



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Federico García Lorcas ‚Trilogía rural‘ und das zeitgenössische europäische Theater“

verfasst von / submitted by

Laura Kühbauch BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft
UG2002

Betreut von / Supervisor:

Emer. O. Prof. Alberto Martino

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei folgenden Personen, die mich bei dieser Arbeit unterstützt haben, bedanken:

Zuallererst bei meinen Eltern, da ich es ihnen zu verdanken habe, dass ich überhaupt erst so weit gekommen bin. Sie haben mir ermöglicht meinen Weg zu gehen und mich dabei in jeder meiner Entscheidungen unterstützt und begleitet.

Meinem Partner Philip Pirkwieser, der immer ein offenes Ohr für mich hatte und mir in allem zur Seite steht.

Meiner Kollegin Lena Scholz, die mir besonders durch ihre Hilfe in der Organisation und ihren Beistand vieles erleichtert hat.

Meinen treuen Begleiterinnen in der Bibliothek, die mich immer wieder mit neuen Motivationsreden versorgt haben.

Meinem Betreuer Prof. Alberto Martino.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	3
2.	Themen bei Federico García Lorca	6
3.	<i>Bodas de Sangre</i> (1933) mit Vergleichen zu <i>Cavalleria rusticana</i> (1884), <i>La Lupa</i> (1896) und <i>Malìa</i> (1884).....	11
3.1	Entstehung <i>Bodas de Sangre</i> (1933)	11
3.2	Struktur und Handlung	14
3.3	Instinkte und Gefühle der Leidenschaft.....	17
3.4	Gesellschaft: Ehe, Materialismus, Ehre.....	23
3.5	Genre, Symbolik, traditionelle Lieder	34
3.6	Giovanni Verga und Luigi Capuana	39
3.6.1	<i>La Lupa</i> (1896)	42
3.6.2	<i>Cavalleria rusticana</i> (1884).....	47
3.6.3	<i>Malìa</i> (1884)	51
4.	<i>Yerma</i> (1934) mit Vergleichen zu <i>Raquel encadenada</i> (1921).....	55
4.1	Entstehung <i>Yerma</i> (1934)	55
4.2	Struktur und Handlung	57
4.3	Mutterschaft als Identitätsstiftung	59
4.4	Instinkte und Gefühle der Leidenschaft.....	63
4.5	Gesellschaft: Ehre, Katholizismus, Arbeit	68
4.6	Genre, Symbolik, traditionelle Lieder	76
4.7	Miguel de Unamuno	82
4.7.1	Mutterschaft als Identitätsstiftung	85
4.7.2	Gesellschaft: Ehre, Arbeit.....	91
4.7.3	Symbolik.....	95
5.	<i>La casa de Bernarda Alba</i> (1936) mit Vergleichen zu <i>Nora oder ein Puppenheim</i> (1879) und <i>Gespenster</i> (1881).....	97
5.1	Entstehung <i>La casa de Bernarda Alba</i> (1936)	97
5.2	Struktur und Handlung	100
5.3	Instinkte und Gefühle der Leidenschaft.....	102
5.4	Gesellschaft: Tradition, Ehre, Materialismus	108

5.5	Genre, Symbolik, traditionelle Lieder	120
5.6	Henrik Ibsen	127
5.6.1	<i>Nora oder ein Puppenheim</i> (1879)	129
5.6.2	<i>Gespenster</i> (1881).....	136
6.	Conclusio.....	142
7.	Bibliografie.....	148
8.	Zusammenfassung.....	151

1. Einleitung

Federico García Lorca (1898–1936) gilt als einer der bedeutendsten Schriftsteller der spanischen Literaturgeschichte. Seine Werke wurden in unzählige Sprachen übersetzt sowie auf den wichtigsten Bühnen der Welt aufgeführt. In ihrer Gesamtheit zeichnen sie ein Spanienbild, welches von der Darstellung der zeitgenössischen Realität, aber auch von der persönlichen Realität des Autors, bestimmt wird. Somit sind seine Poetik sowie seine Dramen nicht nur Teil der Geschichte des Landes, sondern auch ein Porträt der spanischen Gesellschaft seiner Zeit.

Einer der Hauptschwerpunkte des dramatischen Schaffens Federico Garcías ist der Konflikt zwischen dem Individuum und den Normen der Gesellschaft, die dieses in seinen Wünschen und Sehnsüchten einschränken. Bei der Schilderung dieses Konflikts besteht Loras größtes Alleinstellungsmerkmal in der Wahl seiner Protagonisten, da er für die Repräsentation des unterdrückten Individuums jene Gesellschaftsgruppe wählt, die zu seinen Lebzeiten meist unbeachtet blieb und keine eigene Stimme hatte. Es sind die Schicksale von Frauen, die zum Gegenstand der Handlung seiner dramatischen Texte gemacht und in den Mittelpunkt gerückt werden. In einer einzigartigen Darstellung versetzt sich der andalusische Schriftsteller in verschiedene Rollen und Situationen der Frauen seines Landes, deren Leben von der kargen Umgebung seiner Heimat, den strikten Regeln der Gesellschaft, aber auch von ihren brennenden Sehnsüchten, sich aus ihrer inneren oder äußeren Gefangenschaft zu befreien, beherrscht werden. In dieser Weise gehen die Themen, die Lorca aufgreift, Hand in Hand mit den Figuren, die sie verkörpern, und sind durch den Umstand, dass es sich dabei um Frauen handelt, bedingt.

Exemplarisch für die dramatische Illustration dieses Konflikts ist die berühmte „Trilogía rural“, die aus den Stücken *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) und *La casa de Bernarda Alba* (1936) besteht. In diesen stellt Lorca eine Braut, Ehefrauen, Witwen, Mütter, Schwestern sowie Schwiegermütter und somit ein weites Spektrum an allen weiblichen sozialen Rollen der damaligen spanischen Gesellschaft dar. All diese weiblichen Individuen stehen im ständigen Kampf mit der Gesellschaft, die ihr Dasein bestimmt und sie daran hindert, ihren Instinkten Folge zu leisten und sich ihren Wünschen hinzugeben. So zeichnet Lorca mit seiner „Trilogía rural“ ein universales, weibliches Leben seiner Zeit, welches in dieser Art und Weise sicherlich nicht nur in seiner Heimat existiert haben konnte, da die Unterdrückung des Individuums und im Besonderen jene der Frau durch gesellschaftliche Strukturen kein rein spanisches, sondern ein immer noch gesamteuropäisches Problem im angebrochenen 20. Jahrhundert darstellte.

Die bisherige Forschung zu Federico García Lorca hat sich bereits auf viele Aspekte seiner Thematiken, Frauendarstellungen und seine mögliche Inspiration zu der Wahl seiner Protagonistinnen konzentriert. Für die spätere Analyse verwendete Werke sind unter anderem *Das Bild der Frau in Federico García Lorcás dramatischen Werken als Weiterentwicklung einer Konstante der spanischen Literatur* (1994) von Renate Freymüller, *En lo más oscuro del pozo. Figura y Rol de la Mujer en el Teatro de García Lorca* (1996) von Susana Degoy sowie *La Mujer en el Teatro de Federico García Lorca* (1973) von Brenda Frazier. Allerdings wurde bisher noch kaum versucht, die „Trilogía rural“, bezüglich ihrer allgemeingültigen Themen, sowie der dargestellten weiblichen zeitgenössischen Realität, in Vergleich mit anderen europäischen Dramen ihrer Zeit zu setzen, die den Konflikt zwischen (weiblichem) Individuum und Gesellschaft in einer ähnlichen Art und Weise beschreiben.

Aus diesem Umstand und der einzigartigen Universalität der Thematik bildet sich folgende Fragestellung für die vorliegende Arbeit: Inwiefern existieren in der europäischen zeitgenössischen Dramatik ähnliche Themen, die sich der Darstellung des Konflikts zwischen Individuum und Gesellschaft und dem damit in Zusammenhang stehenden Leben der Frau und ihren Sehnsüchten, ähnlich wie Federico García Lorca in seiner „Trilogía rural“, widmen? Um dieser Frage nachzugehen, sollen die bereits genannten Stücke der Trilogie mit ausgewählten Werken von Giovanni Verga, Luigi Capuana, Miguel de Unamuno und Henrik Ibsen auf einer phänomenologischen Ebene verglichen werden.

Vor dem Analyse-Korpus der Arbeit steht im Folgenden ein kurzes Kapitel der Einführung, welches die Hauptthemen der Trilogie für den späteren phänomenologischen Vergleich bespricht.

Zum Zweck der anschließenden Untersuchung wurde die Arbeit in drei Hauptblöcke unterteilt, die sich jeweils den einzelnen Stücken *Bodas de Sangre*, *Yerma* und *La casa de Bernarda Alba* widmen. In jedem einzelnen Block wird nach einer einleitenden Situierung des Stückes in die jeweiligen Schaffensperioden Lorcás, sowie einer kurzen Zusammenfassung seines Inhalts und Struktur, auf die Besonderheiten der jeweiligen Texte eingegangen und eine Analyse der dargestellten Thematiken vorgenommen. Die Hauptthemen der Analyse stellen dabei die Macht der Sexualität und des Instinktes, ihre Unterdrückung und die darauffolgende Fatalität, die sozialen Normen und die Rolle der Frau in der Gesellschaft sowie Untersuchungen zu Genre, Sprache und Symbolik dar. Anschließend werden die Werke Lorcás mit Berücksichtigung ihrer Themenschwerpunkte mit den Werken der genannten Autoren verglichen.

Der erste Teil der Analyse, der sich mit *Bodas de Sangre* beschäftigt, strebt einen Vergleich mit den Dramen *La Lupa* (1896) und *Cavallería rusticana* (1884) von Giovanni Verga und dem Drama *Malía* (1884) von Luigi Capuana an. Diese italienischen Schriftsteller widmen sich im Stil des Verismus ihrer Heimat Sizilien und der Thematik der gesellschaftlich verbotenen Liebe und der weiblichen Sexualität.

Im zweiten Teil der Analyse wird *Yerma* mit Miguel de Unamunos Drama *Raquel encadenada* (1921) in Vergleich gesetzt. Unamuno konzentriert sich in diesem Werk auf das Leben einer Frau, die um jeden Preis Mutter werden will und dabei alle gesellschaftlichen Hindernisse beiseiteschiebt.

Der dritte und letzte Teil der Analyse widmet sich *La casa de Bernarda Alba* und dessen anschließendem Vergleich mit Henrik Ibsens *Nora oder ein Puppenheim* (1879) und *Gespenster* (1881). Der wohl bekannteste norwegische Schriftsteller des endenden 19. Jahrhunderts stellt in diesen beiden Stücken die Überwindung gesellschaftlicher Unterdrückung dar und wählt für die Übermittlung seiner Botschaften Frauen als Hauptprotagonistinnen.

Um später auf die Frage eingehen zu können, inwiefern zwischen den Werken eine Ähnlichkeit auf thematischer Ebene besteht, werden die Hauptthemen der Stücke Lorcás im Folgenden knapp beschrieben.

2. Themen bei Federico García Lorca

Die Hauptthematiken, die von Federico García Lorca in der „Trilogía rural“ behandelt werden, tauchen bereits in seiner früheren Lyrik auf und durchziehen, bis hin zu seinem letzten dramatischen Text *La casa de Bernarda Alba* (1936), sein gesamtes Werk. Auf seiner Suche nach der essentiellen Realität des Menschen¹ erschafft Lorca, da er es für notwendig hält, ein Theater, das mit seiner Zeit mitgeht und deren Erschütterungen, Leiden, Kämpfe und Dramen erfasst². Daher widmet sich Lorca, mit der Intention die Mauern der menschlichen Seele zu durchdringen, in seinen Theaterstücken den Themen der Liebe und des Todes sowie deren Zusammengehörigkeit und lenkt somit die Aufmerksamkeit des Publikums auf dessen eigene Abgründe. Dementsprechend bilden weitere Themen wie Ehre, Schicksal, unerfüllte Sehnsucht sowie Determinierung des Individuums durch die Gesellschaft oder die Natur das Zentrum seines Werkes.³

Die Ausgangssituation der Figuren Lorcas ist immer von deren Sehnsucht nach der Erfüllung ihrer Instinkte, die entweder Liebe, sexuelle Erfüllung oder die Mutterschaft beinhaltet, geprägt. Laut Lorca soll diese persönliche Erfüllung das höchste Ziel eines jeden Menschen sein: „Algo que también es primordial es respetar los propios instintos. El día en que deja uno luchar contra sus instintos, ese día se ha aprendido a vivir.“⁴ Somit macht Lorca ein Begehren auf der Bühne sichtbar, welches als Gebot der Natur empfunden wird und sich in eine Macht verwandelt, die für das Publikum sowie den Leser und die Leserin nachvollziehbar ist⁵. Da Lorca die Sehnsucht nach Liebe, Mutterschaft und sexueller Erfüllung als Teil der weiblichen Natur zeichnet, können seine Frauenfiguren der Diktion ihrer Instinkte nicht entfliehen. Gleichzeitig scheitert aber jede Einzelne aufgrund des Hindernisses der Gesellschaft an deren Erfüllung.⁶ Laut Renate Freymüller basiert dieses Frauenbild Lorcas auf einer weiblichen Determinierung durch die beiden oppositionellen Bereiche der Natur und Kultur⁷:

Determinierung zum einen durch die Normen und Konventionen der patriarchalischen Gesellschaft seiner Zeit, Determinierung zum anderen durch das naturhafte Weltbild des Autors, das die Frau aufgrund ihrer Sexualität in eine Rolle drängt, aus der es kein Entrinnen gibt.⁸

¹ Vgl. Freymüller, Renate: Das Bild der Frau in Federico García Lorcas dramatischen Werken, Stuttgart: M&P Verlag f. Wissenschaft und Forschung, 1994, S. 115–116.

² Vgl. Rincón, Carlos: Federico García Lorca. Leipzig: Reclam, 1968, S. 241.

³ Vgl. Freymüller, Renate: S. 115–116.

⁴ Gibson, Ian: García Lorca: biografía esencial. Barcelona: Eds. Península, 2001, S. 76.

⁵ Vgl. Johnston, David/ Jakubeit, Alice (Übers.): Federico García Lorca. Leben hinter einer Maske. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2003, S. 135.

⁶ Vgl. Freymüller, Renate: S. 124.

⁷ Vgl. Ebd. S. 161ff.

⁸ Freymüller, Renate: S. 178.

Damit stellt die Determinierung des Individuums durch Normen und Konventionen der patriarchalischen Gesellschaft die zweite Hauptthematik des Werkes von Federico García Lorca dar. In seinen Stücken dramatisiert er gesellschaftliche und politische Stützpfiler sowie moralische Gebote seiner eigenen Kultur als eine einzige Gewalt, angefangen bei der Institution der Ehe, der kapitalistischen Ethik von Arbeit und Erwerb, bis hin zum Streben nach gutem Ruf als treibende Kraft.⁹ Es ist hierbei vor allem die Frau, deren Leben von der Gesellschaft geprägt ist und deren gesamtes Dasein von jener bestimmt wird. Die Frauen sind bei Lorca die Trägerinnen der Kultur, über deren Körper das Konzept der Ehre der Familie, des Mannes oder der Mutter definiert wird.¹⁰

Der Umstand der Determinierung durch Kultur und Gesellschaft hat die Unterdrückung der Instinkte und natürlichen Sehnsüchte des Individuums beziehungsweise der Frau zur Folge. Das Dilemma der Figur taucht bei Lorca daher präzise in jenem Moment auf, in dem ihre gegensätzlichen Determinierungen in Konflikt miteinander treten. Im Anschluss versucht das weibliche Individuum gegen ihre gesellschaftliche Determinierung anzukämpfen, doch aus dieser gibt es kein Entrinnen und ist somit ihre Anstrengung von Beginn an zum Scheitern verurteilt. Da Lorca, wie bereits zitiert, die Meinung vertritt, dass den Instinkten und natürlichen Gefühlen des Individuums stets die oberste Priorität eingeräumt werden soll, verdammt er die Unterdrückung der wahren Gefühle durch die gesellschaftlichen Normen und sieht den Tod als unweigerliche Konsequenz und Strafe für dieses Vergehen vor. Es ist dieser fatale Konflikt, der sein gesamtes Werk durchzieht und es jeder einzelnen seiner Protagonistinnen unmöglich macht, eine glückliche Zweierbeziehung oder ein von Liebe erfülltes Leben zu erreichen.¹¹

Einige Kritiker, Ian Gibson¹² und Renate Freymüller eingeschlossen, sehen diese Konstante der unerfüllten Liebe und unterdrückten Leidenschaft in Federico García Lorcas Werk in direkter Verbindung mit der Homosexualität des Autors, da er diese Zeit seines Lebens geheim halten musste und unter der Unmöglichkeit ihrer Erfüllung litt. Als Resultat dieser persönlichen Unterdrückung und seiner eigenen Unfreiheit sieht Freymüller bei Lorca das Bedürfnis, sich immer stärker für die Notwendigkeit der persönlichen Freiheit einzusetzen und ein Bestreben, in seinen dramatischen Werken, eine Sensibilisierung des Publikums sowie des Lesers und der Leserin für die Probleme gesellschaftlicher Randgruppen zu schaffen, die, wie der Autor selbst, die Außenseiter der spanischen Gesellschaft waren. Dieses

⁹ Vgl. Johnston, David/ Jakubeit, Alice (Übers.): S. 135.

¹⁰ Vgl. Vilches de Frutos, Francisca: Introducción. In: Federico García Lorca: La casa de Berarda Alba, Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, S. 72.

¹¹ Vgl. Freymüller, Renate: S. 122–123.

¹² Vgl. Gibson, Ian: García Lorca. biografía esencial, S. 24–25.

Bewusstsein soll Lorcass Gespür für soziale Ungerechtigkeit intensiviert und die dramatische Reibung seiner Stücke zwischen den individuellen Bedürfnissen und den gesellschaftlichen Anforderungen, denen er auch selbst ausgesetzt war, erzeugt haben. Fakt ist, dass es Lorcass gesellschaftspolitisches Anliegen war, die Massen zu sensibilisieren und sie auf die in ihrer unmittelbaren Nähe existierenden Ungerechtigkeiten und die desolate Lage von Randgruppen der Gesellschaft aufmerksam zu machen.¹³

Dies wird von vielen Kritikern mitunter als Grund für die Wahl der Frauen als Hauptprotagonistinnen in seinen Stücken gesehen. Auch sie gehörten zu seiner Zeit zu den gesellschaftlichen Randgruppen Spaniens, denen weder Aufmerksamkeit, geschweige denn die Möglichkeit des Ausdrucks gegeben wurde. Daher nimmt die Frau bei Lorca meist die Rolle des Opfers der sozialen Konventionen und der ökonomischen Interessen ein, die mit ihren intimen Sehnsüchten kollidieren.¹⁴ In einer kritischen Auseinandersetzung mit dieser gesellschaftlichen Problematik seiner andalusischen Heimat zeigt Lorca in der „Trilogía rural“ Themen, wie die soziale Stigmatisierung der unfruchtbaren Frau, die Ehe-Problematik sowie sexuelle Repression. Damit versucht er soziale Missstände aufzuzeigen und antiquierte, jedoch immer noch herrschende, moralische Vorstellungen und Werte als für den Einzelnen menschenfeindlich anzuprangern.¹⁵ In diesem Sinne sieht Lorca das Theater als Instrument, mit dem man die moralischen Kategorien der Gesellschaft durchbrechen und die latente Vorstellungskraft des Publikums sowie des Lesers und der Leserin wiederbeleben könne¹⁶.

Es muss allerdings erwähnt werden, dass die Frage rund um die Wahl der Frau als Protagonistin in Lorcass Stücken immer noch Stoff für kritische Diskussionen darstellt. Es scheint nicht geklärt, ob sich der Dichter und Dramatiker der Frau und der Beschreibung ihres Lebens aufgrund seiner Homosexualität, seiner Sozialisierung durch Frauen oder wegen seiner Verehrung für die bekanntesten spanischen Schauspielerinnen seiner Zeit, wie Margarita Xirgu oder Lola Membrives, für die er die Rollen der Novia, Yerma und Bernarda Alba entworfen haben könnte, zuwendet.

Den dritten Hauptanalysepunkt der drei Werke Lorcass stellt die Untersuchung des Genres, der Sprache und der Symboliken dar. In den Stücken der „Trilogía rural“ mischen sich die Genres der Lyrik und des Dramas und schaffen so Szenarien, die die Gefühle der Figuren auf einer Ebene der Sprache wiedergeben, die das Publikum berührt und es mitfühlen lässt. Somit bildet diese Verschmelzung der verschiedenen Künste ein weiteres revolutionäres

¹³ Vgl. Freymüller, Renate: S. 92–107.

¹⁴ Vgl. Vilches de Frutos, Francisca: Introducción CBA, S. 72.

¹⁵ Vgl. Bojahr, Steffi: Federico García Lorcas Dramen als Spiegel der sozialen Realität. Eine Analyse von Bluthochzeit, Yerma und Bernarda Albas Haus. Hamburg: Diplomica Verlag, 2014, S. 60.

¹⁶ Vgl. Freymüller, Renate: S. 107–113.

Element des „lorquianischen“ Theaters.¹⁷ Der Autor selbst sieht sein Theater als Poesie, die sich aus dem Buch herauslöst und menschliche Gestalt annimmt¹⁸:

Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos.¹⁹

Ein weiteres stilistisches Alleinstellungsmerkmal seiner Stücke ist deren Orientierung an der antiken Gattung der Tragödie. Lorcas Frauenfiguren gleichen den großen, weiblichen Rollen der Antike wie Medea und Antigone, die ihren Schicksalen nicht entfliehen können und deren tragisches Ende bereits vorprogrammiert ist. Des Weiteren wird beispielsweise durch das Element des Chores, der das Geschehen kommentiert und den Ausgang der Handlung bereits voraussagt, eine weitere Referenz auf das antike Genre geschaffen.²⁰

Lorca lebte in einer tiefen Verbundenheit mit der Natur und der *tierra* seines Landes, was später in seinen lyrischen Texten, wie auch in seiner Dramatik, eine größere Rolle spielte²¹. Daher sind es vor allem die lyrischen Elemente seiner Stücke, die Lorca aus der Poesie des Volkes und aus den Volks- und Wiegenliedern zog, die er in seiner Kindheit in Andalusien kennengelernt hatte. In den Versen des Volksliedes fand Lorca poetische Wahrheit und das Mittel, mit dem Gefühl eine ganz konkrete Gestalt annehmen zu können.²² Aus diesem Grund tauchen in allen drei Stücken der Trilogie Lieder als Ausdruck der Gefühle der Figuren auf. Im Kontrast dazu steht die bäuerliche Sprache, die von der traditionellen spanischen Dichtung inspiriert wurde²³, und das besondere Lokalkolorit des ländlichen Andalusiens heraufbeschwören sollte.²⁴ Es sind umgangssprachliche Wendungen, die sich in ihrer Gesamtheit zu einem Geflecht von Metaphern verknüpfen und seine Dramen auszeichnen.²⁵

So steht auch die Symbolik, die in allen drei Stücken auftaucht, im Dienste dieser kulturellen Verbindung mit seiner Heimat. Der andalusische Dramatiker verwendet dabei immer wieder die gleichen Motive, die auch schon in seiner Lyrik stark zum Ausdruck

¹⁷ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 50.

¹⁸ Vgl. Rincón, Carlos: Federico García Lorca. Leipzig: Reclam, 1968. S. 253.

¹⁹ García Lorca, Federico: Obras completas. Vol. 3. Ed. Arturo del Hoyo Madrid: Aguilar, 1986, S. 673

²⁰ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 71.

²¹ Vgl. Gibson, Ian: Biografía esencial, S. 13–20.

²² Vgl. Rincón, Carlos: S. 23 ff.

²³ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 80.

²⁴ Vgl. Freymüller, Renate: S. 107–113.

²⁵ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 83–84.

kommen. Beispielsweise sind es das Pferd²⁶, das Blut, der Mond, das Wasser²⁷ und Blumen, die in seinen Werken immer wieder dieselben Bedeutungen tragen und eine mystische Atmosphäre an das Publikum sowie an Leser und Leserin vermitteln.

Diese drei Hauptthemen werden von Federico García Lorca in jedem der drei Stücke der „Trilogía rural“ abgewandelt und unterschiedlich fokussiert. In der nun folgenden Analyse werden alle genannten Themenbereiche besprochen und anschließend in Verbindung mit den Vergleichstexten gesetzt.

²⁶ Vgl. Josphehs, Allen/ Caballero, Juan: Introducción. In: Federico García Lorca: Bodas de Sangre. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009, S. 74.

²⁷ Vgl. Gil, Ildelfonso-Manuel: Introducción. In: Federico García Lorca: Yerma. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006, S. 23.

3. *Bodas de Sangre* (1933) mit Vergleichen zu *Cavalleria rusticana* (1884), *La Lupa* (1896) und *Malìa* (1884)

3.1 Entstehung *Bodas de Sangre* (1933)

Bodas de Sangre ist das erste Stück der „Trilogía rural“, die Federico García Lorca zwischen 1932 und 1936 verfasste. Laut Ian Gibson vollendete Lorca dieses Stück Ende Juli, beziehungsweise Anfang August 1932, auf der Huerta de San Vicente in Granada, nachdem er mit der Theatergruppe *La Barraca* durch das Land gereist war. In der Absicht fertigzustellen, was er bereits im Sommer zuvor begonnen hatte, arbeitete Lorca fieberhaft und beendete die Arbeit an seinem neuesten Werk nach kürzester Zeit.

1933 feierte *Bodas de Sangre* in Madrid seine Premiere, bei der bedeutende Persönlichkeiten, wie Jacinto Benavente, Miguel de Unamuno, Luis Cernuda, Jorge Guillén und Pedro Salinas, anwesend waren²⁸. Die darauffolgenden Kritiken fielen sehr gut aus und viele sahen das Stück als Weiterentwicklung des zuvor erschienenen, erfolgreichen Gedichtbandes *Romancero gitano* (1928). Beispielsweise schrieb man in *El Sol*: „Alma de pueblo primitivo. El alma misma del *Romancero gitano*, que no alude a los andaluces del Este o del Oeste, de la serranía o del litoral, sino a los andaluces en su proyección histórica y psicológica más profunda.“²⁹ *Bodas de Sangre* erzielte nach dieser Premiere große Erfolge und wurde insgesamt 38 Mal aufgeführt. Dies brachte Lorca erstmalig finanzielle Unabhängigkeit und seinen ersten Kassenschlager³⁰ in den Theatern Spaniens sowie Buenos Aires und New York.

Triebfeder und Teil des erfolgreichen Theaters bei García Lorca war laut seiner eigenen Aussage der „sentido trágico de la vida“, dessen Repräsentation er vor allem im Theater als notwendig sah³¹: „Sin sentido trágico no hay teatro y del teatro de hoy está ausente el sentido trágico. El pueblo sabe mucho de eso.“³² Daher bezog Lorca seine Inspiration aus der Quelle der Beobachtungen des wahren Lebens oder aus Zeitungsartikeln und verwandelte sie mit der Hand des Dichters zu außergewöhnlichen Theaterstücken. In diesem Zusammenhang sagte der Autor über *Bodas de Sangre* und *Yerma*³³:

²⁸ Vgl. Gibson, Ian: S. 334–349.

²⁹ Fernández Almagro, Melchor: Estreno de *Bodas de Sangre*, tragedia de F. García Lorca. *El Sol*, Madrid, 9 de marzo 1933.

³⁰ Vgl. Gibson, Ian: S. 348–349.

³¹ Vgl. Josephs, Allen/ Caballero, Juan: S. 20 ff.

³² Ebd., S. 20.

³³ Vgl. Ebd., S. 27.

[...] De la realidad son fruto las dos obras. Reales son las figuras; rigurosamente auténtico el tema de cada una de ellas. Primero, notas, observaciones tomadas de la vida misma, del periódico a veces. Luego, un pensar en torno al asunto. Un pensar largo, constante, enjundioso. Y, por último, el traslado definitivo; de la mente a la escena.³⁴

So ist es nicht verwunderlich, dass Lorca die Inspiration zu den Geschehnissen in *Bodas de Sangre* von einem Ereignis am 22. Juli 1928³⁵, dessen Berichterstattung er vier Jahre zuvor in verschiedenen Tageszeitungen interessiert verfolgt hatte, geliefert wurde. Es handelte sich dabei um einen spektakulären Mord, der sich in der Nähe der andalusischen Stadt Nijár in der Provinz Almería zugetragen hatte. Der *Heraldo de Madrid* berichtete über die blutigen Vorkommnisse bei einer Hochzeit, bei der Curro Montes Cañadas, nachdem er seine ehemalige Geliebte, die Braut Francisca Cañadas Morales, kurz vor ihrer Vermählung mit einem anderen entführt hatte, von dem Cousin des Bräutigams erschossen wurde.³⁶

Die Dokumentation der Ermittlungen las sich bereits wie ein Theaterstück: Kurz vor der Hochzeit war die Braut wie vom Erdboden verschluckt gewesen. Allerdings fand man nach einer verzweifelten Suche, 8 km von ihrem Haus entfernt, die Leiche ihres 34-jährigen Cousins Curro Montes Cañadas. Kurz darauf wurde auch die Braut von der Guardia Civil mit zerrissenen Kleidern in einem Versteck entdeckt. Sie berichtete, dass sie mit ihrem Cousin geflohen war, bis ihnen ein Maskierter begegnete, der Curro niederschoss. Wenige Tage später gestand Francisca Cañadas Morales jedoch, dass der Mörder José Pérez Pino, der Bruder des Bräutigams, gewesen war.³⁷

Bei Gibson finden sich noch weitere Details zu diesen Begebenheiten: Die reale Braut war knapp 20 Jahre alt und lebte nach dem Tod ihrer Mutter alleine mit ihrem Vater auf dem Grund und Boden der Familie. Den Berichten zufolge war sie keine Schönheit, allerdings war die Mitgift ihres Vaters beachtlich und sorgte wohl für mehr Interesse, als ihre Person selbst. Mehrere Jahre war sie mit einem einfachen Arbeiter namens Casimiro Pérez Pino verlobt. Dieser war ein Mann, der von seinem Bruder und seiner Schwägerin gedrängt wurde, Francisca zu heiraten und die Ehe mit ihr als persönlichen sozialen Aufstieg zu nutzen. Gleichzeitig lag der Grund für die Einwilligung Franciscas zu einer Heirat mit Casimiro nur in der Eheverweigerung ihres Cousins Curro, den sie wiederum liebte. Curro hörte wohl, dass seine ehemals geliebte Cousine nur heiratete, weil er sie verlassen hatte, und überredete sie, anschließend mit ihm zur Kirche zu eilen und den Priester zu überzeugen, dass er sie noch kurz vor der Hochzeit trauen solle. Im Anschluss an diese Tat flohen die beiden Liebenden

³⁴ Ebd., S. 27.

³⁵ Vgl. Ebd., S. 28.

³⁶ Vgl. Gibson, Ian: S. 335.

³⁷ Vgl. Moncó, Beatriz: Maternidad y alianza en *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca: Una lectura de antropología. In: ALEC 35.2 (2010), S. 71–94, hier S. 74.

auf Curros Pferd. In diesem Mord von Nijár fand Lorca also eine starke Metapher, die er für sein künstlerisches Schaffen aufs Vollste nutzte.

Lorca musste bewusst gewesen sein, dass er mit *Bodas de Sangre* ein Stück geschrieben hatte, welches von Andalusien mehr inspiriert war als alle anderen bisher³⁸. Er selbst sagte darüber: „*Bodas de sangre* es la primera parte de una trilogía dramática de la tierra española.” Und weiter:

Amo la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario, no hubiera podido escribir *Bodas de Sangre*.³⁹

Somit gelingt es Lorca, mit *Bodas de Sangre* eine poetische Transformation des Realen zu schaffen und seine persönlichen Erfahrungen Andalusiens zum Schauplatz dieser zu machen⁴⁰. Im Folgenden soll das Geschehen des Stückes kurz skizziert und mit der realen Vorlage verglichen werden. Es finden sich hierbei einige Übereinstimmungen, aber auch Abänderungen, die Lorca aufgrund seiner Intention, die Hauptthemen seines Werkes in das Stück einzubauen, vornimmt. So dreht sich *Bodas de Sangre* um das Blut, den Tod sowie die Fortpflanzung als Dreh- und Angelpunkte des Geschehens.⁴¹

³⁸ Vgl. Gibson, Ian: S. 335–339.

³⁹ Josephs, Allen/ Caballero, Juan: S. 66.

⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 28.

⁴¹ Ebd., S. 56.

3.2 Struktur und Handlung

Die erste Szene des Stückes beginnt mit einem Dialog zwischen dem Novio und seiner Mutter, die Lorca wie ihren Sohn namenlos belässt und mit ihrem sozialen Status bezeichnet. Die beiden streiten darüber, dass der Novio das Haus mit einem Messer in der Tasche verlassen will. In den Augen der „Madre“ bedeutet dies Unglück, was, gemessen an den Verlusten ihres Mannes und ihres Sohnes in bewaffneten Konflikten, auch nachvollziehbar erscheint. Des Weiteren sprechen Mutter und Sohn über dessen baldigen Auszug und seine bevorstehende Heirat. Hierbei fallen auch bereits einige Worte über die zukünftige Braut, die von Lorca auch schlicht „Novia“ genannt wird. Auf die Frage der Madre, ob diese bereits vor der Beziehung mit dem Novio einen Partner hatte, reagiert dieser mit Unwissenheit. Als der Novio anschließend die Szene verlässt, tritt eine Nachbarin auf, die der Madre auf deren Anfrage weitere Informationen über die zukünftige Braut ihres Sohnes gibt. Hierbei kommt zu Tage, dass die Novia eine langjährige Beziehung mit Leonardo aus der Familie der Félix hatte. Als die Madre dies erfährt, ist sie bestürzt, da die Bluttaten an ihrer Familie durch Männer aus eben jener Familie begangen wurden.

Die nächste Szene spielt im Haus Leonardos und seiner Frau und zeigt, wie diese mit ihrer Mutter das Kind des Ehepaares in den Schlaf singt. Beide Frauen bleiben wieder namenlos und werden als „Suegra“ und „Mujer“ bezeichnet. Kurz darauf tritt Leonardo auf. Seine Frau spricht im folgenden Dialog über sein Pferd und berichtet, dass sie von den Nachbarinnen gehört habe, dass diese ihn am Ende der Ebene gesehen hätten. Nachdem er dies verneint, erwidert sie, dass die Suegra entgegen seinen Behauptungen das Pferd vor Schweiß glänzen sah. Anschließend richtet sich die Unterhaltung auf die bevorstehende Hochzeit der Novia, die eine Verwandte von Leonardos Frau ist. Die Reaktion Leonardos auf dieses Thema ist für das Publikum sowie den Leser und die Leserin sehr aufschlussreich, da er die Hochzeit für eine schlechte Idee hält. Die Szene endet nach der Ansprache der früheren Beziehung zwischen Leonardo und der Novia in einem Streit, der das Kind weckt und alle anwesenden Figuren zum Schweigen bringt.

Die dritte Szene des ersten Aktes spielt in der höhlenartigen Behausung der Novia. Die Madre und der Novio sind gekommen, um bei ihrem Vater um die Hand der Novia anzuhalten. Zu diesem Zweck überprüft die Mutter die Ernsthaftigkeit der Absichten der Novia, die sich unterwürfig und ihrer Pflichten, denen sie sich mit der Einwilligung in die Hochzeit verschrieb, bewusst zeigt. Am Ende der Szene spricht die Criada die Novia auf einen Reiter an, der letzte Nacht an deren Fenster war. Als sich herausstellt, dass es sich bei

dem Reiter um Leonardo handelte, erschrickt die zukünftige Braut und plötzlich vernehmen die Frauen wieder die Geräusche eines Pferdes.

Die erste Szene des zweiten Aktes beginnt mit einem Dialog zwischen der Novia und der Criada, welche sie am Tag der Hochzeit für die Zeremonie vorbereitet. In dem Verhalten der Novia ist deutlich zu erkennen, dass sie äußerst angespannt ist und der Hochzeit mit negativen Gefühlen entgegenseht. Jedoch versichert sie noch einmal, dass sie ihren Verlobten liebt und schon setzen die ersten Gesänge des Chores der Hochzeitsgäste ein. Als erster erreicht jedoch Leonardo alleine zu Pferd das Haus der Novia und ein hitziges Gespräch entbrennt zwischen den früheren Geliebten. Leonardo gesteht ihr, dass er sich immer noch zu ihr hingezogen fühlt und dass seine Ehe und die Zeit nichts daran ändern konnten.

Die immer lauter werdenden Gesänge der nahenden Hochzeitsgäste bilden den Übergang zur nächsten Szene, die nach der Trauung einsetzt, als das Fest im Anschluss an die Hochzeit beginnt. Während der Feierlichkeiten erscheinen zwei Figuren, im Gegensatz zum Rest der Gesellschaft, angespannt und abwesend. Es ist einerseits Leonardo, der sich im Konflikt mit seiner Frau befindet und schließlich abgeht und andererseits die Novia, die unter dem Vorwand, sich ausruhen zu wollen ebenfalls verschwindet. Als sie wenig später unauffindbar ist, entdeckt Leonardos Frau, dass die Novia gemeinsam mit Leonardo auf dem Pferd geflohen ist. Nun ist es die Madre, die ihren Sohn dazu anstiftet, den Geflohenen nachzujagen und die Rache zu üben, nach der ihre Familie schon so lange Zeit verlangt.

Im dritten Akt des Stückes wechselt Lorca den Schauplatz und entführt das Publikum sowie den Leser und die Leserin in einen dunklen, mystisch anmutenden Wald, in dem sich die Liebenden vor ihren Häschern verstecken. Es treten nun drei Holzfäller auf, die in der Funktion eines Chores die Situation und das Schicksal der Geflohenen kommentieren. Doch das Auftauchen des Mondes, in der Gestalt eines jungen Holzfällers unterbricht ihre Unterhaltung. Der Mond spricht nun seine Forderung nach Blut aus und sucht die Liebenden. Anschließend tritt der Tod in Gestalt einer Bettlerin auf, die vom Mond geleitet wird, damit sie ihr Werk verrichten kann. Schließlich trifft diese auf den Novio und weist ihm den Weg. In der Zwischenzeit gestehen sich Leonardo und die Novia ihre immer noch lodernde und alles überragende Leidenschaft füreinander. Die Novia fürchtet allerdings den Zorn der Gesellschaft und will Leonardo wegschicken. Leonardo schwört aber, bis in seinen Tod bei ihr zu sein und die beiden verlassen gemeinsam die Bühne. Der Mond taucht wieder auf und hüllt die gesamte Szene in sein eisiges Licht. Plötzlich hört man zwei langgezogene Schreie, die die Nacht zerreißen, worauf die Bettlerin auftaucht und sich mit dem Ausbreiten ihres Mantels Stille über die Szene legt.

Die letzte Szene des Stückes spielt in einem Raum mit weiß getünchten Wänden, der an eine Kirche erinnern soll. Zwei Mädchen tauchen auf, die mit einem Bündel roten Faden spielen. Sie wollen wissen, was auf der Hochzeit passiert ist und erfahren von der Bettlerin vom tragischen Tod der beiden Männer. Die Ehefrau, aufgelöst und verzweifelt, taucht mit ihrer Mutter auf, die ihr befiehlt, sich von nun an in ihrem Haus zu verbarrikadieren und sich um ihre Kinder zu kümmern. Als die Novia schließlich bei der Madre auftaucht, um ihre Unschuld und ihre immer noch währende Jungfräulichkeit zu beteuern, hat diese nur eine Ohrfeige für sie übrig. Als Abschluss des Stücks singen die beiden zurückgebliebenen Frauen ein Klagelied über das Messer, welches zum Tod beider Männer führte.⁴²

Bei einem Vergleich der realen Begebenheiten mit der Fiktion Lorcas sind nur wenige künstlerische Abweichungen von der realen Vorgabe feststellbar. Einer der wichtigsten Punkte ist wohl, dass sich die Flucht der beiden Liebenden im Original, anders als im Stück, bereits vor der Hochzeit ereignete. Lorca muss laut Gibson erkannt haben, dass der Effekt der Flucht nach der Eheschließung ein anderer ist als zuvor, da hier der Aspekt der Ehrverletzung eine besondere Rolle spielt. Da bei Lorca beide Männer durch die Hand des anderen sterben müssen, hatte er auch den Revolver durch das Messer ersetzt, welches in *Bodas de Sangre* beinahe wie ein Protagonist des Stücks auftaucht. Eine weitere Abweichung ist die Hintergrundgeschichte von Leonardo, da die Familie von Curro mit der Familie von Casimiro in keinerlei Verbindung zueinander gestanden ist.⁴³ Insgesamt überspitzt Lorca die reale Situation und macht *Bodas de Sangre* zu einem Blick in die Seele der Bewohner Andalusiens und vor allem ihrer Frauen.

Die Frauen befinden sich in diesem Stück in verschiedenen sozialen Positionen und leiden auf unterschiedliche Weise unter den Normen der Gesellschaft, die im Kontrast zu ihren persönlichen Bedürfnissen stehen. Im Folgenden wird unter anderem die Situation des weiblichen Individuums, welches von jenen Gefühlen bestimmt wird, beschrieben.

⁴² Vgl. García Lorca, Federico: Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

⁴³ Vgl. Gibson, Ian: S. 335-339.

3.3 Instinkte und Gefühle der Leidenschaft

Die Kraft der Liebe und Leidenschaft stellt in der Trilogie Federico García Lorcás den Motor der dramatischen Handlung dar. Sie ist in *Bodas de Sangre*, wie auch den beiden anderen Stücken, die alles entscheidende Macht, die die Figuren der Novia und des Leonardo in Schach hält und sie in ihren Handlungen maßgeblich bestimmt. Das Stück spricht von einer Situation, in der den Liebenden, beide besessen vom körperlichen Verlangen nach einander, kein Ausweg innerhalb der gesellschaftlichen Normen bleibt und sie stattdessen gezwungen sind ihre Gefühle zu unterdrücken. Die dadurch entstandene frustrierte Liebe wird zur absoluten Triebkraft des Geschehens, bei dem gesellschaftliche Normen und Konventionen angesichts des Potentials der menschlichen Leidenschaft in den Hintergrund treten.⁴⁴

Die Anstrengung, die die Unterdrückung der Leidenschaft kostet, wird an der Anspannung der Figuren der Novia und Leonardos vor der Hochzeit sichtbar. Letzterer wirkt in jenen Momenten auffällig gehetzt, in denen sich das Gespräch um die Novia und ihre bevorstehende Hochzeit dreht. Die erste Szene, in der dies zu beobachten ist, spielt im Haus Leonardos, als er zuerst verleugnet, in der Nähe des Hauses der Novia gewesen zu sein und im Weiteren gereizt reagiert, als seine frühere Beziehung zur Sprache kommt. Im weiteren Verlauf des Stücks präsentiert Lorca dem Publikum sowie dem Leser und der Leserin die teils in der Vergangenheit, teils im Untergrund existierende Liebesgeschichte zwischen der Novia und Leonardo und ihre immer größer werdende Unruhe im Hinblick auf die herannahende Hochzeit. Rückblickend wird der Grund für die Trennung der Novia und Leonardos von den beiden Liebenden in dem angespannten Dialog vor der Hochzeit besprochen. Leonardo taucht als erster der Gäste auf und stellt Fragen über das Kleid und den Brautschmuck der Novia, was diese stutzen lässt:

NOVIA: [...] ¿Por qué preguntas si trajeron el azahar? ¿Llevas intención?

LEONARDO: Ninguna. ¿Qué intención iba a tener? Tú, que me conoces, sabes que no la llevo. Dímelo. ¿Quién he sido para ti? Abre y refresca tu recuerdo.⁴⁵

Die Unterhaltung zwischen den beiden ist intensiv und das Publikum sowie der Leser und die Leserin ahnen bereits von den Gefühlen, die im Verborgenen lauern. Leonardo wirft der Novia schließlich vor, dass sie selbst es war, die ihn zur Hochzeit mit einer anderen Frau getrieben hatte: „Amarrado por ti, hecho con tus manos.“⁴⁶ Die Criada greift jedoch in dieses hitzige Wortgefecht der gegenseitigen Beschuldigungen ein, in der die Novia den Grund für ihre Heirat angibt und Leonardo ihr gesteht, dass er sie noch liebt:

⁴⁴ Vgl. Freymüller, Renate: S. 122–123.

⁴⁵ García Lorca, Federico: BS, S. 122.

⁴⁶ Ebd., S. 122.

LEONARDO: Después de mi casamiento ha pensado noche y día de quién era la culpa. Y cada vez que pienso sale una culpa nueva que se come a la otra; ¡pero siempre hay culpa!

NOVIA: Un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho para poder estrujar a una muchacha metida en un desierto. Pero yo tengo orgullo. Por eso me caso. Y me encerraré con mi marido, a quien tengo que querer por encima de todo.

L.: El orgullo no te servirá de nada. [...] Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad. Cuando las cosas llegan a los centros no hay quien las arranque. [...] No me quedo tranquilo si no te digo estas cosas. Yo me casé. Cásate tú ahora.⁴⁷

Während sich die Novia vorerst noch wehrt und an die gesellschaftlichen Regeln hält anstatt sich von ihren Gefühlen leiten zu lassen, fällt Leonardo besonders auf, weil er der einzige ist, der seinen wahren Gefühlen Folge leistet. In einem Porträt der Figur ist vor allem Eines auffällig: Er ist der einzige, der in diesem Stück einen Namen trägt. Dies verschafft ihm eine alleinstehende Identität, die ihn von den anderen Figuren unterscheidet und ihn im Bereich des Menschlichen ansiedelt.⁴⁸ Sein Name verweist auf den Löwen, dessen Eigenschaften er auch teilt: Er ist stark, herrschend und von animalischen Zügen getrieben.⁴⁹ Statt die Gesetze der Gesellschaft zu befolgen, gehorcht Leonardo bewusst seinen Instinkten, die ihn bis ans Äußerste treiben und ihn gleichgültig gegenüber dem Chaos lassen, welches er produziert. Seine Frau beschreibt ihn in ähnlicher Weise⁵⁰: „Sí, pero le gusta volar demasiado. Ir de una cosa a otra. No es hombre tranquilo.“⁵¹ Das Verlangen und die Leidenschaft sind jene Faktoren, die ihn am meisten determinieren und steuern, was ihn zu einem Außenseiter und Einzelgänger macht. Er ist seinen Gefühlen treu und hat kein anderes Ziel, als mit der Frau zusammen zu sein, die in ihm Liebe und Leidenschaft weckt.

Damit ist Leonardo der vollkommene Gegenspieler, der mit beinahe allen anderen Figuren Kämpfe austrägt. In erster Linie führt er einen Konflikt mit der Novia, die er belagert. Außerdem kämpft er mit seiner Frau, die er wegen einer anderen betrügt, schlecht behandelt, beleidigt und verachtet. Des Weiteren mit seiner Schwiegermutter, deren Überwachung ihn unter Druck setzt, sowie mit der Criada, da sie ihm den Weg zur Novia versperrt. Zu guter Letzt ist er mit der Mutter des Novio verfeindet, da sie ihn von Beginn an in ihre Familienfehde mit einbezieht. In der Gesamtheit der Gemeinschaft stehen alle gegen ihn und somit findet Leonardo keinen Frieden, weil er die Armut, den Hass und den Zwang sich fortzupflanzen von seiner Familie geerbt hat. In dem Moment, in dem er die Möglichkeit sieht, seine Liebe zurückzugewinnen, wirft er sich blind in die Situation und in den damit

⁴⁷ García Lorca, Federico: BS, S. 122–123.

⁴⁸ Vgl. Degoy, Susana: En lo más Oscuro del Pozo. Figura y Rol de la Mujer en el Teatro de García Lorca. Buenos Aires: Grupo Ed. Latinoamericano, 1996, S. 122.

⁴⁹ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 89.

⁵⁰ Vgl. Degoy, Susana: S. 122.

⁵¹ García Lorca, Federico: BS, S. 32.

sicheren Tod, da klar ist, dass seine Verfolger ihn nicht am Leben lassen werden, nachdem er so viele Menschen ihrer Ehre beraubt hat. Als er schließlich das Messer gegen den Novio zückt, erfüllt er nur sein Schicksal. All diese Faktoren machen ihn zum tragischen Held dieses Stücks, der am Schluss, von stärkeren Mächten umzingelt, sein Ende nur im Tod finden kann.

Die Novia entschließt sich, im Gegensatz zu Leonardo, erst nach ihrer Vermählung dazu, ihrem Verlangen nach dem Mann, der nicht ihr Ehemann ist, nachzugeben und mit ihm zu fliehen. Dabei ist es wichtig zu verstehen, dass die Novia von genau denselben Empfindungen geplagt wird wie Leonardo, was die dramatische Kohärenz der beiden Figuren anzeigt.⁵² Ihre Rebellion tritt im ungünstigsten, öffentlichsten und gefährlichsten Moment ein, was die dramatische Atmosphäre vergrößert und das Werk zu seiner Klimax führt.⁵³ Bei der Hochzeit wird der Novia das Problem der mangelnden Leidenschaft in ihrer Beziehung mit dem Novio immer bewusster und ist schließlich der Auslöser für ihre Flucht.⁵⁴ Im dritten Akt des Stücks, in dem dies geschieht, zeichnet Lorca eine Welt, in der nur die Natur regiert und bei Freymüller folgendermaßen beschrieben wird⁵⁵: „El puro instinto orgánico, pero sin hacernos comprender que el precio de seguir esa ley natural es la sangre.“⁵⁶ Im Wald angekommen besprechen die Novia und Leonardo ihre Situation und die Gefühle, die sie zueinander führten und die sie nicht länger im Zaum halten konnten. Dabei wird aufgedeckt, dass es die Novia war, die als erste den Impuls zur Flucht der beiden gab.

LEONARDO: [...] ¿Quién bajó primero las escaleras?

NOVIA: Yo las bajé.

L.: ¿Quién le puso al caballo bridas nuevas?

N.: Yo misma. Verdad.

L.: ¿Y qué manos me calzaron las espuelas?

N.: Estas manos, que son tuyas, pero que al verte quisieran quebrar las ramas azules y el murmullo de tus venas. ¡Te quiero! ¡Te quiero! [...] ¡Ay, qué lamento, qué fuego me sube por la cabeza!

L.: ¡Qué vidrios se me clavan en la lengua! Porque yo quise olvidar y puse un muro de piedra entre tu casa y la mía. Es verdad. ¿No lo recuerdas? Y cuando te vi de lejos me eché en los ojos arena. Pero montaba a caballo y el caballo iba a tu puerta. [...] Que yo no tengo la culpa, que la culpa es de la tierra y de ese olor que te sale de los pechos y las trenzas.

N.: ¡Ay qué sinrazón! No quiero contigo cama ni cena, y no hay minuto del día que estar contigo no quiera. [...] He dejado a un hombre duro y a toda su descendencia en la mitad de la boda y con la corona puesta.

L.: [...] Vamos al rincón oscuro donde yo siempre te quiera, que no imparta la gente ni el veneno que nos echa. [...] Pero voy donde tú vas. Tú también. Da un paso. Prueba, clavos de luna nos funden mi cintura y tus caderas.⁵⁷

Diese Szene spricht von einer verzweifelten und wilden Leidenschaft, die sich auf beinahe gewaltsamen Weg ihre Bahn bricht und die Liebenden zwingt zusammen zu sein. Die

⁵² Vgl. Degoy, Susana: S. 122–131.

⁵³ Vgl. Ebd., S. 125.

⁵⁴ Vgl. Frazier, Brenda: La Mujer en el Teatro de Federico García Lorca. Madrid: Playor, 1973, S. 184–185.

⁵⁵ Vgl. Freymüller, Renate: S. 122.

⁵⁶ Ebd., S. 122.

⁵⁷ García Lorca, Federico: BS, S. 153–157.

Novia spricht ihre innersten Gefühle aus: In ihr lebt die Vorstellung von der Kraft und Größe Leonardos, die sie mit Leidenschaft erfüllt. Sie liebt ihn mehr als sich selbst. Sie hasst ihn auch gleichzeitig, wegen der Macht, die er auf sie ausübt und sie dazu bringt, die Kontrolle über sich selbst zu verlieren.⁵⁸ Der Mann ist demnach in *Bodas de Sangre* ein erotisches Objekt, welches von der Novia so sehr begehrt wird, dass sie sich schließlich gegen die gesellschaftlichen Normen stellt⁵⁹.

In *Bodas de Sangre* ist somit die Sexualität und Leidenschaft der Novia ständiges Thema und ausschlaggebend für den Verlauf der Handlung. Im Zuge des Vorsatzes, eine realistische Frauenfigur darzustellen, welche nach ihren Möglichkeiten und ihrer Natur entsprechend handelt, erschafft Lorca eine Frau, deren Körper sich nach einem Mann verzehrt und ihre Leidenschaft schlussendlich nicht unterdrücken kann. Ihr Versuch, sich den gesellschaftlichen Anforderungen zu beugen und sich eine Liebe zum Novio einzureden, die nicht existiert, wird vor allem in jener Szene deutlich, in der die Criada ihr hilft, sich für die Hochzeit vorzubereiten. Während das Dienstmädchen davon spricht, dass sich die Novia nun mit ihrem baldigen Ehemann körperlich vereinigen wird, zeigt sich bei dieser aufgrund der aufkommenden Konsequenzen ihrer Selbsttäuschung ein gewisser Widerwillen.

CRIADA: ¡Dichosa tú que vas a abrazar a un hombre, que lo vas a besar, que vas a sentir su peso!

NOVIA: ¡Calla!

C.: Y lo mejor es cuando te despiertes y lo sientas al lado y que él te roza los hombros con su aliento, como con una plumilla de ruiseñor.

N.: ¿Te quieres callar?

C.: ¡Pero niña! ¿Una boda, qué es? Una boda es esto y nada más. ¿Son los dulces? ¿Son los ramos de flores? No. Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer. [...] No son horas de ponerte triste. (*Animosa*) Trae el azahar. (*La Novia tira el azahar*) ¡Niña! ¿Qué castigo pides tirando al suelo la corona? ¡Levanta esa frente! ¿Es que no te quieres casar? Dilo. Todavía te puedes arrepentir.

N.: Son nublos. Un mal aire en el centro, ¿quién no lo tiene?

C.: ¿Tú quieres a tu novio?

N.: Lo quiero.⁶⁰

Hier wird der innere Konflikt der Novia deutlich: Einerseits beteuert sie nach außen hin, ihren Verlobten zu lieben, um mit ihm eine sichere Ehe schließen zu können. Andererseits will sie eine intime Beziehung mit ihm nicht eingehen, da sie einen anderen begehrt. Die Beziehung zwischen den zukünftigen Eheleuten ist leidenschaftslos und kann daher der Macht des Verlangens, die Leonardo innewohnt, nicht Stand halten.⁶¹ Dabei spielen auch die klare Naivität des Novio und seine Unerfahrenheit in Liebesdingen, welche von der Mutter angepriesen werden, eine erhebliche Rolle⁶².

⁵⁸ Vgl. Frazier, Brenda: S. 115.

⁵⁹ Vgl. Bojahr, Steffi: S.89.

⁶⁰ García Lorca, Federico: BS, S. 119.

⁶¹ Vgl. Degoy, Susana: S. 125–131.

⁶² Vgl. Freymüller, Renate: S. 192.

In dieser Darstellung der Novia kommt die Überzeugung des Autors von der grundsätzlichen Determinierung des Individuums zum Ausdruck und zeigt die Novia in zweifacher Hinsicht fremdbestimmt: Einerseits versucht sie, sich den gesellschaftlichen Normen zu unterwerfen, gibt aber andererseits den Kampf gegen ihre zweite natürliche Determinierung, als Frau, schlussendlich auf.⁶³ Diese Determinierung macht die Novia, wie Susana Degoy festhält, zu einem komplementären Charakter, da sie einerseits ruhig und gehorsam, andererseits aber von ihrer Leidenschaft, die sie beherrscht und dominiert und sich ihren Prinzipien und Entscheidungen in den Weg stellt, gefangen ist. Dabei ist sie in zweierlei Hinsicht ein Schlachtfeld: Erstens wird das Duell der beiden Männer auf ihrem Rücken ausgetragen und zweitens befindet sie sich in einem nie enden wollenden Kampf gegen sich selbst. Dieser kann auch mit dem Konflikt zwischen Willen und Intelligenz gleichgestellt werden, den auch Brenda Frazier in der Figur erkennt. In Lorcas Welt stehen dies im starken Kontrast zueinander und kann nur in der Selbsttäuschung und dem daraus resultierenden Tod aufgelöst werden.⁶⁴ Somit kreiert Lorca für diese Figur, wie auch die anderen weiblichen Figuren der „Trilogía rural“, eine ausweglose Situation⁶⁵. Die Tragik, die der Novia innewohnt, liegt in der Leidenschaft, die sie malträtiert und gegen die sie mit all ihren Kräften ankämpft. Diese Selbstunterdrückung ist laut Lorca Teil der Erziehung der andalusischen Frau.⁶⁶

Lorcas „Fraudramen“, beziehungsweise die Darstellung einer Frauenfigur wie der Novia, stellen eine Revolution im spanischen Theater seiner Zeit dar, da die darin auftretende Enttabuisierung der weiblichen Sexualität bis zu diesem Zeitpunkt noch von keinem anderen Schriftsteller derart vorgenommen worden war. Es ist allerdings nicht von der Hand zu weisen, dass Lorca mit dieser Figur eine plakative Reduzierung der Frau auf ihre Sexualität produziert und sie insgesamt als triebunterworfenen Wesen darstellt. Diesbezüglich darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Lorca zwar versucht, die Situation der andalusischen Frau wahrheitsgemäß darzustellen, allerdings dies aus seiner persönlichen Sichtweise eines Mannes tut.⁶⁷ Daher führt diese Enttabuisierung keineswegs zur Befreiung der Frau, sondern zur Gefangenschaft in ihrer eigenen Leidenschaft, vor der es kein Entrinnen gibt. Somit liegt in *Bodas de Sangre* die eigentliche Problematik darin, dass Lorca der Novia zwar das Recht auf eine Sexualität zugesteht, sie aber gleichzeitig darauf reduziert.⁶⁸

⁶³ Vgl. Freymüller, Renate: S. 191.

⁶⁴ Vgl. Frazier, Brenda: S. 114.

⁶⁵ Vgl. Freymüller, Renate: S. 192

⁶⁶ Vgl. Degoy, Susana: S. 123–133.

⁶⁷ Vgl. Freymüller, Renate: S. 148–150.

⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 193–194.

Um die an sie gestellte Diktion ihrer Sexualität zu erfüllen, ist die Frau in Lorcás literarischer Welt auf den Mann angewiesen und von ihm abhängig. So stehen in Lorcás „Trilogía rural“ zwar Frauen im Mittelpunkt, das Geschehen beherrschen aber Männer. Freymüller bezeichnet dies als „Erotik der Macht“, die vom Mann ausgeht. So ist auch die Novia von dem Bestreben beherrscht von einem Mann „erlöst“ zu werden und setzt sich dabei über die gesellschaftlichen Konventionen hinweg.⁶⁹

In dem von Lorca geschaffenen Universum wohnt allerdings der von der Novia und Leonardo zuvor begangenen Unterdrückung der Gefühle des einzelnen Individuums eine unüberwindbare Fatalität inne, da ihre Konsequenz der Tod oder das Unglück derjenigen bedeutet, die sich ihren wahren Gefühlen verschließen⁷⁰. Der schändliche Betrug, den die Liebenden gegenüber ihren wahren Instinkten begingen, muss durch Blutvergießen vergolten werden. So muss die Novia den Preis für diese Verleumdung bezahlen und verliert beide Männer, die ihr als Frau ein glückliches Leben ermöglichen hätten können. Dies tritt ein, weil die Frauenfigur ihren Gefühlen nicht gehorcht hat, sondern sich stattdessen von den gesellschaftlichen Normen führen ließ.

Im Vergleich zur Novia sind auch die anderen Figuren in *Bodas de Sangre* in der einen oder anderen Weise determiniert. So sind der Novio, seine Mutter, der Vater der Novia, die Frau Leonardos, die Suegra und die Criada im Gegensatz zu Leonardo und der Novia in die Kategorie derjenigen einzuordnen, die im Dienste des Gesetzes und der gesellschaftlichen Regeln stehen. Damit stehen die Novia und Leonardo auf der einen Seite des Grabens, während sich alle andere Figuren auf der anderen befinden.⁷¹

⁶⁹ Vgl. Freymüller, Renate: S. 125–129.

⁷⁰ Vgl. Gibson, Ian: S. 336.

⁷¹ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 87.

3.4 Gesellschaft: Ehe, Materialismus, Ehre

An die Gespaltenheit der Novia anknüpfend wird im folgenden Kapitel beschrieben, unter welchen gesellschaftlichen Anforderungen die Frau in *Bodas de Sangre* steht. Hauptbegriffe der Analyse sind hierbei die Ehe als Institution und Hauptpfeiler der patriarchalen Gesellschaft, der Materialismus, der ebenso in Zusammenhang mit der Eheschließung steht, die Fortpflanzung innerhalb der Ehe als Mittel zum Überleben der Familie und das Konzept der Ehre, welches im Leben des Mannes und vor allem in jenem der Frau als äußerst bestimmend wirkt.

Die Frau existiert im Grunde genommen in *Bodas de Sangre* nur in der Rolle der Ehefrau, was sich in verschiedenen Varianten zeigt: Einmal ist es die angehende Ehefrau, die Braut, die dargestellt wird. Bereits im Status der Ehe lebend ist die Frau Leonardos. Des Weiteren existieren die Witwe, die aber immer noch ihrem verlorenen Status als Ehefrau nachtrauert, und die Schwiegermutter, die sich ebenfalls in einer Abhängigkeit zu ihrem Schwiegersohn befindet. Zuletzt wird immer wieder die verstorbene Mutter der Novia erwähnt, die in ihrer Ehe offenbar ebenfalls unglücklich war und an ihr in gewisser Weise zugrunde gegangen ist. Mit diesen Variationen wird im Stück zum Ausdruck gebracht, dass die traditionelle und gesellschaftlich anerkannte Rolle der Frau eindeutig die der Ehefrau und Mutter ist. Die Ehe wirkt hier als Klammer, die die wichtigsten Themen und Rollen einer Frau einschließt. Die Ambivalenz der Novia wurzelt in diesem spanischen und katholischen Konzept, welches die Heirat als notwendig ansieht und für die Frau unerlässlich ist.⁷²

Indem Lorca sechs verschiedene Variationen von Ehe präsentiert, liefert er ein treffendes Gesamtbild dieser gesellschaftlichen und religiösen Institution, die das Leben der Menschen in der damaligen Zeit stark bestimmte. Insgesamt übt Lorca mit dieser Darstellung starke Kritik, indem er die Ehe als Verderben präsentiert oder als Quelle von Konflikten, die alle Figuren zu Fall bringt. Zuerst, als die Novia am Tage ihre Hochzeit von ihrem Bräutigam abgeholt wird, singen die Hochzeitsgäste im Chor ein Loblied auf die eheliche Verbindung. Dabei wird diese mit der Fruchtbarkeit der Natur in Verbindung gebracht und als Blüte, die aufblüht, besungen.⁷³

Despierte la novia
La mañana de la boda.
Que los ríos del mundo
Lleven tu corona!

Que despierte
Con el ramo verde
Del laurel florido.⁷⁴

⁷² Vgl. Frazier, Brenda: S. 116.

⁷³ Vgl. McMullan, Terence: Federico García Lorca's critique of marriage in *Bodas de Sangre*. In: *Neophilologus*, 1993, Vol. 77 (1), S. 61–73, hier S. 61–70.

⁷⁴ García Lorca, Federico: BS, S. 120.

Allerdings existiert diese besungene und glückliche Ehe – wie Lorca zeigt – nur in der Theorie und nicht in der Praxis. Die verbotene Verbindung zwischen Leonardo und der Novia zerstört die Ehe zwischen den frisch Vermählten sowie zwischen Leonardo und seiner Frau. Laut Lorca scheint aber diese verbotene Liebe die einzig richtige zu sein und somit sind die falschen Ehegelübte zum Scheitern verurteilt. Die Ehe erscheint in diesem Blickwinkel als Auslöser für das tragische Moment des Stücks und diktiert die narrative Entwicklung.⁷⁵

Indem Lorca allen Figuren mit Ausnahme von Leonardo die Namen nimmt, verwandelt er sie in kulturelle Typen, die wie die Novia und der Novio jeden einfachen Menschen repräsentieren, der sich an die Regeln der Gesellschaft hält. Mit ihrer Charakterisierung als Braut oder Bräutigam nehmen sie eine soziale Rolle, ein Modell oder sogar ein Schicksal ein, welches sie mit der andalusischen Landbevölkerung zu Beginn des 20. Jahrhunderts teilen. Somit ist die Novia, als sie ihrer Pflicht als Frau nachgeht und sich einen Ehemann sucht, der sie versorgen und beschützen kann, ein kulturelles Beispiel.⁷⁶

Das kulturelle Idealbild eines Ehemanns ist der Novio, der seinem Namen entspricht, indem er nur mit Freude an seine bevorstehende Hochzeit denkt. Er nimmt in seiner Rolle nicht das Schicksal wahr, welches ihm nicht die Möglichkeit gibt, ein anderes Leben zu führen, außer als Bräutigam zu sterben. Der Novio bildet eine Art Konterfigur zu seinem Widersacher Leonardo, da er sehr jung, reich, und fröhlich ist und von allen wertgeschätzt wird. Sein sanfter, gehorsamer Charakter ist der eines unschuldigen, freien Mannes und steht in starkem Kontrast zu dem, was Leonardo repräsentiert.⁷⁷ Damit wirkt er im Vergleich schwächer als sein Konkurrent und ohne Tiefgang⁷⁸. Allerdings kann der Novio im Gegensatz zu Leonardo seiner zukünftigen Braut Wohlstand und Sicherheit sowie ein regelkonformes Leben bieten⁷⁹ und dies zieht diese im ersten Moment mehr an⁸⁰. In einer Ehe mit ihm würde sie zur treuen und anständigen Ehefrau und Mutter werden⁸¹. Allerdings gingen die beiden ihre Beziehung wegen der Vorteile, ein Paar zu sein, ein und wollen sie nun aus ökonomischen und praktischen Zwecken in eine Ehe verwandeln. Auf Wunsch ihres Vaters und unter dem Zwang, die sozialen Normen zu erfüllen, heiratet die Novia einen Mann, für den sie keine Gefühle empfindet.

⁷⁵ Vgl. McMullan: S. 61–70.

⁷⁶ Vgl. Moncó, Beatriz: S. 75.

⁷⁷ Vgl. Degoy, Susana: S. 125–132.

⁷⁸ Vgl. Frazier, Brenda: S. 184–185.

⁷⁹ Vgl. Freymüller, Renate: S. 192.

⁸⁰ Vgl. Degoy, Susana: S. 125–131.

⁸¹ Vgl. Frazier, Brenda: S. 114.

Hiermit wird in *Bodas de Sangre* gezeigt, welche Bedeutung der finanzielle Hintergrund der potentiellen Ehepartner bei der Verbindung zwischen zwei Familien hat. Der Novio fasst alle wünschenswerten Attribute eines guten Ehemannes zusammen, da er vermögend ist und aus derselben gesellschaftlichen Schicht stammt wie die Novia selbst. Aufgrund des Mangels an diesen Eigenschaften konnte eine Verbindung zwischen Leonardo und Novia damals nicht zustande kommen.⁸² Dass die Ehe vor allem strategisch zum ökonomischen Gewinn der beiden Parteien führen soll, macht besonders die Figur des „Padre“ klar. Seine Aussagen bringen zum Ausdruck, dass er hauptsächlich danach strebt, seine Güter zu vergrößern, indem er durch die Ehe seiner Tochter ein Stück Land zum Familienbesitz dazugewinnt.⁸³ „Lo mío es de ella y lo tuyo de él. Por eso. Para verlo todo junto, ¡que junto es una hermosura!“⁸⁴ Der Vater steht also für die Wirksamkeit der patriarchalischen Gesellschaftsform, die das Kapital als Macht anerkennt⁸⁵ und García Lorca Kritik an der Bestechlichkeit und Gier der Menschen nach Geld und Besitz. Bei der offiziellen Verlobung ihrer Kinder führen die Madre und der Padre beinahe ein „Verhandlungsgespräch“, in denen die Vorzüge der Kinder aufgezählt werden⁸⁶:

MADRE: Mi hijo puede y tiene.

PADRE: Mi hija también.

M.: Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol.

P.: Qué te digo la mía. Hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca; suave como la lana; borda toda clase de bordados y puede cortar una maroma con los dientes.⁸⁷

In dieser Beschreibung wird sichtbar, welche die idealen Eigenschaften eines Mannes und einer Frau sind⁸⁸. Der Padre beachtet dabei weder die Gefühle seiner Tochter noch ihre Bedürfnisse. Stattdessen behandelt er sie beinahe wie eine Ware, die von ihm im Gespräch mit der Madre auch als solche angepriesen wird. Durch die Abwesenheit der Novia während der Besiegelung des Paktes wird ihre Unmündigkeit nur noch mehr verdeutlicht.⁸⁹ Der Padre ist eine klassisch patriarchalische Figur, die die Tochter in den Stand der Ehe führt, um sie in die Gesellschaft einzugliedern⁹⁰.

Von der Madre und dem Padre wird auch der zweite gesellschaftlich relevante Grund für die Hochzeit zwischen den beiden jungen Leuten angesprochen. Bei dem Modell der Ehe,

⁸² Vgl. Bojahr, Steffi: S. 90–106.

⁸³ Vgl. Ebd., S. 87.

⁸⁴ García Lorca, Federico: BS, S. 113.

⁸⁵ Vgl. Johnson, Roberta: Federico García Lorca' Theater and Spanish Feminism. In: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Vol. 33.2 (2008), S. 251–281, hier S. 266.

⁸⁶ Vgl. Frazier, Brenda: S. 112.

⁸⁷ Vgl. García Lorca, Federico: BS, S. 113.

⁸⁸ Vgl. Moncó, Beatriz: S. 84.

⁸⁹ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 105.

⁹⁰ Vgl. Degoy, Susana: S. 126–127.

welches in Andalusien der damaligen Zeit existierte, handelte es sich nicht um den Schauplatz der Leidenschaft zwischen zwei Liebenden, sondern um den Rahmen der Fortpflanzung, die das Überleben der Familie sichern sollte.⁹¹ Beide Elternteile hoffen auf baldige „Früchte“ der Ehe und hierbei klingt es wieder fast so, als ob Zuchttiere, beziehungsweise die vorher besprochene Ware, sich vermehren sollen⁹²:

MADRE: Esa es mi ilusión: los nietos.

PADRE: Yo quiero que tengan muchos. Esta tierra necesita brazos que no sean pagados. [...] Y estos brazos tienen que ser de los dueños, que castiguen y que dominen, que hagan brotar las simientes. Se necesitan muchos hijos.

M.: ¡Y alguna hija! ¡Los varones son del viento! Tienen por fuerza que manejar armas. Las niñas no salen jamás a la calle.

P.: Yo creo que tendrán de todo.

M.: Mi hijo la cubrirá bien. Es de buena simiente. Su padre pudo haber tenido conmigo muchos hijos. [...]

P.: Ahora tienes que esperar. Mi hija es ancha y tu hijo es fuerte.

M.: Así espero.⁹³

Um den Wünschen der Mutter und des Vaters zu entsprechen, ist eine zielgerichtete Sexualität in der Ehe zur Fortpflanzung notwendig. Der sinnliche Genuss des Sexualaktes wird in dieser Hinsicht gänzlich ausgeblendet und als nicht notwendig erachtet.⁹⁴ Dies ist der Punkt, der für die Novia schließlich zu einer unüberwindbaren Hürde wird, da sie die Leidenschaft bereits kennt und eine Ehe ohne sie nicht eingehen kann. So wirkt der Novio für sie des Weiteren ernüchternd, weil er sich von seiner Mutter stark leiten lässt und damit die herrschenden gesellschaftlichen Regeln akzeptiert, die im krassen Gegensatz zum leidenschaftlichen Regelbruch stehen, den sie mit Leonardo begeht.⁹⁵ Mit *Bodas de Sangre* thematisiert Lorca den Topos einer tragisch endenden arrangierten Hochzeit, deren Zweck es ist, die Ländereien der Familie der Braut und des Bräutigams zusammenzulegen. Zuneigung steht im Vergleich zu materiellen Interessen und dem Fortbestand der Familie im Hintergrund.⁹⁶

Durch die Ehefrau Leonardos zeigt Lorca dem Publikum sowie dem Leser und der Leserin die potentielle Zukunft der Novia als Ehefrau. Mit ihrem Kind und ihrer neuerlichen Schwangerschaft steht diese Frau exemplarisch für diejenigen, die sich dem Gesetz der Gesellschaft unterordnen und danach leben. Die „Mujer“, wie sie von Lorca als kulturelles Beispiel betitelt wird, untersteht Leonardo und muss sich nach seinen Wünschen richten. Alles Romantische wird in ihrem Leben ausgeblendet und zeigt das realistische Bild einer Frau, die sich aufgrund der Unterdrückung durch ihren Ehemann unterwürfig und schüchtern

⁹¹ Vgl. Frazier, Brenda: S. 116.

⁹² Vgl. Bojahr, Steffi: S. 105.

⁹³ García Lorca, Federico: BS, S. 135–136.

⁹⁴ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 105.

⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 87.

⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 105.

zeigt. Diese Frau erfährt in dem angespannten Verhältnis zu ihrem Ehemann eine ganz andere Seite an ihm als die Novia.⁹⁷ Während Leonardo sich den Regeln der Gesellschaft nicht beugen will, fordert er dies aber von seiner Frau, die das Haus hütet, Mutter ist und von ihm in die Position einer Untergebenen gezwungen wird, die schweigen soll.⁹⁸ Aus den angeführten Gründen kann diese Beziehung zwischen Leonardo und seiner Frau als Beispiel für eine gescheiterte Ehe gesehen werden.⁹⁹

An der *Mujer* wird auch besonders sichtbar, welche örtliche Begrenzung für die Frau in der Ehe vorgesehen ist. In der ersten Szene, in der sie auftaucht, befindet sie sich im Haus, welches ihren gesamten weiblichen Lebensraum darstellt. In dieser Begrenzung sind auch die anderen Frauenfiguren zu finden. Das Haus als Symbol für den weiblichen Lebensraum taucht in allen drei Stücken der „Trilogía rural“ auf. Es steht dabei als das „Gefängnis“ der Frau im Kontrast zur Bewegungsfreiheit der Männer. In dieser Weise manifestiert sich das „Mannsein“ im Verlassen des Hauses, was Leonardo tut, wenn er mit seinem Pferd umherreitet und der Novia nachstellt, wie auch der Novio, der sich aus der weiblichen Obhut seiner Mutter entfernt und stattdessen zum Weinberg der Familie geht. Neben der Mutter darf nur der Ehemann in das Haus der Frau eintreten. Dies ist in Analogie zu dem alleinigen Recht des Ehemannes auf den Körper seiner Frau zu sehen. Das Haus stellt also den Schutz der Ehefrau vor den Blicken anderer Männer, den Schutz der Ehe und den Schutz der Kinder dar.¹⁰⁰

Die Rolle der Ehefrau geht einher mit der Rolle der Mutter. In dieser sticht neben der *Mujer* und der *Suegra* besonders die Mutter des Novio hervor. Durch den Tod ihres Ehemannes im Zuge eines Streites mit der Familie der Félix wurde sie ihrer Rolle als Ehefrau beraubt und agiert fortan nur noch als Mutter, die sich um die letzte verbliebene männliche Figur in ihrem Leben sorgt. Sie lebt nur für den Mann, in derselben Art und Weise, wie sie es tat, als ihr Ehemann noch am Leben war.¹⁰¹ Durch diese Figur zeigt Lorca die Unersetzlichkeit des Mannes im Leben der Frau, da dieser der wichtigste Bestandteil ihres weiblichen Seins ist.

Die Madre bevormundet daher ihren Sohn ständig und ängstigt sich um ihn, als dieser in der ersten Szene des Stücks ihr Haus mit einem Messer verlassen will. Entgegen ihren Instinkten muss sie ihren Sohn allerdings in ihrer Pflicht als Mutter in seiner Männlichkeit und dem damit verbundenen Verlassen des Hauses unterstützen, während sie in ihrer

⁹⁷ Vgl. McMullan, Terence: S. 64.

⁹⁸ Vgl. Frazier, Brenda: S. 110–111.

⁹⁹ Vgl. McMullan, Terence: S. 66.

¹⁰⁰ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 106–107.

¹⁰¹ Vgl. Frazier, Brenda: S. 111.

weiblichen Sphäre zurückbleibt. Aus diesem Grund wünscht sie sich, dass ihr Sohn eine Frau wäre¹⁰², die bei ihr im patriarchalisch begrenzten Umfeld des Hauses bleiben könnte¹⁰³: „Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana.“¹⁰⁴ Hierdurch wird auch klar, warum die Madre sich so sehr Enkelkinder und vor allem Mädchen wünscht:

MADRE: Sí, sí, y a ver si me alegras con seis nietos, o los que te dé la gana, ya que tu padre no tuvo lugar de hacérmelos a mí.

NOVIO: El primero para usted.

M.: Sí, pero que haya niñas. Que yo quiero bordar y hacer encaje y estar tranquila.¹⁰⁵

Als der Sohn seiner Mutter allerdings anbietet, sie nach seiner Hochzeit mit in sein neues Heim zu nehmen, wehrt sie mit der Begründung ab, sich um die Gräber des verstorbenen Ehemannes und ihres Sohnes kümmern zu müssen. Eine weitere Besonderheit an dieser Figur ist nämlich, dass sie krampfhaft versucht, an der Vergangenheit festzuhalten und den Schatten ihres Ehemannes in ihrem Leben aufrecht zu erhalten. Dies geschieht, indem sie die Figur des Vaters dem noch verbliebenen Sohn ständig vor Augen hält und seine löblichen Eigenschaften immer wieder als Idealbild des Mannes anpreist.¹⁰⁶ In dieser Hinsicht versucht sie, ihren Ehemann im Sohn wiederzufinden oder ihn so zu modellieren, dass er zu einem Herrn, der befiehlt, heranwächst¹⁰⁷.

Doch dieser Lobgesang reicht an Vorbildfunktion nicht aus und so muss die Mutter ihrem Sohn auch eine Vaterfigur sein, die ihm in allen Dingen des Lebens als elterliche Instanz vorsteht. Beispielsweise agiert sie bei der offiziellen Festlegung der Hochzeit als Sprachrohr der noch verbliebenen Familie und als Vormund des Novio. Es ist die Mutter, die der Novia die Verlobungsgeschenke überreicht und es ist die Mutter¹⁰⁸, die ihrem jungfräulichen Sohn sogar erklären muss, wie er seine Ehefrau zu behandeln hat. Hiermit spricht sie mit der Stimme ihres Ehemannes, der ihr Wissen an sexueller Praktik und der dabei dominanten Rolle des Mannes prägte¹⁰⁹:

Con tu mujer procura estar cariñoso, y si la notas infatuada o arisca, hazle una caricia que le produzca un poco de daño, un abrazo fuerte, un mordisco y luego un beso suave. Que ella no puede disgustarse, pero que sienta que tú eres el macho, el amo, el que manda. Así aprendí de tu padre. Y como no lo tienes, tengo que ser yo la que te enseñe estas fortalezas.¹¹⁰

¹⁰² Vgl. Moncó, Beatriz: S. 77–78.

¹⁰³ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 88.

¹⁰⁴ García Lorca, Federico: BS, S. 97.

¹⁰⁵ Ebd., S. 99.

¹⁰⁶ Vgl. MacMullan, Terence: S. 61.

¹⁰⁷ Vgl. Degoy, Susana: S. 121.

¹⁰⁸ Vgl. Moncó, Beatriz: S. 82.

¹⁰⁹ Vgl. McMullan, Terence: S. 62.

¹¹⁰ García Lorca, Federico: BS, S. 141–142.

Es ist besonders auffällig, wie die Mutter, trotz ihrer Sonderstellung als tonangebende Frau in der Familie, dabei das patriarchale Rollenbild aufrecht erhält und ihrem Sohn weitervermittelt¹¹¹. Sie hat den überkommenen Ehrenkodex des männlich dominierten Systems internalisiert und gibt, wie im Patriarchat üblich, als Mutter den *Machismo*, den sie in ihrer Ehe von ihrem Mann erfahren hat, an ihren Sohn in ihrer Erziehung weiter¹¹². Durch das gesamte Stück hindurch sind es die Mütter, die die soziale Ordnung innerhalb der Gesellschaft aufrecht erhalten. García Lorca zeigt mit *Bodas de Sangre*, dass es die Aufgabe der Mutter und Frau ist, die Ehre der Familie zu bewahren und zu beschützen.¹¹³ Es ist somit besonders die ältere Generation von Müttern, zu der auch die Suegra gehört, die an ihre Söhne die Regeln des Patriarchats weitergibt und damit die Emanzipationsversuche der jungen Frauen im Keim erstickt. Damit gibt es bei Lorca keine Solidarität der Frauen untereinander. Sie verraten sich eher, als einen Bruch der patriarchalischen Ordnung zu tolerieren oder zu unterstützen.¹¹⁴

Die Mutter wird durch die Sorge um ihren noch lebenden Sohn, der Treue ihrem verstorbenen Mann gegenüber und der Unterstützung der patriarchalischen Gesellschaftsordnung charakterisiert, da sie das eigene Geschlecht als dem Mann untergeordnet anerkennt. Damit verweist sie auf ein altertümliches Gesellschaftsmodell und steht für die Bewahrung alter Normen sowie für den Schutz der Ehre und der Erhaltung der gesellschaftlichen Moral.¹¹⁵ Renate Freymüller erkennt in allen Stücken der „Trilogía rural“ eine Konstante dieser Ehre, die vor allem von den Frauenfiguren getragen wird¹¹⁶:

Pero las tres veces se trata del mismo asunto, de la libertad sexual perseguida y reprimida por un código del honor que funciona en la sociedad de su tiempo como en el mismísimo teatro de Calderón. Tal vez lo más impresionante de estas tragedias, sin embargo, es que son las mismas mujeres las que han internalizado el código y son por lo tanto sus trasmisoras.¹¹⁷

Als die Flucht der Novia und Leonardos auf der Hochzeit bemerkt wird, ist es letztendlich die Mutter, die ihrem Sohn befiehlt, seine Ehre wieder herzustellen, obwohl sie ihn damit in den sicheren Tod schickt¹¹⁸. Als sie folgende Worte ausspricht, spricht sie mit der Stimme der Norm, die eine Vergeltung der Ehrverletzung fordert: „¡Anda! ¡Detrás! No. No

¹¹¹ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 88.

¹¹² Vgl. Freymüller, Renate: S. 157.

¹¹³ Vgl. Moncó, Beatriz: S. 82.

¹¹⁴ Vgl. Freymüller, Renate: S. 157.

¹¹⁵ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 87–88.

¹¹⁶ Vgl. Freymüller, Renate: S. 130–133.

¹¹⁷ Blanco Aguinaga C./ Rodríguez Puértolas, J./ Zavala, I.M.: Historia social de literatura española II. Madrid: Editorial Castilla, 1978, S. 323.

¹¹⁸ Vgl. Monco, Beatriz: S. 86.

vayas. Esa gente mata pronto y bien...; ¡pero sí corre, y yo detrás!”¹¹⁹ In ihrer Aussage ist noch ein Schwanken zu erkennen. Aber die Gesetze der Ehre sind stärker als sie und in ihrer Rolle als andalusische Bäuerin ist diese Frau zu nichts anderem imstande, als ihren Sohn zu bewaffnen.¹²⁰

Der Ehrenkodex macht die Mutter des Novio zu einer Frau, die jede mütterliche Fürsorge verliert, als die Familienehre durch die Flucht der Novia in Gefahr ist¹²¹. Wenn der letzte verbliebene Sohn die Familienehre nicht wiederherstellen würde, hätten der Tod des Vaters und des Bruders keinen Wert mehr¹²². Die Madre muss also in der Rolle des Familienoberhauptes agieren und ihren Sohn in den sicheren Tod schicken, was ein Zuwiderhandeln gegen ihre Pflichten als Mutter als Bewahrerin des Lebens bedeutet. *Bodas de Sangre* wird von Renate Freymüller daher auch als „drama de la maternidad vencida“ bezeichnet. Damit schadet sie letzten Endes aber nur sich selbst, da sie sich mit dem Tod des Sohnes die letzte Chance auf Gesellschaft durch Enkelkinder nimmt. Dieser, von Freymüller als „Entmystifizierung der Mutter“ bezeichnete Vorgang, findet mit der Figur der „Madre“ Eingang in das Werk Lorcas und wird in *Yerma* und auch in *La casa de Bernarda Alba* fortgeführt.¹²³

Die Entdeckung der Flucht der beiden Liebenden bietet der Mutter ein Ventil für ihr Bedürfnis nach Rache, welches sich wahrscheinlich schon nach dem Tod ihres ersten Sohnes und Ehemanns gegenüber der Familie der Félix einstellt.¹²⁴ Dem Novio ist auch bewusst, dass er in seinem Racheakt die gesamte Familie repräsentiert.¹²⁵ Als er auf seinen Widersacher trifft, spürt er die Geister seiner gesamten Familie hinter sich:

[...] ¿Ves este brazo? Pues no es mi brazo. Es el brazo de mi hermano y de mi padre y el de toda mi familia que está muerta. Y tiene tanto poderío, que puede arrancar este árbol de raíz si quiere. Y vamos pronto, que siento los dientes de todos los míos clavados aquí de una manera que se me hace imposible respirar tranquilo.¹²⁶

Der Sohn wird in jenem Moment zum Mann, als er sich entscheidet, seine Familie zu rächen – in der „hora de la sangre“¹²⁷. Er trägt an einem Erbe, welches ihn zum Rivalen Leonardos macht, da er der Sohn und Bruder zweier ungerächter Opfer ist, die von der Familie Leonardos ermordet wurden. Er ist der Verfolger, der zu den Waffen greift und im

¹¹⁹ García Lorca, Federico: BS, S. 143.

¹²⁰ Vgl. Degoy, Susana: S. 122.

¹²¹ Vgl. Freymüller, Renate: S. 158–159.

¹²² Vgl. Moncó, Beatriz: S. 86.

¹²³ Vgl. Freymüller, Renate: S. 151 ff.

¹²⁴ Vgl. Ebd., S. 174.

¹²⁵ Vgl. Moncó, Beatriz: S. 86.

¹²⁶ García Lorca, Federico: BS, S. 151.

¹²⁷ Vgl. Moncó, Beatriz: S. 87.

entscheidenden Moment zum Rächer seiner Vorfahren wird. Die Flucht seiner Braut und damit der öffentliche Angriff auf seine Ehre als Mann und Ehemann ist jener Weg, auf dem er sein tragisches Schicksal erfüllt.¹²⁸

Nach dem Tod der beiden Männer stehen die Frauen nun alleine da und werden für ihre egoistischen Vergehen bestraft. Zuerst trifft es die Ehefrau Leonardos. Als ihr Ehemann getötet wird, verharrt sie in ihrer Passivität, derer sie sich mit der Akzeptanz der Regeln unterworfen hat. So folgt sie auch dem Befehl ihrer eigenen Mutter, die ihr gebietet, von nun an in ihrem Haus zu bleiben und um ihren Ehemann zu trauern.¹²⁹ „Tú, a casa. Valiente y sola en tu casa. A envejecer y a llorar. Pero la puerta cerrada. Nunca. Ni muerto ni vivo. Clavaremos las ventanas. Y vengan lluvias y noches sobre las hierbas amargas.“¹³⁰ Die Witwe wird von nun an in ihrem Haus eingesperrt, denn ihr Anblick soll ebenso wie ihre Trauer vor den Augen der anderen verborgen bleiben.¹³¹

Auch die Madre akzeptiert die ewigen, stillen Tränen, den Ausschluss aus der Öffentlichkeit und die nie endenwollende Einsamkeit als ihre Bestimmung, als sie von dem Tod ihres Sohnes erfährt. Als die Nachbarin in ihrer Gegenwart in Tränen ausbricht, weist sie diese zurecht:

(Con rabia a la vecina) ¿Te quieres callar? No quiero llantos en esta casa. Vuestras lágrimas de los ojos nada más, y las mías vendrán cuando yo esté sola, de las plantas de mis pies, de mis raíces, y serán más ardientes que la sangre. [...] Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya todos están muertos. [...] No quiero ver a nadie. La tierra y yo. Mi llanto y yo. Y estas cuatro paredes. ¡Ay! ¡Ay! [...] He de estar serena. Porque vendrán las vecinas y no quiero que me vean tan pobre. ¡Tan pobre! Una mujer que no tiene un hijo siquiera que poderse llevar a los labios.¹³²

Sie hat nun ohne Ehemann und ohne Söhne keine Existenzberechtigung mehr. Da sie auch keine Enkelkinder mehr bekommen kann, ist sie als Frau nichts mehr wert und kann ihren Lebenszweck nicht erfüllen. Alles, was ihr bleibt, ist, auf den Tod zu warten.

Die Novia ist die Urheberin des Unglücks, welches über die anderen Frauen gebracht wird.¹³³ Durch ihre Flucht beschmutzte sie ihre Ehre und die ihrer Familie. Sie beging innerhalb des Gesellschaftsbildes, welches Lorca für die Frau entwirft, die schwerste aller Sünden: Ehebruch. Dies fordert schließlich den Tod der beiden Männer, der den tragischen Zyklus der Duelle beendet.¹³⁴

¹²⁸ Vgl. Degoy, Susana: S. 132.

¹²⁹ Vgl. McMullan, Terence: S. 64.

¹³⁰ García Lorca, Federico: BS, S. 161

¹³¹ Vgl. McMullan, Terence: S. 66.

¹³² García Lorca, Federico: S. 164.

¹³³ Vgl. Freymüller, Renate: S. 158–159.

¹³⁴ Vgl. Frazier, Brenda: S. 117.

Nach dem Tod der beiden Männer kehrt sie wieder zu den Frauen zurück und stellt sich der Bestrafung durch ihre Schwiegermutter. Allerdings beteuert sie, dass sie ihre Jungfräulichkeit nicht verloren und somit auch das Gelübde der Ehe nicht gebrochen habe. Doch die Madre wehrt das Gespräch ab:

NOVIA: [...] He venido para que me mate y que me lleven con ellos. [...] Que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me pueden enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mich pechos.
MADRE: Calla, calla; ¿qué importa eso a mí? ¹³⁵

Mit ihrer Rückkehr unternimmt die Novia einen hoffnungslosen Versuch, sich wieder in die Gesellschaft zu integrieren. Sie will sich durch die Betonung ihrer Keuschheit und ihrer Ehrbarkeit für ihre Tat rechtfertigen, die sie gegen ihre Vernunft ausführte.¹³⁶ Jedoch trägt sie für die Flucht genauso viel, oder mehr, Schuld als Leonardo und ihre spätere Keuschheit basiert darauf, dass ihr Gewissen und ihr Körper mit dem Blut zweier Männer befleckt sind¹³⁷. Sie weiß außerdem nicht, dass die Gesellschaft schon allein die Flucht und die Intention dahinter nicht verzeihen wird. Diese Tatsache ist wiederum in der Handlung der Madre erkennbar. Diese verachtete die Novia so sehr, dass sie sie nicht einmal bestraft, weil sich ohnehin die Gesellschaft dieser Aufgabe annehmen wird.¹³⁸ Alles, was sie an Worten für sie übrig hat, ist Folgendes:

MADRE: Pero ¿qué me importa a mí tu honradez? ¿Qué me importa tu muerte? ¿Qué me importa a mí nada de nada? Benditos sean los trigos porque mi hijos están debajo de ellos; bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos, Bendito sea Dios, que nos entiende juntos ara descansar.
NOVIA: Déjame llorar contigo.
M.: Llor. Pero en la puerta.¹³⁹

Die Novia ist in einer phallokratischen Gesellschaft und einer damit verbundenen naturhaften, weiblichen Figurenkonzeption, die Lorca in *Bodas de Sangre* entwirft, nichts wert, weil sie ohne Ehemann ihre vorgesehene Rolle als Gebälerin und Bewahrerin nicht einnehmen kann.¹⁴⁰

Insgesamt bilden die zurückgelassenen Frauen am Ende des Stücks eine Trauergemeinde, gefangen von vier dicken Wänden, die ihre neuerliche Gefangenschaft symbolisieren. Die Frau wird hier in allen Stadien ihres sozialen Lebens dargestellt, was eine Einheit zwischen ihnen bildet. Dabei sind sie jedoch alle unglücklich und unvollständig, weil ihnen das Entscheidende zum öffentlich anerkannten Leben fehlt – ein Mann. Durch den Tod

¹³⁵ García Lorca, Federico: BS, S. 165.

¹³⁶ Vgl. Bojar, Steffi: S. 90.

¹³⁷ Vgl. Frazier, Brenda: S. 116.

¹³⁸ Vgl. Moncò, Beatriz: S. 88.

¹³⁹ García Lorca, Federico: BS, S. 166.

¹⁴⁰ Vgl. Freymüller, Renate: S. 158–161.

der beiden Männer werden also alle drei Frauen, unabhängig von ihrem Alter, von der Gesellschaft ausgeschlossen und bestraft. Somit sind nicht nur die beiden Männer Opfer des Todes, sondern auch die Frauen.¹⁴¹ Der Historiker Ángel Álvarez de Miranda beschreibt dies folgendermaßen:

La muerte es “pasión”, es “sacrificio”, es “inmolación” ... ¿de quién? La respuesta es una sola: del varón, del ser masculino, del objeto sobre el que se polariza la expectante aspiración material, nupcial, sexual [...]. Del portador de esa única especie de salvación imaginable para la mente arcaica que conoce la sacralidad de la “vida como sangre” y de “la entrada en la vida” operada en el proceso fecundidad-sexualidad. No es casualidad que a lo largo de la obra lorquiana sean varones los protagonistas del morir, como tampoco era casual el protagonismo de la mujer en los otros aspectos. Muere el varón, muere sobre todo para la mujer; se trata de muertes que están sentidas – como sexualidad, como la sangre – desde la mujer, desde la madre, la esposa o amante. Muere el salvador. Pero el salvador es siempre el varón.¹⁴²

Als das Schicksal aller Figuren erfüllt ist und es nichts mehr zu sagen gibt, beginnt die Madre mit dem letzten Dialog des Stücks. Gemeinsam mit der Novia spricht sie ein Gebet oder einen Abgesang an das Messer, welches zu Beginn und am Ende des Stücks auftaucht.¹⁴³ Diese Symbolik ist Teil der poetischen Sprache von *Bodas de Sangre*.

¹⁴¹ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 108–109.

¹⁴² Josephs, Allen/ Caballero, Juan: S. 59.

¹⁴³ Vgl. Degoy, Susana: S. 134.

3.5 Genre, Symbolik, traditionelle Lieder

Bodas de Sangre ist laut Susana Degoy gleichermaßen ein Drama, wie auch eine Tragödie mit der unüberwindbaren Leidenschaft als ihr tragisches Element. Das Stück weist eine aristotelische Struktur auf, da es einen Prolog, in dem der Konflikt präsentiert und die Personen vorgestellt werden, sowie insgesamt fünf Episoden beziehungsweise Akte enthält: Der Antrag, das Treffen, das Fest, die Flucht, das Verbrechen und zum Schluss der „Exodus“ als Präsentation der Ereignisse durch die Überlebenden. Auch die ausgelassene Schilderung der Bluttat, über die nur später gesprochen wird, steht in der aristotelischen Art und Weise des Theaters.¹⁴⁴ Wie in der antiken Tragödie zeigt Lorca Menschen, die sich gegen ihr Schicksal nicht wehren können und somit zu dessen Instrument werden. Der aristotelische Umschlag findet in dem Moment statt, als das Individuum beginnt, sich gegen die gesellschaftlichen Pflichten zu wehren und zu einer ursprünglichen Lebensweise oder Moral, die der Erfüllung der persönlichen Bedürfnisse dient, zurückzukehren. Lorca schuf damit in *Bodas de Sangre* eine Handlung, die geradlinig auf das tragische Scheitern der Figuren im 3. Akt hinführt.¹⁴⁵ Diesem geht als Höhepunkt des Stückes eine gesamte Komposition an Symbolen und choreographischen Inszenierungen wie Musik und Chorgesang voraus.

Im Gegensatz zu den ersten beiden Akten ist der dritte Akt vollkommen von der Welt der Natur und der Symbolik beherrscht¹⁴⁶. Die Handlung, die sich nun im Wald abspielt, wird von Lorca auf eine metaphorische Ebene gehoben und findet innerhalb eines symbolisch-szenischen Raumes statt. Hierbei bedient sich Lorca eines neuartigen Figurenaufbaus, der allegorische Figuren einsetzt¹⁴⁷ und damit eine Welt der übernatürlichen Personifizierungen schafft. Der Tod als Bettlerin und der Mond in Person eines jungen Holzfällers erscheinen dadurch als eine einzige übernatürliche Realität, verkörpert durch zwei plastische Figuren. Auf die Frage hin, welche Szene Lorca in *Bodas de Sangre* am meisten befriedigte, antwortete der Schriftsteller¹⁴⁸:

Aquel en que intervienen la Luna y la Muerte, como elementos y símbolos de fatalidad. El realismo que preside hasta ese instante la tragedia se quiebra y desaparece para dar paso a la fantasía poética, donde es natural que yo me encuentre como pez en agua.¹⁴⁹

Die Ankunft des Mondes wird durch den Chor der Holzfäller eingeleitet. Dieser ist neben den lyrischen Einlagen laut Steffi Bojahr in *Bodas de Sangre* einer jener Bausteine,

¹⁴⁴ Vgl. Degoy, Susana: S. 119–128.

¹⁴⁵ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 73

¹⁴⁶ Vgl. Josephs, Allen/ Caballero, Juan: S. 75.

¹⁴⁷ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 73.

¹⁴⁸ Vgl. Josephs, Allen/ Caballero, Juan: S. 61–75.

¹⁴⁹ García Lorca, Federico: BS, S. 66.

die auf das klassische spanische Theater, welches Lorca mit der antiken Tragödie verband, hinweisen. Die Gesänge des Chors beziehen sich allegorisch auf die ablaufende Handlung und erläutern diese.¹⁵⁰ In dieser Weise kommentieren die Holzfäller das Geschehen, erscheinen aber im Vergleich zu dem Chor, der das Hochzeitslied singt, als übernatürlich. Ihre organische Welt ist bestimmt vom Mond, dem Blut, der sexuellen (Zu)Neigung und der Erde. Sie kommentieren das Gesetz der Natur und des puren Instinktes, allerdings nicht ohne anzudeuten, dass der Preis für die Verfolgung dieses Gesetzes das Blut ist. In einem wortgewaltigen Monolog fordert anschließend der Mond den Tod der beiden jungen Männer, den die Bettlerin in die Wege leitet. An dieser Stelle bedient sich Lorca einer lyrischen Sprache, die von der Prosagattung stark abweicht.¹⁵¹ Durch das Übereinanderlegen von Prosa und Vers kreiert er im ganzen Stück ein dramatisches Gedicht in einer tragischen Atmosphäre¹⁵²:

Cisne redondo en el río,
ojo de las catedrales,
alba fingida en las hojas
soy; no podrán escaparse!
¿Quién se oculta? ¿Quién solloza
por la maleza del valle?
La luna deja un cuchillo
abandonado en el aire,
que siendo acecho de plomo
quiere de dolor de sangre. [...]

Pues esta noche tendrán
mis mejillas roja sangre,
y los juncos agrupados
en los anchos pies del aire.
¡No hay sombra ni emboscada,
que no pueden escaparse!
¡Que quiero entrar en un pecho
para poder calentarme!
¡Un corazón para mi! [...]¹⁵³

Der Mond verkörpert das Schicksal, das bei jeder Generation Durst nach dem Blut der Männer der jeweiligen Familien verspürt. Seine Erscheinung bedeutet die Übernahme des Unterbewussten und daraus resultierend die Welt des Todes, des Wahnsinns und der Kreativität.¹⁵⁴

Der Tod lauert in der Figur der Bettlerin, die ihre Falle über den Opfern zusammenschnappen lässt, als sie dem Novio den Weg zu den beiden Liebenden zeigt. Das Auftreten des Todes als Figur stammt laut Susana Degoy aus dem spanischen Kulturgut. Der Tod, der hier von Lorca eingesetzt wird, ist ein gewöhnlicher, ländlicher und allmächtiger Tod, mit dem der Novio als Spaziergänger, reden kann. Es ist eine Alte, die an die mittelalterliche Ikonografie erinnert.¹⁵⁵ Lorca entwickelt durch die Verwendung dieser

¹⁵⁰ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 71.

¹⁵¹ Vgl. Josephs, Allen/ Caballero, Juan: S. 75–76.

¹⁵² Vgl. Degoy, Susana: S. 128.

¹⁵³ García Lorca, Federico: BS, S. 147.

¹⁵⁴ Vgl. Allen, Rupert: *Psyche and symbol in the theatre of Federico García Lorca*: Perlimpin, Yerma, Blood Wedding. Austin: University of Texas Press, 1974, S. 187–188.

¹⁵⁵ Vgl. Degoy, Susana: S. 128–135.

essentiell spanischen Elemente trotz der klassischen Form der Tragödie eine neue Dimension des Theaters.¹⁵⁶

Die Affinität Lorcas für die Poesie des Volkes zeigt sich neben der Verwendung des bäuerlich-andalusischen Jargons in den häufig auftauchenden Volksliedern, mit denen seine Texte gespickt sind. Carlos Rincón hält fest, dass Lorca schon als Kind kleine Theateraufführungen gestaltete, die sich oft auf Volkspoesie konzentrierten. Er lernte die Wiegenlieder des andalusischen Volkes früh kennenlernte und oft davon sprach, dass die traditionelle Poesie in Andalusien mit dem Gesang und der Kunst des Gitarrespiels verbunden sei. Die bäuerliche Sprache steht in *Bodas de Sangre* im Kontrast zu den lyrischen Einlagen, wie dem Wiegenlied und dem Hochzeitslied, die von der traditionellen Dichtung inspiriert sind und der Tragödie und dem Text den poetischen Charakter verleihen. So werden lyrische Einlagen an Textstellen verwendet, wo sie eine besondere dramaturgische Funktion haben.¹⁵⁷

Das Wiegenlied, welches vom Pferd handelt, ist in diesem Sinne der erste Baustein zur Handlung des Stückes und eine Vorausschau darauf, was sich zutragen wird. Es stammt aus Lorcas Heimat Granada und ist ein „lyrisches Abenteuer für Mutter und Kind“¹⁵⁸, sowie von einer bäuerlichen und spanischen Art des Fühlens durchdrungen. Die Handlung dreht sich in diesem Abschnitt um ein Pferd, welches an einen Bach kommt und nicht trinken will:

SUEGRA:
Nana, niño, nana
del caballo grande
que no quiso el agua.
El agua era negra
dentro de las ramas.
Cuando llega al puente
se detiene y canta.
¿Quién dirá, mi niño,
lo que tiene el agua,
con su larga cola
por su verde sala? [...]

Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar.
Las patas heridas,
las crines heladas,
dentro de los ojos
un puñal de plata
Bajaban al río.
¡Ay, cómo bajaban!
La sangre corría
más fuerte que el agua. [...]

MUJER:
No quiso tocar
la orilla mojada
su belfo caliente
con moscas de plata.
A los montes duros
sólo relinchaba
con el río muerto
sobre la garganta. [...]

SUEGRA:
¡No vengas, no entres!
Vete a la montaña.
Por los valles grises
donde está la jaca.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Vgl. Reed, Anderson: Federico García Lorca. London: The Macmillan Press, 1984, S. 105.

¹⁵⁷ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 80.

¹⁵⁸ Vgl. Josephs, Allen/ Caballero, Juan: S. 72.

¹⁵⁹ García Lorca, Federico: BS, S. 102–104.

In *Bodas de Sangre* treten als Symbole am häufigsten das Pferd, der Dolch, der Mond und das Silber auf¹⁶⁰. Das Pferd ist eines der wichtigsten Symbole, das im Werk Lorcás generell als Bedeutungsträger von Sexualität¹⁶¹, beziehungsweise männlicher Kraft¹⁶², und des Todes zu sehen ist. In *Bodas de Sangre* wird das Pferd vor allem mit der Figur Leonardos verknüpft. Das gesamte Stück hindurch ist er nur zu Pferd unterwegs und treibt es bis ans Ende der Ebene, wo die Novia wohnt, vor deren Fenster er auf und abtrabt. Das Lied dient der Erläuterung seiner Situation und schildert schon vorrausschauend das kommende Geschehen des Stückes, indem es den Dolch erwähnt und prophezeit, dass Blut fließen wird.¹⁶³

Das Pferd will nicht aus dem Fluss trinken, was die fehlende Liebe Leonardos zu seiner Frau symbolisiert, und durch das Anrufen des fernen Berges wird seine Sehnsucht nach der Novia ausgedrückt¹⁶⁴. In einer anderen Szene ist es die Frau Leonardos, die ihrem Ehemann sagt, dass auch ihm, wie dem Tier, in beiden Augen Dolche stecken, was die Parallele zwischen den beiden endgültig sichtbar macht. Zuletzt befindet sich das reale Pferd Leonardos, welches er am Morgen nach dem wilden Ritt in der Nacht zurückbringt, in demselben Zustand wie das Pferd aus dem Lied.

Weil das Pferd als Metapher für die Figur Leonardos zu sehen ist, wirkt der Inhalt dieses Liedes düster und erotisch¹⁶⁵. Dem Hengst sind alle angepriesenen Eigenschaften des idealen Mannes eigen. Es verkörpert Leonardo und damit die treibende sexuelle Kraft des Stückes. Gleichzeitig symbolisiert das Pferd auch das Unterbewusste und vor allem die unterbewusste Libido seines Reiters.¹⁶⁶ So ist es zu guter Letzt auch das Pferd, auf dem die beiden Liebenden fliehen. Allen Josephs und Juan Caballero fassen hierzu zusammen¹⁶⁷:

Han huido en el caballo, *el caballo*, que los llevará al bosque fatídico donde espera la Luna. *El caballo* que encarna a la vez la fatal atracción sexual – que destruye poderosamente aquel orden social – y *el caballo* que será, como tantas veces en la obra de Lorca, el animal que llevará a sus jinetes a la muerte [...].¹⁶⁸

Ein weiteres starkes Symbol des Stückes ist das Wasser und der Fluss, der im Wiegenlied besungen wird. Das Wasser wirkt hier als befruchtender und lebensspendender Strom der Leidenschaft, der gegen die Trockenheit der sexuellen Dürre steht.¹⁶⁹ Die Liebe

¹⁶⁰ Vgl. Degoy, Susana: S. 130.

¹⁶¹ Vgl. Josephs, Allen/ Caballero, Juan: S. 74.

¹⁶² Vgl. Bojahr, Steffi: S. 80

¹⁶³ Vgl. Josephs, Allen/ Caballero, Juan: S. 73–74.

¹⁶⁴ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 80.

¹⁶⁵ Vgl. Josephs, Allen/ Caballero, Juan: S. 74.

¹⁶⁶ Vgl. Allen, Rupert: S. 174–181.

¹⁶⁷ Vgl. Josephs, Allen/ Caballero, Juan: S. 74.

¹⁶⁸ Ebd., S. 74.

¹⁶⁹ Vgl. Freymüller, Renate: S. 192.

zwischen Leonardo und der Novia wird durch den dunklen Strom des Flusses symbolisiert¹⁷⁰. Neben dem Wiegenlied taucht der Fluss als Symbol noch ein weiteres Mal im Stück auf, als sich die Novia gegenüber der Madre zu rechtfertigen versucht¹⁷¹. So erklärt sie, dass sie in der trockenen Umgebung, in der sie lebte, an ihrer angestauten Leidenschaft gelitten habe und der Novio im Vergleich zu Leonardo für sie nur ein Tropfen Wassers auf einem heißen Stein gewesen sei¹⁷²:

¡Porque me fui con el otro, me fui! Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes.¹⁷³

In dieser letzten Szene, in der die Frauen sich zusammenfinden, stimmen sie ein letztes Lied an, welches dem Messer als dem todbringenden und allgegenwärtigsten Symbol in *Bodas de Sangre* gewidmet ist. Oder mit anderen Worten: „El cuchillo es la muerte y es su causa, es su misterio y su fascinación.“¹⁷⁴ Das Messer wird als Vollstrecker des Schicksals benannt und von den beiden Frauen besungen:

MADRE: Vecinas, con un cuchillo, con un cuchillito, en un día señalado, entre las dos y las tres, se mataron los dos hombres del amor. Con un cuchillo, con un cuchillito que apenas cabe en la mano, pero que penetra fino por las carnes asombradas, y que se para en el sitio donde tiembla enmarañada la oscura raíz del grito.

NOVIA: Y esto es un cuchillo, un cuchillito que apenas cabe en la mano; pez sin escamas ni río, para que en un día señalado, entre las dos y las tres, con este cuchillo se queden dos hombres duros con los labios amarillos.¹⁷⁵

Die Lieder kreisen also immer um die tragische Schicksalserfüllung und werden eingesetzt, wenn es eingreift. Dadurch wird die Fatalität der Handlung noch bestärkt, da sich die Voraussagen und das tragische Schicksal erfüllen müssen.¹⁷⁶

Die Fatalität der Leidenschaft oder das Messer als Symbol und Mordwaffe sind nicht nur bei Lorca zu finden, sondern auch bei den Werken der italienischen Schriftsteller Giovanni Verga und Luigi Capuana.

¹⁷⁰ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 81.

¹⁷¹ Vgl. Allen, Rupert: S. 171.

¹⁷² Vgl. Freymüller, Renate: S. 192–193.

¹⁷³ García Lorca, Federico: BS, S. 165–166.

¹⁷⁴ Josephs, Allen/ Caballero, Juan: S. 58.

¹⁷⁵ García Lorca, Federico: BS, S. 169.

¹⁷⁶ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 81–82.

3.6 Giovanni Verga und Luigi Capuana

Die Dramen *La Lupa* (1896) und *Cavalleria rusticana* (1884) von Giovanni Verga sowie *Malìa* (1884) von Luigi Capuana weisen, wie oben angedeutet, in einer direkten Gegenüberstellung mit *Bodas de Sangre* von Federico García Lorca einige starke thematische Parallelen auf. Das Geschehen der drei italienischen Stücke ist dabei nicht in spanischen, sondern in sizilianischen Dörfern angesiedelt, in denen die Individuen von der Hitze und Enge der gesellschaftlichen Gemeinschaft beherrscht werden. Weitere Parallelen zu Lorca sind aber nicht nur in der Thematik der Stücke zu finden, sondern auch in dem Bestreben der Künstler, eine gesellschaftliche Wahrheit mit dem Mittel der Literatur darzustellen.

Verga und Capuana streben ebenso wie Lorca eine möglichst authentische Darstellung der Realität in ihren Werken an. Dies rührt daher, dass diese beiden Schriftsteller als Hauptvertreter des italienischen Verismus gelten, der auf der Bedeutung des Adjektivs „vero“ (ital.: wahr, echt) basiert. Das Konzept des Verismus beruht auf dem Erzählen als wahre, authentische Wiedergabe der Wirklichkeit. Giovanni Verga (1840-1922), der als Begründer des Verismus gilt, sagte dazu:¹⁷⁷ „Ich habe immer versucht wahr zu sein („essere vero“), ohne Realist, Romantiker, oder irgendetwas anderes sein zu wollen...“¹⁷⁸ Des Weiteren ist es das erklärte Ziel Vergas und der Veristen, dem literarischen Werk des Schriftstellers den Anschein eines wirklich vorgefallenen Ereignisses zu geben und es so aussehen zu lassen, als sei es aus sich selbst heraus entstanden. Hierin ist eine Parallele zu Lorca zu finden, der den Stoff zu *Bodas de Sangre* aus tatsächlich Vorgefallenem zog.

Bei der Darstellung der unmittelbaren Wirklichkeit findet der Verismus besonderes Interesse an den Lebensbedingungen des italienischen Kleinbürgertums und der Landbevölkerung nach der politischen und gesellschaftlichen Ernüchterung der 1870er Jahre. In dieser Hinsicht bemüht sich besonders Giovanni Verga um die Wiedergabe gesellschaftlicher Realitäten und darum, die Aufmerksamkeit auf die elenden Lebensbedingungen der unteren Bevölkerungsschichten zu lenken. Erstes Zeugnis dieser Bemühungen ist der 1880 veröffentlichte Novellenband *Vita dei campi*, in dem die Novellen *Cavalleria rusticana* und *La Lupa*, die sich mit dem bäuerlichen Milieu befassen, veröffentlicht wurden. Diese beiden Texte waren die Basis für die später publizierten Theaterstücke, die jeweils denselben Namen tragen. Zu erwähnen ist außerdem noch der wohl

¹⁷⁷ Vgl. Hardt, Manfred: *Hardt, Manfred: Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 1996, S. 599.

¹⁷⁸ Ebd., S. 599.

bekannteste veristische Roman aus der Feder Vergas, *I Malavoglia*, der 1881 veröffentlicht wurde und den gesellschaftlichen Werdegang einer italienischen Fischerfamilie beschreibt.¹⁷⁹

Verga interessiert sich in diesen Texten für einen humanitären Inhalt und einen Stil, der so nüchtern und intensiv wie das Leben der Charaktere selbst sein soll¹⁸⁰. Dabei ist er der Ansicht, dass die erzählerischen Sujets der veristischen Narrativik nur noch in seiner Heimat – der ruralen Welt des kargen Siziliens – zu finden sind, wo die Menschen noch immer von ihren reinen Gefühlen in ihrer Ursprünglichkeit sowie einer gewissen Rohheit beherrscht werden. Diese Haltung und die daraus hervorgegangenen Werke zeigen, wie sehr der Schriftsteller nach Aufhalten in Mailand und Florenz seine sizilianische Heimat als literarische Landschaft wiederentdeckte und sie auf neue Weise zu schätzen lernte.¹⁸¹ Somit sind es die unendlichen Felder der sizilianischen Ebene von Catania, in denen Vergas Novellen und Theaterstücke *La Lupa* und *Cavalleria rusticana* spielen¹⁸². So wie Lorca erhebt Verga diese kleinen Orte Siziliens zu Schauplätzen der Weltliteratur, nachdem er sie schon längst hinter sich gelassen hatte. Andalusien sowie Sizilien fungieren bei beiden Schriftstellern als nostalgischer Fluchtpunkt und als poetischer Raum, in dessen Überschaubarkeit sich die Gesetzmäßigkeiten menschlichen Handelns besser erkennen lassen und der Macht der Sinne noch kein Einhalt geboten wurde.¹⁸³

Laut Manfred Hardt gilt allerdings nicht Giovanni Verga, sondern Luigi Capuana (1839-1915) als eigentlicher Vorkämpfer und Theoretiker des Verismus. Capuana stammt wie Verga aus Catania auf Sizilien, und widmet sich in seinem literarischen Werk ebenso dieser Landschaft der Ursprünglichkeit. Capuana erfüllte im Laufe seiner Karriere Funktionen als Kritiker, Schriftsteller, Grundbesitzer, Professor, Bürgermeister sowie Journalist und galt in Mailand als der wichtigste literarische Mentor Giovanni Vergas. Überlegungen und Aufsätze zum Konzept des Verismus veröffentlichte er in seinen *Studi sulla letteratura contemporanea* (1880-1882) und in *Per l'arte* (1885).¹⁸⁴ Für den phänomenologischen Vergleich mit Lorca ist das Drama *Malìa*, welches von Capuana 1884 veröffentlicht, 1891 zum Libretto umgeschrieben und 1902 in sizilianischem Dialekt aufgeführt wurde, am wichtigsten¹⁸⁵.

¹⁷⁹ Vgl. Hardt, Manfred: S. 598 ff.

¹⁸⁰ Vgl. Cecchetti, Giovanni: Giovanni Verga. Boston: G.K. Hall & Co., 1978, S. 41–43.

¹⁸¹ Vgl. Ihring, Peter: Einführung in die italienische Literatur des 19. Jahrhunderts. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2005, S. 155–156.

¹⁸² Vgl. Cecchetti, Giovanni: S. 41–43.

¹⁸³ Vgl. Zeisel, Dorothea: Nachwort. In: Verga, Giovanni: Landleben. Sizilianische Novellen. Stuttgart: Reclam, 2014, S. 128.

¹⁸⁴ Vgl. Hardt, Manfred: S. 603–604.

¹⁸⁵ Vgl. Traversa, Vincenzo Paolo: Luigi Capuana: Critic and novelist. Berlin: Walter de Gruyter, 1968, S. 71.

Im Folgenden werden die Werke Vergas und Capuanas beschrieben und phänomenologische Gemeinsamkeiten mit Lorca aufgezeigt. Tatsächlich ähneln sich die Texte zu einem hohen Grad auf ihrer thematischen Ebene. Über die Kenntnis der Werke der beiden Veristen vonseiten Lorcás kann nur spekuliert werden. Allerdings erlangten Verga sowie Capuana mit den späteren Opernfassungen von *Cavalleria rusticana* und *Malia* einen sehr hohen Bekanntheitsgrad. Die beiden Werke wurden auf der ganzen Welt und sicherlich auch noch zu Lebzeiten Lorcás in Spanien aufgeführt.¹⁸⁶ Es kann also davon ausgegangen werden, dass Lorca die betreffenden Werke mit höchster Wahrscheinlichkeit kannte und eventuell als Vorbild für seine Stücke der „Trilogía rural“ sah, da diese unter anderem auch die Triebe und Gefühle der Menschen in ihrer Ursprünglichkeit und dem ruralen Umfeld darstellen.

Außerdem stimmen die von Verga und Capuana dargestellten gesellschaftlichen Normen und Vorstellungen der sizilianischen Dörfer des endenden neunzehnten Jahrhunderts in ihrer Unüberwindbarkeit mit denen des „lorquianischen“ andalusischen Dorfes und seiner Rückschrittlichkeit in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts überein. Dies verdeutlicht nur umso mehr, dass die Gesellschaft, die Lorca so viele Jahre nach Verga und Capuana ähnlich porträtierte, immer noch archaisch und vor allem fortschrittsfeindlich war und den Bedürfnissen der Individuen – allen voran der Frauen – nicht entsprach.

Die Leidenschaft als Triebkraft des menschlichen Wesens insbesondere der Frau, wie sie auch bei Lorca dargestellt wird, findet sich am deutlichsten in Vergas Drama *La Lupa*.

¹⁸⁶ Vgl. Ihring, Peter: S. 154.

3.6.1 *La Lupa* (1896)

Dem Verismus entsprechend wird in diesem Drama auf nüchterne Art und Weise der Konflikt der Figur Gnà Pina geschildert, die sich in einen jungen Mann namens Nanni Lasca verliebt. Gnà Pina wird von anderen Figuren des Stückes auch „la Lupa“, die Wölfin, genannt, da sie bereits den Ruf einer leidenschaftlichen Frau hat, die nach dem Tod ihres Mannes schamlos Beziehungen mit mehreren Männern einging. Gnà Pina wird von Verga in der Figurenbeschreibung vorab folgendermaßen gezeichnet:

La gnà PINA, detta la Lupa, ancora bella e provocante, malgrado i suoi trentacinque anni suonati, col seno fermo da vergine, gli occhi luminosi in fondo alle occhiaie scure, e il bel fiore carnoso della bocca, nel pallore caldo del viso.¹⁸⁷

Die dunkle Anziehungskraft, die von der Lupa ausgeht, wird gleich zu Beginn des Stückes mit einem Märchen über eine Magierin, die in ihrem verzauberten Palast vorbeikommende Männer, egal ob jung oder alt, verführte und sie anschließend in Tiere verwandelte, in Verbindung gebracht. Gnà Pina taucht im Anschluss an diese Erzählung auf. Eine Runde von Dorfbewohnern ruft sie herbei, als diese bei der Arbeit auf dem Feld sind. Nanni Lasca, der in der Runde sitzt, warnt die Dorfbewohner jedoch vor der Frau, indem er eine Referenz auf ihren wölfischen Charakter macht: „Ohi! Non gridare al lupo, se no viene e i mangia!“¹⁸⁸

Durch mehre Andeutungen der Dorfbewohner wird aber klar, dass zwischen Gnà Pina und Nanni bereits ein Verhältnis besteht. Dieses entwickelt sich, als Gnà Pina bei dem an die Szene anschließenden Fest mit Nanni tanzen möchte. Als dieser sie abweist, antwortet sie ihm: „Chi non mi vuole non mi merita“¹⁸⁹ und tanzt mit einem anderen Mann. Im weiteren Verlauf des Festes wird Gnà Pina aufgrund ihres Männer verschlingenden Rufes von dem Dorfbewohner Malerba unflätig angesprochen, wogegen sie sich aber resolut wehrt. Außerdem kommt es immer wieder zu Schlagabtauschen zwischen ihr und Nanni. Dieser wendet sich allerdings ihrer Tochter Mara zu, die ihn jedoch scheu abweist. Als Mara sich so unnahbar zeigt und ausspricht, dass sie nicht heiraten will, schlägt Malerba vor, dass doch Gnà Pina noch einmal heiraten könne, worauf sie antwortet: „Guardate che lo ho i dento per morder!“ Hierauf antwortet Malerba: „Sì, lo so che ce li avete! Tanto che vi mangiate i cristiani!...pelle e ossa!“¹⁹⁰. Gespräche wie diese weisen immer wieder auf das Bild der Wölfin hin, die Gnà Pina in den Augen der Dorfbevölkerung verkörpert. Ihre starke Sexualität

¹⁸⁷ Verga, Giovanni/ Russo, Luigi (Hrsg.): *Opere. La Lupa*. Milano: Ricciardi, 1955, S. 836.

¹⁸⁸ Ebd., S. 839.

¹⁸⁹ Ebd., S. 841.

¹⁹⁰ Ebd., S. 844.

wirkt auf die anderen Frauen einschüchternd und auf übermütige Männer wie Malerba als aufmunternd, um sie derb anzusprechen.

Das Fest endet und alle Figuren entfernen sich. Als sich Nanni schlafen legt, hört er ein Geräusch und Gnà Pina taucht auf. Nanni versteht die Motive der Lupa nicht, die ob seiner Zurückweisung unglücklich und beleidigt ist: „Mi chiamano la lupa...ma il lupo siete voi che vi lasciate morire la gente dinanzi...“¹⁹¹ Schließlich spricht sie aus, was ihr auf der Seele brennt, worauf ihr Nanni auch gleich antwortet:

NANNI: O che volete infine, gnà Pina?

PINA: (*chianandosi su du lui, viso contro viso, con un suono rauco e inarticolato di belva*) Voglio te!...

N.: (*scoppiando en riso*). “Voi!...Perché non mi date vostra figlia invece?... Datemi vostra figlia ch'è carne fresca invece...”¹⁹²

Prompt gewährt ihm Gnà Pina die Hand ihrer Tochter, was Nanni zunächst verwundert, doch auch gleich dankend annimmt. Allerdings sträubt sich Mara gegen den Willen ihrer Mutter, da sie auch von einem Verhältnis zwischen Nanni und dieser weiß. Doch Gnà Pina baut auf ihr Recht der Mutter, der die Tochter gehorchen muss und schließlich setzt sie ihren Willen durch. Allerdings zieht sie sich damit den Hass Maras zu, der so bald nicht mehr versiegen wird.

Der Bund zwischen Mara und Nanni wird geschlossen, doch die Leidenschaft der Gnà Pina ist nicht verschwunden. In einer Szene, in der die Mutter mit Nanni allein ist, gelingt es ihr den Ehemann ihrer Tochter zu verführen. Nanni versucht, sich noch gegen ihre Annäherung zu wehren, doch schlussendlich ist er zu schwach, um sie abzuweisen. Beiden ist bewusst, dass sie Schlechtes tun und dafür büßen werden, doch die Leidenschaft ist stärker und treibt sie schließlich ins Verderben. Im folgenden Zitat ist deutlich zu erkennen, wie Gnà Pina als weiblicher Part die Regeln der Gesellschaft missachten und stattdessen ihren Trieben freien Lauf lassen will:

NANNI: No!...no, gnà Pina!...Andiamo diritto all'inferno adesso!...Sentite, la civetta! Su te il malaugurio, besticcia!

PINA: Su me! Sono io la maledetta! Non me ne importa, ormai! L'inferno l'ho pagato prima il male che fo!¹⁹³

Im zweiten Akt des Stückes sind bereits einige Jahre vergangen. Nanni und seine Frau Mara leben nun glücklich miteinander und haben auch Nachwuchs bekommen. Es ist wieder der Tag eines Festes, bei dem die Kinder schön gekleidet durch das Dorf ziehen. Nanni kehrt gerade von seiner Beichte zurück, doch verschweigt er seiner Frau trotz ihres Drängens den Grund dafür. Plötzlich taucht jedoch Gnà Pina auf, die sich in der letzten Zeit fern ihrer

¹⁹¹ Ebd., S. 849.

¹⁹² Ebd., S. 850.

¹⁹³ Ebd., S. 856.

Familie aufgehalten hat. Sie bittet Nanni um Hilfe bei der Arbeit auf dem Weinberg, doch als dieser sie sieht, wird er wütend, weil sie eigentlich versprochen hat, sich von ihrer Tochter fern zu halten. Als Mara ihre Mutter antrifft, entbricht ein heftiger Streit zwischen den beiden Frauen. Mara will dabei ihre eigene Mutter aus dem Haus werfen, welches Gnà Pina erbaut und ihr überlassen hatte. Die Situation spitzt sich immer weiter zu, bis schließlich ans Licht kommt, dass Gnà Pina mit Nanni ein Verhältnis hatte. Mara stellt ihren Ehemann zur Rede:

Non vi credo! Non vi credo più! Come volete che vi creda! Vi ho visto con questi occhi!...la faccia che avevi...tutti e due!...voi e quella scomunicata di mia madre!...Vi pare che sia cieca? Cosa siete andato a dirgli al confessore, dunque?¹⁹⁴

Mara bezeichnet die Mutter als Diebin, die ihr den Ehemann gestohlen hat und nun der eigenen Tochter den Frieden raubt. Der Streit zwischen den beiden Frauen ruft das gesamte Dorf auf den Plan und so wird der Skandal auch öffentlich. Als Mara schließlich davonstürmt, gesteht Nanni dem Pater, dass ihm Gnà Pina wie eine Wölfin auf dem Land nachgestellt habe.

In campagna? Fate presto anche questa! Non sapete nulla, vossignoria! E quando viene a ronzarmi intorno poi? Sul colle e sul piano...Non sapete ch'è peggio! Gira e rigira...col pretesto di cogliere erbe selvatiche... coe una vera lupa!¹⁹⁵

Er stellt sich selbst als Unschuldigen dar, der der Gnà Pina vollkommen ausgesetzt war und sich nicht gegen sie wehren konnte. Trotzdem bereut Nanni seine Taten und will der moralischen Hölle, die die Affäre mit Gnà Pina für ihn bedeutet, entfliehen:

Perché voglio finirla!...una volta per sempre! Voglio uscirne da quest'inferno! (...) Ho paura di voi!...che siete il diavolo in carne ed ossa!... M'avete fatto qualche malefizio!...Venite a tentarmi anche adesso!...¹⁹⁶

Der Priester rät Nanni, Abstand zwischen sich und Gnà Pina zu schaffen, um so ihrer Macht zu entgehen. Doch selbst von Schuldgefühlen zerfressen, stachelt Gnà Pina Nanni schließlich dazu an, sie zu töten und sich somit von ihr zu befreien. Daraufhin stürzt sich Nanni auf sie und der Vorhang fällt.

In *La Lupa* lässt sich eine Darstellung der Leidenschaft feststellen, die der in *Bodas de Sangre* sehr ähnelt. Allerdings missachtet Gnà Pina, im Gegensatz zur Novia, von Beginn an die gesellschaftliche Ordnung und lässt ihrer Leidenschaft freien Lauf, was dazu führt, dass sie sogar ihre eigene Tochter zum Opfer ihrer persönlichen Triebe werden lässt. Die Übermacht des Verlangens erfasst auch Nanni, der, wie die Figuren aus *Bodas de Sangre*, gegenüber dieser hilflos erscheint. Somit sind er und Gnà Pina das Ebenbild von Leonardo und der Novia als Opfer der Leidenschaft. Mara, die Tochter der Lupa, kann einerseits mit der

¹⁹⁴ Ebd., S. 868–869.

¹⁹⁵ Ebd., S. 870.

¹⁹⁶ Ebd., S. 871.

Ehefrau Leonardos in Verbindung gebracht werden, da sie ähnlich wie diese ihren Ehemann nicht halten und in ihren Bann ziehen kann. Doch andererseits kann die durch die Heirat entstandene Dreiecksbeziehung zwischen Ehemann, Tochter und Mutter auch mit der Beziehung zwischen der Novia, Leonardo und dem Novio verglichen werden. Das inzestuöse Verhältnis, welches bei der erzwungenen Heirat zwischen Mara und dem Geliebten ihrer Mutter entsteht, stürzt alle drei Figuren ins Verderben und bricht mit den moralischen Gesetzen, die in der sizilianischen Gesellschaft herrschen.¹⁹⁷

Verga beschreibt die Macht, die die Lupa antreibt, folgendermaßen:

Non è più la passione cieca, carnale, brutale anche se volete, ma quasi fatale della Lupa, che dà la figlia a Nanni non per turpe mercimonio, ma perchè egli la vuole, ed essa non sa resistere alla sua volontà, carne della sua carne, che arde e si consuma e soffre della sua passione, e si pente del suo peccato, sinceramente, ma non può divellersene.¹⁹⁸

Der Wille der Figur übersteigt ihre Vernunft und lässt ihr keine andere Wahl, als ihren Instinkten zu folgen. Verga zeichnet mit der Gnà Pina kein schmeichelhaftes Bild der Frau, die von ihren Trieben derart überwältigt ist, dass sie sich allem widersetzt, was ihr im Wege steht.¹⁹⁹ Als weibliches Individuum passt sie weder in die Frauenkategorie der Liebhaberin noch der Mutter, da sie eine Frau ist, die gezwungen ist, Mutter statt Liebhaberin zu sein. Dies führt zu einer Situation, in der das Unausprechliche und Verbotene getan wird. Es ist das Drama einer Frau, die nicht so sein kann, wie sie ist, was sehr an *Bodas de Sangre* und die Unterdrückung der Instinkte erinnert.²⁰⁰ Darin liegt laut Martin Greenberg auch die Tragik des Stoffes der italienischen Novelle und des Dramas: Die Lupa stellt eine klassisch-romantische Figur einer *femme fatale* dar, was das Stück zu einer „Bauerntragödie“ macht, die sich um die körperliche Liebe dreht.²⁰¹ In dieser Definition ist das Drama mit *Bodas de Sangre* ident.

Allerdings muss erwähnt werden, dass Gnà Pina keine Angst hat, ihre Gedanken und Bedürfnisse auszusprechen, was im Gegensatz zu der Figur der Novia steht, da diese nur eine marginalisierte Stimme hat. Gnà Pina ist eine sexuell unabhängige Frau und trotzdem zeugt sie nicht von reiner Körperlichkeit. Insgesamt ist sie zäh, widerspenstig und dazu fähig ihre eigenen Kämpfe auszutragen. So muss gesagt werden, dass im Gegensatz zu der Annahme, dass Verga das unkontrollierbare Verhalten von Frauen darstellen wollte, er eine Figur zeichnete, die sich und ihre Gedanken unter Kontrolle hat, die Folgen ihrer Taten wahrnimmt

¹⁹⁷ Vgl. Francisci, Enza de: Giovanni Verga's woman in La Lupa: From page to stage. In: The Modern Language Review, Vol. 110, Nr. 1 (Jan. 2015), S. 149–165, hier S. 149.

¹⁹⁸ Lettera CXXXIX, Catania, Jan. 29, 1908, in Lettere al suo traduttore, ed. Fredi Chiappelli (Firenze: Le Monnier, 1954), p. 245. (Verga, hier auf S. 164)

¹⁹⁹ Vgl. Francisci, Enza de: S. 149.

²⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 152–160.

²⁰¹ Vgl. Greenberg, Martin: Giovanni Verga's Verismo. New Criterion, May 2004, Vol. 22, S. 18–24, hier S. 18.

und auch über ihr Verhalten urteilt. Als sie ihre Tochter in Nannis Hände geben muss, zeigt sie durch eine bestimmte Formulierung ihr Bedauern, dass diese nun auch in ihr Liebesdreieck eingeschlossen wird. „Mettete il coltello in mano alla mia figlia stessa, anche?...“²⁰² Das Messer taucht hier einige Male auf, besonders im Zusammenhang mit Worten, die wie ein Messer schneiden können. Es ist Teil einer folkloristischen Symbolik, die auch in *Bodas de Sangre* gebraucht wird.

La Lupa wurde von den Kritikern Vergas im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Texten als so realistisch angesehen, dass sich die Novelle von diesen stark abhob. Die Sprache zeigt eine eindeutige sizilianische Färbung, die kulturelle Symboliken und den noch immer herrschenden Aberglauben der Bevölkerung an das Übernatürliche transportiert. In ähnlicher Art und Weise ist dies bei Lorca zu beobachten, da in der Gesamtheit der andalusischen Sprache, der folkloristischen Lieder und der kulturell spezifischen Symbolik ebenso die Seele des Handlungsschauplatzes zum Publikum sowie dem Leser und der Leserin spricht. Doch die größte Ähnlichkeit zu Lorca ist wohl die Leidenschaft, die in dieser Novelle Vergas als destruktive Kraft erscheint, die jenseits von jeder Kontrolle und Hoffnung zum Tod führt.²⁰³ Hierzu noch ein Zitat von Luigi Rosso: „La sensualità verghiana ha un’anima, una coscienza, che ci batte e ci frusta avanti a sé, perché si giunga a unsa risoluzione.“²⁰⁴

²⁰² Verga, Giovanni: *Opere. La Lupa*. S. 851.

²⁰³ Vgl. Lucente, Geoffry L.: The ideology of Form in Verga’s “La Lupa”: Realism, Myth, and Passion of Control. In: *MLN*, Vol. 95, Nr. 1, Italia Issue (Jan. 1980), S. 104–138, hier S. 109.

²⁰⁴ Rosso, Luigi: *Giovanno Verga*. Roma: Laterza, 1995, S. 97.

3.6.2 *Cavalleria rusticana* (1884)

In dem Novellenband *Vita dei campi* erschien neben *La Lupa* auch die Novelle *Cavalleria rusticana*, die Verga 1884 zum Theaterstück umschrieb und die sich ebenfalls um die Fallstricke der Leidenschaft und ihre Nonkonformität mit den gesellschaftlichen Regeln dreht. Thematisch kommt dieses Stück *Bodas de Sangre* am nächsten.

Der Plot ist denkbar simpel: In einem kleinen sizilianischen Dorf kommt am höchsten Osterfeiertag die aufgebrachte Santuzza zu Gnà Nunzia gelaufen und fragt sie nach dem Aufenthaltsort ihres Sohnes Turiddu. Nunzia denkt, ihr Sohn sei in einen anderen Ort gegangen um Wein zu holen, doch Santuzza weiß es besser: Man habe Turiddu in der Nacht noch im Dorf gesehen. Dies kann auch der Kaufmann Alfio bestätigen, der Turiddu mit seiner roten Kappe eines Soldaten am selben Morgen von seinem Haus davoneilen sah. Santuzza erzählt Nunzia hierauf, dass ihr Sohn mit Lola, der Ehefrau Alfios, ein Verhältnis habe. Sie ist davon betroffen, weil sie selbst in Turiddu verliebt ist und ihn nicht einfach gehen lassen will. Santuzza weiß, dass Lola und Turiddu, bevor dieser seinen Militärdienst angetreten hatte, sich einander angenähert hatten und er, die nach seiner Rückkehr verheiratete Lola eifersüchtig machen wollte, indem er Santuzza schöne Augen machte. Nunzia dachte, dass das Herz ihres Sohnes Frieden gefunden habe, doch sie unterschätzt die Kraft der Liebe, auch wenn sie bereits verjährt ist, wie Santuzza predigt: „Tante è vero che l’amore antico non si scorda più.“²⁰⁵

Als Nunzia anschließend in die Kirche geht, bleibt Santuzza auf der Türschwelle stehen und wartet auf Turiddu, den sie gleich zur Rede stellt. Dieser weist all ihre Anschuldigungen zurück und leugnet, ein Verhältnis mit Lola zu haben. Er pocht auf seine Freiheit und will nicht von ihr beobachtet oder belauert werden:

SANTUZZA: O compare Turiddu, perché mi trattate in tal modo? Non mi vedete in faccia? Non vedete che piglio morte e passione?

TURIDDU: Colpa tua; che ti sei messa in capo non so che cosa; e a spiare dei fatti miei, come fossi ancora un ragazzo; e non sono più padrone di fare ciò che voglio?²⁰⁶

Nachdem Lola auftaucht und Turiddu ihr sogleich nacheilt, verrät Santuzza, alleine gelassen und tief getroffen, Alfio das Verhältnis zwischen Turiddu und Lola.

SANTUZZA: Me ne importa per voi che, mentre girate il mondo a buscarvi il pane e a comprar dei regalo per vostra moglie, essa vi adorna la casa in altro modo!

ALFIO: Cosa avete detto, comare Santa?

S.: Dico che mentre voi siete fuoriviva, all’acqua e al vento, per amore del guadano, comare Lola, vostra moglie, vi adorna la casa in malo modo! [...]

²⁰⁵ Verga, Giovanni: Verga, Giovanni/ Russo, Luigi (Hrsg.): Opere. *Cavalleria rusticana*. Milano: Ricciardi, 1955, S. 821.

²⁰⁶ Ebd., S. 824.

A.: Scellerata, non siete voi, comare Santa. Scellerati sono coloro che ci mettono questo coltello nel cuore, a voi e a me. Che se gli si spacasse il cuore davvero a tutti e due con un coltello avvelenato d'aglio, ancora non sarebbe niente! Ora, se vedete mia moglie che mi cerca, ditele che vado a casa a pigliare il regalo pel suo compare Turiddu.²⁰⁷

Nach der Kirche lädt Turiddu die Dorfgemeinschaft auf ein Glas Wein ein, unter ihnen auch Lola, die eigentlich schon zu ihrem Mann nach Hause gehen will. In der darauffolgenden Unterhaltung wird die alte Beziehung zwischen Turiddu und Lola und das Geschehen nach Turiddu's Weggang kommentiert. Lola gibt zu, dass sie nicht auf Turiddu warten wollte, weil sie vermutete, dass dieser sich mit anderen Frauen die Zeit seines Militärdienstes vertreiben würde. Doch nun taucht Alfio auf und in einem eisigen Dialog zwischen den beiden Männern wird klar, dass er Turiddu zu einem Duell auf Leben und Tod herausfordert:

TURIDDU: Venite qua, compar Alfio, chè avete e abere un dito di vino con noi, alla nostra salute l'uno dell'altro. (*comandogli il bicchiere*)

ALFIO: [*respingendo il bicchiere col rovescio della mano*] Grazie tante compare Turiddu. Del vostro vino non ne voglio, che mi fa male.

T.: A piacer vostro. (*butta il vino per terra e posa il bicchiere sul deschetto. Rimangono a guardarsi un istante negli occhi*)

T.: Che avete da comandarmi qualche cosa, compar Alfio?

A.: Niente, compare. Quello che volevo dirvi lo sapete.

T.: Allora sono qui ai vostri comandi.

LOLA: Ma che volete dire?

A.: Se volete venire un momento qui fuori, potremo discorrere di quell'affare in libertà.

T.: Aspettatemi alle ultime case del paese, che entro in casa un momento a pigliare quel che fa bisogno, e son subito da voi. (*si abbracciano e si baciano. Turiddu gli morde lievemente l'orecchio*).

A.: Forte avete fatto, compare Turiddu! E vuol dire che avete buona intenzione. Questa si chiama parola di giovane d'onore.

L.: O Vergine Maria! Dove andate, compar Alfio?

A.: Vado qui vicino. Che te ne importa? Meglio sarebbe per te che non tornassi più.²⁰⁸

Im letzten Satz gibt Alfio auch Lola zu verstehen, dass sie im Falle seines Überlebens ihre Strafe für ihren Verrat erhalten wird. Im Anschluss an dieses Gespräch verabschiedet sich Turiddu von Lola und seiner Mutter, die noch immer nicht verstehen, dass er sich soeben auf einen Kampf um Leben oder Tod eingelassen hat:

T.: Non avete visto che ci siamo abbracciati e baciati per la vita e per la morte con vostro marito? O madre. [...] E voi, madre, abbracciatemi come quando sono andato soldato, e credevate che non avessi a tornar più, ché oggi è il giorno di Pasqua.²⁰⁹

Turiddu ist sich wie bereits Lorcas Leonardo sicher, dass er das Duell nicht überleben wird. Im darauffolgenden Duell wendet er sich seinem Schicksal zu, welches er bereits jenem Moment beschlossen hatte, in dem er mit Lola zum ersten Mal Ehebruch begangen hatte.

²⁰⁷ Ebd., S. 827–828.

²⁰⁸ Ebd., S. 831.

²⁰⁹ Ebd., S. 832.

Kurz nach seinem Abgang wird auch schon die Nachricht verkündet, dass Turiddu getötet wurde.

In folgenden thematischen Fakten gleichen sich die Texte Lorcas und Vergas: Der Konflikt, der präsentiert wird, ist in beiden Fällen derselbe. Ein früherer Geliebter, der wieder zurückkehrt, findet seine ehemalige Geliebte in den Händen eines anderen vor. Es wird auch mit der Figur der Santuzza, die vergleichbar mit der Ehefrau Leonardos ist, eine weitere Frau ins Spiel gebracht, die zwischen den Liebenden steht. Wie die Novia und Leonardo treffen sich Lola und Turiddu erst heimlich, als die Frau bereits verheiratet ist. Was in *Bodas de Sangre* die Keuschheit der Novia verbietet, wird in der *Cavalleria rusticana* beinahe unverhohlen praktiziert. Die Ehre der Lola bleibt demnach im Gegensatz zur Ehre der Novia nicht erhalten. Der betrogene Alfio sucht den Konflikt der Rache wie der Novio. Allerdings kann der Herausforderer Alfio den Geliebten der Frau besiegen und töten. Turiddu stirbt und büßt somit für sein Vergehen gegen die gesellschaftlichen Regeln. Der Fuhrmann Alfio hat seine Ehre wiederhergestellt, indem er den Mann, der laut Santuzza „sein Haus schmückte“, zur Strecke brachte.²¹⁰

Somit ist die der Leidenschaft innewohnende Fatalität in *Cavalleria rusticana* nicht so sehr Frucht der Unterdrückung der Gefühle, sondern Frucht des Bruches der gesellschaftlichen Regeln, die überschritten werden müssen, um den Gefühlen erst nachgehen zu können. In beiden Fällen sterben die geliebten Männer der Frauen jedoch durch das Messer und die Frauen werden in ähnlichen Situationen zurückgelassen. Denn auch bei Verga wird mit der Aussage Alfios angedeutet, dass Lola kein freies Leben mehr haben wird, wenn ihr Ehemann lebendig aus dem Kampf hervorgeht. Auch die Mutterfigur, die nach dem Tod des Sohnes alleine zurückbleibt, kommt bei Verga vor. Gnà Nunzia erfüllt hier jene typische Rolle, als sie ihrem Sohn den letzten Kuss gibt und nach seinem Tod allein und in Trauer zurückbleibt. In *Bodas de Sangre* wird dies ähnlich besprochen, allerdings ist die Mutter diejenige, die ihren Sohn in den Tod schickt.

In Bezug auf die Rolle der Mutter ist der Sinn nach Rache und der damit Hand in Hand gehenden Selbstjustiz ein weiterer wichtiger Punkt. In beiden Texten entspricht es dem natürlichen Lauf der Dinge, dass die Ehre, die verletzt wurde, durch den Geschädigten wiederherzustellen ist. Aus diesem Motiv schickt die Mutter in *Bodas de Sangre* ihren Sohn den beiden Fliehenden hinterher und auch in *Cavalleria rusticana* ist der betrogene Ehemann dazu berechtigt, seinen Widersacher zum Duell auf Leben und Tod herauszufordern.

²¹⁰ Vgl. Ebd., S. 831–833.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der in der *Cavalleria rusticana* wie auch in *Bodas de Sangre* eine ausschlaggebende Rolle spielt, ist der Besitz und Reichtum, die einen Mann oder eine Frau zu einem besseren Kandidaten oder eine bessere Kandidatin für die Heirat machen. In dieser Weise wählt Lola den Fuhrmann anstelle von Turiddu, wie auch die Novia mit ihrer Verlobung eine Verbindung der Vernunft eingeht. Liebe reicht in beiden Welten nicht für eine Heirat, denn in der Realität regieren Macht und Reichtum das Leben im Dorf.

So sind es in der Gesamtheit bei Verga ebenso wie bei Lorca gesellschaftliche Normen, die der Leidenschaft der Individuen im Weg stehen und ihnen ein glückliches Leben verwehren. Diese Macht wirkt gegen die starren Grenzen der Gesellschaft in den meisten Fällen als unnatürlich und unheimlich und so ist es auch in Luigi Capuanas Drama *Malìa*.

3.6.3 *Malìa* (1884)

Die Handlung in *Malìa* verläuft folgendermaßen: In der ersten Szene decken Frauen im Hinterhof des Massajo Paolo, dessen Tochter Nedda gerade getraut wurde, die Tische für das bevorstehende Hochzeitsfest. Jana, die zweite Tochter Paolos, befindet sich ebenfalls auf dem Fest und kann ihre starken Gefühle, die sie beherrschen, kaum verbergen. Sie ist verlobt mit Nino, liebt aber ihren Schwager Cola, also den Mann, den ihre Schwester gerade geheiratet hat. Jana leidet stumm unter dem Druck der Leidenschaft, der sie beinahe verzweifeln lässt und sie wie eine Krankheit martert. Die Leute munkeln bereits über den Grund ihres Zustandes und deuten ihre Niedergeschlagenheit vorerst als Reaktion auf die Hochzeit ihrer Schwester, die vor ihrer eigenen stattfand. Auch vor Nino behauptet Jana, einfach nur unter Kopfschmerzen zu leiden. Als die Brautleute schließlich eintreffen, scheut Jana vor jeder Berührung Colas zurück, obwohl dieser sich immer wieder nähern will. Als sich das Brautpaar schließlich verabschiedet und die Gäste nach Hause gehen, fragt sich Jana im Stillen: „Sono pazza?... Opera del demonio! Opera del demonio!“²¹¹ Hiermit wird bereits das erste Mal angedeutet, dass sie sich selbst für ihre Gefühle verdammt und sich davon befreien will.

Der zweite Akt spielt wieder im Hause Massajo Paolos, im Zimmer von Jana. Jana ist immer noch aufgrund ihrer Liebe zu Cola von ihren inneren Leiden und Qualen beherrscht und verhält sich mechanisch und eigenartig. Ihr Vater und Zia Pina unterhalten sich über den Zustand Janas, der sich seit der Hochzeit nicht verändert hat und nun ernste Maßnahmen erfordert. Zia Pina ist davon überzeugt, dass Jana von einer Besessenheit oder einem Zauber befallen ist und sich deshalb so eigenartig verhält: „Non è opera guista, non è opera guista.“²¹² Um sie zu heilen, will sie Don Saverio zur Hilfe holen, der mit einem magischen Amulett derartige Krankheiten bereits geheilt hat. Doch Jana wehrt sich heftig gegen die Behandlung und wirkt damit nicht weniger besessen als vorher.

All dies geschieht am Tag der unbefleckten Empfängnis und Jana muss sich als Frau des Hauses repräsentativ zeigen, weil Gäste und auch Nedda mit ihrem Ehemann kommen. Bald treffen diese ein und Paolo drängt seine Tochter diese zu empfangen. Der Vater lädt Jana ein zu beten, doch diese kann bei der unbefleckten Mutter Gottes weder Trost noch Hilfe finden und erkennt ihren Gemütszustand nun ebenfalls als Werk eines Dämons an:

²¹¹ Capuana, Luigi: Teatro italiano. *Malìa*. Volume primo. (Hrsg.) Oliva, Gianni/ Pasquini, Luiciana. Palermo: Selerio Editore, 1991, S. 128.

²¹² Ebd., S. 130.

[...] Ah, che fuoco, che fuoco... Hanno ragione: opera del demonio!... Lo capii subito, dal primo momento. Se sapessero!... Madonnina benedetta, non mi abbandonate! Oggi è vostra festa; liberatemi voi! Non reggo più. Liberatemi voi! ...²¹³

Plötzlich taucht Cola auf, der in seiner Ehe unglücklich ist, weil seine Frau Nedda so eifersüchtig zu sein scheint. Er scherzt gegenüber Jana: „Dovevi sposar lei.“²¹⁴ Allein mit ihm sieht Jana sich nun im gesamten Ausmaß ihrer Tortur gefangen und kann kaum noch an sich halten. Schließlich bricht aus ihr heraus, dass Cola die Ursache ihrer Krankheit und Verdammnis ist und dass sie ihn gleichzeitig liebt und hasst.

JANA: Voi! Voi! Il confessore non potrà assolvervi. Tutte queste lagrime, tanto fuoco dell'inferno sopra l'anima vostra! Perché lo avete fatto? Scioglietemi! [...] Quattro mesi di pene! Quattro mesi di pianto! Non vi basta quel che ho sofferto? Che male vi ho fatto?

COLA: Ma che malìa! Sono nervi, vi dico.

J.: Nervi? E questo pensiero infernale inchiodato qui? Nervi? e questa smania, questa tortura qui? No, non volio! Non voglio! Non voglio amarvi per forza!...²¹⁵

Cola, der eine Möglichkeit auf eine Affäre wittert, ist sogleich zu einer Beziehung mit seiner Schwägerin bereit, doch Jana wehrt ihn ab und will um keinen Preis eine Sünde mit ihm begehen. Doch anstatt die Verwirrung Janas zu beenden, versetzt sie dieser Ausbruch ihrer Gefühle in große Reue. Nun taucht Nino auf und will mit Jana das Fest bestaunen, doch sie löst in einem Anfall von Verzweiflung ihre Verlobung und gibt ihm den Ring zurück:

Che vuole? È inutile... Non ci si può pensare più!... Il mondo è finito per me!... Se ne cerchi un'altra... È finita! Lasciatemi piangere! Lasciatemi morire!... Non c'è più salvezza per l'anima mia... Che aspettatte, Nino?... Andate via... Ah!... Quest'anello?... Eccolo... Prendete.²¹⁶

Als nun unten auf der Straße die Statue der Madonna vorbeigetragen wird, soll Jana vor dem geöffneten Fenster beten. Doch ihre Reaktion weist nur umso mehr auf ihren Zustand von Besessenheit hin:

JANA: Non mi sente!... Non m'ascolta!... L'ho pregata tanto!.. No!... No!... Non posso più pregare!... Ah Madonna! Ah, Madonna tiranna!... Come l'avete permesso? [...] No, voi non siete più la madre die peccatori! Tiranna siete! Potevate salvarmi... e non avete voluto!...

ZIA PINA: Non è lei che parla. È la malìa! Ci credete ora?²¹⁷

Im dritten und letzten Akt befinden sich die Figuren wieder im Hause Massajo Paolos. Nedda, Zia Pina und Jana arbeiten im Innenhof und sprechen über die Ehe Neddas, die immer mehr zur Hölle auf Erden wird. Nedda ahnt, dass etwas vor sich geht und, dass Cola eine andere Frau haben könnte. In einem unbeobachteten Moment begegnet Jana Cola, der sich heimlich mit ihr im Stall treffen will. Jana weist Cola aber nun zurück und sagt ihm, dass sie ihr Verhältnis, welches sich in der Zwischenzeit entwickelt hatte, beenden wolle:

²¹³ Ebd., S. 134.

²¹⁴ Ebd., S. 135.

²¹⁵ Ebd., S. 136.

²¹⁶ Ebd., S. 139.

²¹⁷ Ebd., S. 139.

Più non ho paura di voi. Mi sento capace di tutto, anche di confessare a mia sorella e a mio padre... Non ho avuto la tentazione parecchie volte. [...] Non mi tormentate, non mi dite più niente. Questo martirio d'ogni giorno, d'ogni ora, d'ogni momento è giusto gastigo per me! [...] Ho disonorato la mia casa, ho tradito la sorella... per colpa vostra! Non avete rimorsi voi? Che cuore avete rimorsi voi? Che cuore avete? E debbo fingere, mostrarmi allegra, come se niente fosse accaduto!... Non mi mettete con le spalle al muro.²¹⁸

Cola ist wütend und prophezeit ihr, dass er nicht aufgeben werde. Nun taucht Nino auf, der sich einige Zeit vom Haus der Familie ferngehalten hatte, um Jana nicht unter Druck zu setzen. Er ist immer noch in seine ehemalige Verlobte verliebt und will sie heiraten. Jana weist ihn allerdings wieder ab und empfiehlt ihm, sie zu vergessen und sie aus seinen Gedanken zu streichen. Auf das Drängen Ninos hin gesteht sie ihm schließlich ihre Sünde:

JANA: Ve l'ho detto: Non lo so; non ero più io in quel punto. Mi si sprofondi il terreno sotto i piedi, se non dico la verità. Ero nelle sue mani; non potevo resistirgli.”

NINO: Senza amarlo? È impossibile.

J.: L'odiavo. L'odio, ve le giuro! Mi dominava. Che potevo farci? Ero nelle sue mani.²¹⁹

Der springende Punkt ist, dass Jana sich tatsächlich selbst in einer Art Besessenheit gefangen sieht. Nino greift dies auf und holt sich bei Don Saverio die Versicherung, dass Jana nicht zurechnungsfähig ist. Hiermit verzeiht er ihr und will sie immer noch heiraten. Aber Cola will die Affäre nicht beenden und verrät somit schließlich vor allen anderen Figuren, dass er und Jana ein Verhältnis hatten. Nino wird wütend und obwohl er das Vergehen der beiden ungeschehen machen will, wird er in seiner Ehre verletzt. So bringt er aus seinem eigenen Verlangen nach Erlösung aus der „Malìa“, die Cola verursacht, diesen mit einem Messer um.

In diesem Drama wird das Verlangen mehr denn je als Sünde dargestellt, die gegen die Diktion der Kirche steht und deshalb die Figur der Jana malträtiert. Wie die Novia will diese ihren Gefühlen, die sie verdammt, nicht nachgeben und steht in einer ähnlichen Art und Weise wie die Figur Lorcás unter enormem Druck, da sie gegen ihre Leidenschaft ankämpfen muss. Als Konsequenz der schlussendlichen Hingabe steht bei Capuana wie bei Verga die Bestrafung durch den Tod des Geliebten, was wie bisher zu einem Verlust für die liebende Frau führt. Im Gegensatz zu Lorca lassen die beiden Veristen ihre Frauenfiguren allerdings nie ohne Hoffnung auf eine andere Beziehung, möge sie auch noch so einengend sein, zurück.

Die Frauenfigur, die von Capuana dargestellt wird, ähnelt der Novia stark. Jana ist so wie diese zweiseitig und widersprüchlich und in gewissen Momenten ihres Lebens von Unruhen und einem komplexen Gemüt geplagt. Dabei ist der Ursprung dieses Leidens derselbe wie in *La Lupa*, *Cavalleria rusticana* und *Bodas de Sangre*. Es ist die fleischliche

²¹⁸ Ebd., S. 143.

²¹⁹ Ebd., S. 149.

Leidenschaft, die beinahe wie Hexerei auf die Individuen wirkt und die anschließende Reue beim weiblichen Geschlecht hervorruft.²²⁰

Der entscheidende Unterschied in diesem Fall ist allerdings, dass Jana sich von ihrer Schuld aufgrund ihrer angeblichen Besessenheit befreien kann. Indem die Leidenschaft, die sie für einen anderen Mann empfindet, als Werk fremder Mächte abgetan wird, wird sie als weibliche Empfindung als etwas Unnatürliches oder Negatives markiert. Deswegen steht Jana auch am Ende nicht zur ihren Gefühlen. Doch trotzdem muss Blut vergossen werden und Cola stirbt durch das Messer, das von Nino geführt wird. Das Messer ist in den Gesellschaften, die durch diese Texte gezeichnet werden, das Mittel der Selbstjustiz, die vollstreckt werden muss, wenn Ehebruch begangen wird. Bei dem phänomenologischen Vergleich der drei italienischen Texte mit Lorca wird klar, dass die unweigerliche Konsequenz der leidenschaftlichen Handlung die Verletzung der Ehre ist, die wiederum mit dem Vergießen von Blut wiederhergestellt werden muss.

Die Motive und die Stilmittel sind auch hier wieder dieselben, da Capuana ebenso wie Verga und Lorca kurze Gedichte oder Lieder verwendet, um die Folklore der italienischen Kultur in seinen dramatischen Text einzuweben. Auch der Wolf als Zeichen des Unheils taucht hier bei Capuana auf, da der Heilmagier Don Saverio während Janas Heilung immer murmelt, dass der Wolf vorbeilaufe. Der Wolf als Bedrohung ist hier wie auch in *La Lupa* eindeutig zu erkennen.

Pietro Vetro betont die Ähnlichkeit zwischen den Werken *Malìa* und *Cavalleria rusticana*, da die Figuren sich sehr entsprechen: Cola ähnelt in seiner Rolle Turiddu, Nino ähnelt Alfio, Jana ähnelt Lola, weil sie auch eine verführte Frau ist. In der Weiterführung gleicht, wie bereits besprochen, die Figur der Jana der Novia und so weiter. Somit sind es vor allem diese beiden Dramen, die wie eine Vorlage für die Handlungen in *Bodas de Sangre* wirken und es womöglich auch waren.²²¹

²²⁰ Vgl. Zangara, Mario: Luigi Capuana. Catania: Ed. Navicella, 1964, S. 119–121.

²²¹ Vgl. Ebd., S. 119–121.

4. *Yerma* (1934) mit Vergleichen zu *Raquel encadenada* (1921)

4.1 Entstehung *Yerma* (1934)

Im Juli 1933 erklärte Lorca in einem Interview mit José S. Serna:

Bodas de Sangre es la parte primera de una trilogía dramática de la tierra española. Estoy precisamente, estos días, trabajando en la segunda, sin título aún, que he de entregar a la Xirgu. Tema? La mujer estéril.²²²

Die zündenden Eindrücke zur Handlung von *Yerma* gehen laut Ian Gibson auf García Lorcás Kindheit zurück, als er auf die jährliche Wallfahrt des „gehörnten Ehemannes“ aufmerksam wurde²²³. Zu diesem Anlass versammelten sich in der Ortschaft Monclín Frauen, die sich ein Kind wünschten, um zu dem „Christo de Paño“ zu beten, der ihnen eine Schwangerschaft schenken sollte. Obwohl nicht bekannt ist, wie die Verbindung zwischen der Heilung von „Unfruchtbarkeit“ mit diesem Ort entstand, so war er zu Zeiten Lorcás als Anlaufpunkt für Frauen mit Schwangerschaftswunsch bekannt.²²⁴

Die Arbeit an *Yerma* begann für Lorca 1930, als er von seiner Reise aus New York und Kuba zurückkehrte. 1933, zur Zeit der erfolgreichen Aufführungen von *Bodas de Sangre* in Buenos Aires, war das Stück bereits mit den ersten beiden vollendeten Akten weit fortgeschritten. Von 1933 bis 1934 hielt sich García Lorca in Argentinien auf, wo er Kontakt zu Pablo Neruda pflegte und sich bemühte *Yerma* fertigzustellen. Dennoch kam es erst bei seiner Rückkehr nach Spanien zu der Vollendung des Stücks, zuerst in Madrid und schließlich im Haus seiner Eltern, der Huerta de San Vicente in Granada. Am 3. Juli 1934 verkündete Lorca in der Madrider Tageszeitung *Luz*, um welche Themen es in seinem neuesten Stück gehen würde:

Yerma será la tragedia de la mujer estéril. El tema, como usted sabe, es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una invención nuevos. Una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias. *Yerma*, que esta acabándose, será la segunda.²²⁵

Am 29. 12. 1934 feierte *Yerma* in Madrid Premiere. Unter den anwesenden Schriftstellern befand sich etwa auch Miguel de Unamuno. Obwohl versucht wurde, die Aufführung durch beschimpfende Zwischenrufe zu stören, ertete sie großen Applaus. Es kam jedoch zu einigen Verrissen in den rechten Zeitungen, da das Thema und die dargestellte Ablehnung der katholischen Kirche in Kontrast zu den Werten der Journalisten stand. Während Lorca nach der Veröffentlichung des Stücks von den Katholiken als Feind der Kirche

²²² García Lorca, Federico: *Yerma*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006, S.13.

²²³ Vgl. Gibson, Ian: FGL, S. 356.

²²⁴ Vgl. http://elpais.com/diario/1979/10/09/sociedad/308271608_850215.html

²²⁵ García Lorca, Federico: *Yerma*, S.13–14.

angesehen wurde, sahen demokratisch gesinnte Kritiker *Yerma* als einen frischen Wind in der Welt des spanischen Theaters, in einer Zeit, in der die Konservativen in der Regierung wieder an Macht gewannen und eine unterdrückerische Kirche wieder vermehrt Privilegien genoss.²²⁶ Das Stück feierte insgesamt große Erfolge und wurde nach der Premiere trotz der Krise, in der sich das spanische Theater befand, noch 100 Mal aufgeführt²²⁷.

In seinem Bestreben das Volk zu sensibilisieren weist Lorca mit *Yerma* auf die Mutterschaft als Teil eines Gesamtbildes der Repression der spanisch-ländlichen Gesellschaft für das weibliche Geschlecht hin²²⁸. Zu seiner Arbeitsmethode sagte er diesbezüglich, dass die vorkommenden Gestalten und Themen, wie auch schon bei *Bodas de Sangre*, real und streng authentisch sind²²⁹. Somit kam Lorca mit *Yerma* seinem erklärten Ziel, die Realität des Lebens der andalusischen Frau in einer ehrlichen Art und Weise wiederzugeben, einen bedeutenden Schritt näher²³⁰.

²²⁶ Vgl. Gibson, Ian: FGL, S. 356 ff.

²²⁷ Vgl. Rincón, Carlos: S. 239.

²²⁸ Vgl. Freymüller, Renate: S. 104–05.

²²⁹ Vgl. Ebd., S. 233.

²³⁰ Vgl. Ebd., S. 104–05.

4.2 Struktur und Handlung

Yerma ist im Vergleich zu anderen dramatischen Texten García Lorcás relativ handlungsarm. In drei Akten mit jeweils zwei Szenen wird die Entwicklung der Figur Yerma gezeigt, die von dem Wunsch erfüllt ist, Mutter zu werden. In der ersten Szene des Stücks findet der Zuseher eine träumende Yerma vor, die noch die Hoffnung in sich trägt, bald ein Kind zu bekommen, jedoch bereits seit vierundzwanzig Monaten mit ihrem Mann Juan verheiratet ist. In ihrem Traum sieht sie einen Schäfer, der ein in weiß gekleidetes Kind an der Hand führt. Dieses Kind soll in Yermas Haus geboren werden, wobei der Hirte wie ein ankündigender Erzengel wirkt. Aber statt Yerma bekommt ihre Freundin María ein Kind, für das Yerma einwilligt, ein Gewand zu nähen. Zu Beginn des Stücks bemüht und kümmert sich Yerma noch um ihren Mann Juan, der jedoch aus dem Haus flüchtet und sich in seine Arbeit stürzt. Als Yerma die Gewänder für Mariás Kind näht, tritt Víctor, der Schäfer, ein. Er missversteht Yermas Tätigkeit und denkt, sie bekäme selbst ein Kind. Als sie jedoch verneint und ihre Enttäuschung sichtbar wird, spricht Víctor aus, was ihr Mann Juan nicht verstehen kann: Juan soll sich weniger um seine Arbeit kümmern und mehr um die noch fehlenden Erben, die sich Yerma so sehr wünscht.

Die zweite Szene des Stücks spielt auf dem offenen Feld und beginnt mit einem Gespräch zwischen Yerma und einer alten Frau. Mittlerweile sind drei Jahre seit Yermas Hochzeit vergangen und sie erzählt bereits jeder fremden Person von ihrem Leid. Im Gespräch mit der Alten intensiviert sich das Thema der sexuellen Frustration und das Publikum sowie der Leser und die Leserin können deutlich erkennen, dass Yerma ihren Mann nicht liebt oder begehrt, sondern stattdessen den Schäfer Víctor. Als sie ein Mädchen war, löste dieser in ihr jene Emotionen aus, die laut der Alten tiefe erotische Anziehungen zwischen Mann und Frau ausmachen und für die Fortpflanzung wesentlich sind. Yerma weist diesen Gedanken allerdings entschieden von sich, da sie sexuelle Anziehung, ganz nach den Ansichten der katholischen Kirche, vom reinen Akt der Fortpflanzung trennt. Am Ende der Szene wird ihre sexuelle Frustration noch einmal deutlich, als Víctor unsichtbar im Hintergrund ein Liebeslied singt, welches Yerma in Unruhe versetzt. Sie glaubt, in der Gegenwart Víctors ein Kind weinen zu hören, welches nur im Traum und in ihrer verzweifelten Hoffnung leben kann. Am Ende der Szene taucht Juan auf und schilt sie, weil sie sich nicht im Haus befindet, sondern sich schändlich allein auf den Feldern herumtreibt.

Die darauffolgende erste Szene des zweiten Aktes spielt am Fluss, wo die Frauen des Dorfes ihre Wäsche waschen. Der Chor der Wäscherinnen unterhält sich über Yermas Ehe und teilt dem Publikum so mit, dass sich das Leben in Juans Haus mittlerweile in eine Hölle

verwandelt hat, da er seine beiden ledigen Schwerstern zu sich holte, um Yerma zu überwachen und zu verhindern, dass sie ohne Aufsicht das Haus verlässt.

Im Anschluss folgt eine Szene, in der erzählt wird, dass die Ehe zwischen Juan und Yerma mittlerweile schon seit fünf Jahren fruchtlos ist und Juan immer mehr unter der zunehmend feindseligen Haltung seiner Frau ihm gegenüber leidet. Um das Problem zwischen ihnen zu lösen, schlägt er vor, ein Kind seines Bruders zu adoptieren, was Yerma entschieden ablehnt.

In der nächsten Szene des dritten und letzten Aktes wird Yerma im Haus der Nachbarin Dolores gezeigt, die ihr mit besonderen Gebeten helfen will, ein Kind zu empfangen. In Yerma wüten mittlerweile immer stärker die Mutlosigkeit und die sterbende Hoffnung, endlich schwanger zu werden. Dieser Wunsch treibt sie weiter zur Verzweiflung und zu einer gefährlichen, selbstzerstörenden Verbissenheit. Um Dolores in der Nacht aufzusuchen, ist Yerma heimlich aus dem Haus geschlüpft. Juan findet sie jedoch und mitten auf der Straße entbrennt eine heftige Auseinandersetzung zwischen den Eheleuten. Hierbei verteidigt Yerma ihre Ehre, die ihr das höchste Gut ist, aber von Juan angezweifelt wird.

Die zweite Szene dieses Aktes spielt vor der Kulisse einer Berglandschaft. Yerma nimmt an einer Wallfahrt teil, bei der Frauen den „Christo de Paño“ um eine Schwangerschaft bitten. Sie befindet sich dabei abseits des Treibens und betet zu dem Heiligen, während die restliche Gesellschaft in einen immer wilder werdenden Gesang und Tanz übergeht. Yerma findet sich schließlich in einem Gespräch mit der Alten wieder, die ihr anbietet, ihr ihren Sohn zum Mittel der Fortpflanzung zu überlassen. Dies ist laut Yermas Ehrgefühl auf keinen Fall möglich. Schließlich stößt Juan zu ihr, der sie das erste Mal im Stück um ihrer selbst willen körperlich begehrt und sich mit ihr vereinigen will. Zu diesem Zeitpunkt ist Yerma bereits in sich verschlossen und in ihrer Verzweiflung nicht mehr zugänglich für seine Bemühungen. Als sie ihn von sich weist, gibt er ihr zu verstehen, dass er keine Kinder will und es nie zu einer Schwangerschaft in ihrer Ehe kommen wird. In ihrer blinden Verzweiflung findet Yerma schließlich die Kraft, Juan zu erwürgen und die einzige Chance auf ein Kind mit ihm endgültig zu zerstören. Yermas Charakterentwicklung sowie die Hoffnung auf ihren einzigen Wunsch finden an dieser Stelle ihr Ende.²³¹

²³¹ Vgl. García Lorca, Federico: Yerma, S.16–22.

4.3 Mutterschaft als Identitätsstiftung

Die Figur der Yerma ist von Beginn des Stückes bis zu seinem Ende nur von ein und demselben Gedanken getrieben: Mutterschaft. Sie sehnt sich mit der gesamten Kraft ihres Seins danach, ein Kind zu gebären, denn in ihren Augen ist ein weibliches Leben ohne Mutterschaft sinnlos. „La mujer de campo que no da hijos es inútil como un manojito de espinos, y hasta mala, a pesar de que yo sea de este desecho dejado de la mano de Dios.“²³² Lorca macht durch die Benennung der Hauptprotagonistin mit dem Namen „Yerma“, was auf Spanisch „Brachfeld“ oder „brachliegen“ bedeutet, von Anfang an klar, dass es für sie nicht möglich ist, ein Kind zu gebären, aber sie gerade durch diesen Wunsch determiniert ist. Die Authentizität der Figur gründet sich jedoch nicht, wie durch ihre Namensgebung angenommen, auf ihrer Unfruchtbarkeit, sondern auf ihrer Hartnäckigkeit, dies nicht zu akzeptieren und dennoch bis zum Ende dafür zu kämpfen. So macht sie die Mutterschaft zu einem notwendigen und absoluten Wert, den sie aber nie erreichen wird.

Der Grund für Yermas Sehnsucht nach einer Schwangerschaft kann auf zwei unterschiedliche Ursprünge eingegrenzt werden: Einerseits auf ihre Natur als Frau und andererseits auf die für die Frau vorgeschriebene Rolle in der Gesellschaft. Mit anderen Worten ist Yerma, wie bereits die Novia, einerseits durch ihre Natur als Frau, die ihr vorschreibt, sich fortzupflanzen und zu gebären und andererseits durch den Druck der Gesellschaft, ihre Rolle als Mutter einzunehmen, determiniert.

Anderson Reed sieht in der Figur den Glauben, dass das individuelle Leben nur eine Bedeutung in sich trägt, wenn es in Übereinstimmung mit den Gesetzen der Natur steht und im Speziellen mit der Fähigkeit, neues Leben zu schaffen, zu reproduzieren, zu erneuern und damit sich selbst aufrecht zu erhalten²³³. Yerma ist demnach in ihrem eigenen weiblichen Körper gefangen, der sich danach sehnt, biologisch zu erfüllen, wozu er in den Augen der Natur geschaffen wurde. Dies wird in folgendem Zitat sichtbar:

Que estoy ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento los golpes de martillo aquí, en lugar de la boca de mí niño.²³⁴

Auch im Moment, in dem Juan Yerma vorschlägt ein Kind zu adoptieren und sie dies ablehnt, wird klar, dass Yerma ihre biologische Aufgabe der Mutter erfüllen möchte und kein Kind einer anderen Frau annehmen kann. Sie tatsächlich einzugestehen, dass sie biologisch

²³² García Lorca, Federico: Yerma, S. 81.

²³³ Vgl. Reed, Anderson: Federico García Lorca. London: The Macmillan Press, 1984, S. 110–111.

²³⁴ García Lorca, Federico: Yerma, S. 81.

keine Kinder bekommen kann, wäre für Yerma wie eine Verneinung und Vernichtung ihrer selbst, da sie ihrem Sinn und Zweck als Frau nicht nachkommen könnte.²³⁵

An anderer Stelle sieht die Kritik den Grund für Yermas Wunsch nach einer Schwangerschaft in ihrem archaisch geprägten Denkmuster, welches die Aufgaben und Beschränkungen des weiblichen Lebens stark definiert und der Frau die Aufgabe der Fortpflanzung und Aufzucht der Kinder zuweist. Da Nachkommen für den Fortbestand der Familie in Lorcas ländlicher andalusischer Gesellschaft notwendig sind, geht daraus hervor, dass die Frau ihre Daseinsberechtigung in der Rolle der Mutter zu suchen hat. In dieser Hinsicht ähnelt sie sehr der Mutter des Novio aus *Bodas de Sangre*, die „Frausein“ ebenfalls über die Mutterschaft definiert.²³⁶ In diesem Sinne ist Yermas Wunsch nach Mutterschaft durch die Mandate der Gesellschaft bestimmt.

Bereits im frühen Stück *Mariana Pineda* wird der weibliche Wunsch nach Mutterschaft von Lorca kritisch angesprochen. Allerdings ist *Yerma* wohl jenes Stück des Schriftstellers, welches sich am meisten mit der Fortpflanzung als einzigem Sinn und Zweck weiblichen Lebens befasst. Diese durch die Natur und Gesellschaft definierte Rolle wird von Yerma weder hinterfragt, noch unternimmt sie einen Versuch aus dieser auszubrechen. Ihr Verlangen, ihre Besessenheit von Mutterschaft und ihr Eintreten für Selbstbestimmung im Einklang mit ihrer Weiblichkeit stehen exemplarisch für die Möglichkeiten der von ihren Instinkten getriebenen Frau in der machistischen Gesellschaft, die von Lorca in seinen Stücken gezeichnet wird.

Die hiermit vorgeführte Darstellung der Frau durch Lorca weist durchaus eine große Einseitigkeit auf, da der Schriftsteller mit *Yerma* den Willen zur Mutterschaft als essentielles Charakteristikum der Femininität voraussetzt. Wieder reduziert Lorca diese und die anderen Frauenfiguren der „Trilogía rural“ auf ihre Sexualität. Bei Yerma manifestiert sich der weibliche Wunsch nach Liebe in ihrem Verlangen nach einem eigenen Kind. In dem naturhaft und gleichzeitig patriarchalischen Weltbild des Autors, wo die Femininität durch Fortpflanzung vollendet wird, lässt Lorca Yerma keinen Ausweg aus ihrer Verzweiflung.²³⁷

Dies mag auch der Grund sein, warum Susana Degoy in der Figur der Yerma eine Mischung aus dem von der Erde erhaltenen Wunsch sich fortzupflanzen und des Mandates des Katholizismus, dies zu tun, sieht. Das Thema des Stücks entwickelt sich laut Degoy also in der Opposition zwischen dem Natürlichen und dem zu Erwerbenden oder zwischen der Natur und der Kultur. Die einzelnen Figuren sind entweder auf der einen oder auf der anderen

²³⁵ Vgl. García Lorca, Federico: *Yerma*, S. 27.

²³⁶ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 92.

²³⁷ Vgl. Freymüller, Renate: S. 161 ff.

Seite zu positionieren: Auf der Seite der Natur stehen die Alte, die Nachbarin Dolores, die heidnische Bräuche und Rituale pflegt, sowie die beiden Figuren eines Dämonen und einer Frau, die sich maskiert im rituellen Tanz der Wallfahrt verbal miteinander vereinen. Dies steht in krassem Gegensatz zu den Gebeten der Frauen, die sich statt dem heidnischen Treiben den Gebeten an den „Christo de Paño“ zuwenden. So ist die Veranstaltung der Wallfahrt wie die Figuren des Stückes ebenfalls in zwei oppositionelle Lager geteilt.

Yerma gehört der Gruppe der Figuren an, die bestimmt durch die christliche Kultur Andalusiens leben. Des Weiteren befinden sich jene Männer, die Yerma ihren Wunsch nach Schwangerschaft und einen Ausbruch aus ihrer Rolle der unfruchtbaren Frau ermöglichen könnten, ebenfalls in der Gruppe der durch die Kultur determinierten Figuren. Indem Juan und Yerma die Ehe als eine Pflicht sehen, werden sie zu Opfern einer Kultur, die ihre Anhänger zerstört und sie ehrenhaft, aber unglücklich zurücklässt.²³⁸

Genauso wie eine Einteilung der Figuren in jene, die dem Bereich der Natur und jene, die dem Bereich der Kultur angehören, möglich ist, so ist auch eine Unterscheidung zwischen verschiedenen Perspektiven der Mutterschaft laut Brenda Frazier in *Yerma* möglich. Die erste Perspektive ist die der Figur Marías, einer Freundin Yermas, die schwanger wird, ohne darauf gehofft zu haben oder zu wissen, wie es geschehen ist. Sie ist mit einem Mann verheiratet, der sie liebt und der sich unbedingt Kinder wünscht. Diese Frau ist weder erfreut noch traurig über ihre Schwangerschaft, sondern akzeptiert sie als eine Begebenheit des natürlichen Prozesses des Lebens und repräsentiert damit die Frau vom Land, die sich ihrem Schicksal stoisch und ohne Beschwerden fügt. Eine weitere mögliche Sicht auf die Schwangerschaft wird mit dem zweiten Mädchen beschrieben, das sagt, dass sie und ihr Mann gut ohne Kinder leben könnten. Zuletzt spricht die Alte von der Anziehung des Mannes auf die Frau und von dem Kind als Frucht des Leibes als Ergebnis der Leidenschaft.²³⁹

Yerma teilt keine dieser angegebenen Perspektiven. Sie repräsentiert das Ergebnis des fortschreitenden Prozesses der „Entmystifizierung der Mutter“, die Renate Freymüller die in der vorliegenden Arbeit bereits behandelt wurde. Wie auch die Mutter des Novio verliert Yerma in ihrem blinden Verlangen jede Fürsorglichkeit, welche durch die Natur der Frau instand gesetzt und durch das Mandat der Gesellschaft verstärkt wurde. Es mangelt ihr an jedem Interesse, sich um ihren Mann zu kümmern und am Ende findet sie sogar zu einem

²³⁸ Vgl. Degoy, Susana: S. 140–142.

²³⁹ Vgl. Frazier, Brenda: S. 117–119.

Hass, der ihr erlaubt, diesen umzubringen. Der Mythos der Mutter, der hingebungsvollen Frau, wird somit gebrochen.²⁴⁰

Indem Yerma ihren Ehemann ermordet, nimmt sie sich selbst jede gesellschaftlich akzeptierte Chance auf Mutterschaft, was sie in jenem Moment durchaus selbst realisiert: „Qué queréis saber? No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo!“²⁴¹ Um ihren Wunsch zu erfüllen, ist sie das gesamte Stück hindurch auf ihren Ehemann Juan angewiesen, der ihr aber frei nach seinem Willen die Teilnahme am Fruchtbarkeitszyklus der Natur verweigert. Lorca zeigt durch ihr Schicksal wie auch in den anderen Stücken der „Trilogía rural“, dass die Natur die Frau in ihrem Wunsch, ihren Instinkten zu folgen und damit Liebe zu erlangen, vom Mann abhängig macht. Dieses Prinzip funktioniert als Basis der patriarchalen Gesellschaft und reduziert die Frau infolgedessen auf ihre Aufgabe im Bereich der Fortpflanzung. Durch diese Abhängigkeit lässt Lorca seinen Frauenfiguren keine reelle Chance zur Selbstfindung.²⁴²

Somit sind diese Frauenfiguren in einer Art Spirale der Unterdrückung gefangen. Das Resultat ist bei der Novia und Adela der Ausbruch aus den gesellschaftlichen Konventionen. Yerma ist hierzu allerdings nicht im Stande. Was bei ihr von der Natur als Wunsch nach Liebe initiiert wurde, wird von der Gesellschaft zu einem strengen Gerüst aus Regeln und Geboten gezimmert, aus dem die Frau nicht mehr ausbrechen kann. Damit ist gemeint, dass Yerma sich den Wunsch nach Mutterschaft immer noch mit einem Ehebruch erfüllen könnte, doch dies lässt ihr verinnerlichtes Ehrgefühl nicht zu. Hierin verbirgt sich die Tragik des Stückes: Es wird ein Individuum gezeigt, welches sich durch die Anforderungen der Natur so wie der Gesellschaft getrieben sieht und zuletzt daran zu Grunde geht.

²⁴⁰ Vgl. Freymüller, Renate: S. 151ff.

²⁴¹ García Lorca, Federico: Yerma, S. 111.

²⁴² Vgl. Freymüller, Renate: S. 161ff.

4.4 Instinkte und Gefühle der Leidenschaft

Laut Renate Freymüller geht Yerma einen anderen Weg wie die Novia oder Adela, weil sie versucht, mittels eines Kindes ihr unstillbares Verlangen nach Liebe zu kompensieren²⁴³. Allerdings ist es vor allem diese unerfüllte Liebe, beziehungsweise die sexuelle Frustration, die ihr bei der Erreichung ihres Zieles im Weg steht. Somit kann *Yerma* nach *Bodas de Sangre* als weitere Variation der von Lorca viel behandelten und beachteten Fatalität der unterdrückten Instinkte gelesen werden.²⁴⁴ Im Falle der Figur der Yerma äußert sich jene Fatalität in ihrer Unfruchtbarkeit. Durch verschiedene Details und Aussagen von Figuren wird dem Publikum sowie dem Leser und der Leserin zu verstehen gegeben, dass der Grund hierfür die mangelnde sexuelle Anziehung zwischen den Eheleuten ist. Beispielsweise wird dies vor allem in der Konversation zwischen Yerma und der Alten auf dem Feld besprochen. Nachdem Yerma sie indiskret nach einem Rat gebeten hat, möchte diese wissen, wie es um die Liebe zwischen den Eheleuten bestellt ist:

VIEJA: Oye. ¿A ti te gusta tu marido?

YERMA: ¿Como?

V.: ¿Que si lo quieres? ¿Si deseas estar con él...?

Y.: No sé.

V.: ¿No tiembles cuando se acerca a ti? ¿No te da así como un sueño cuando acerca sus labios? Dime.

Y.: No. No lo he sentido nunca.²⁴⁵

An dieser Stelle realisiert Yerma, dass sie die von der Alten beschriebenen Gefühle sexueller Anziehung bisher nur in den Armen des Schäfers Víctor gespürt hatte, als sie noch ein junges Mädchen war. Durch ihre Sehnsucht nach Mutterschaft geblendet willigte Yerma jedoch in eine durch ihren Vater arrangierte Ehe ohne Liebe ein:

Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Esta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse novia con él ya pensé... en los hijos... Y me miraba en sus ojos. Sí, pero era para verme muy chica, muy manejable, como si yo misma fuera hija mía.²⁴⁶

Laut den Ansichten der Alten ist eine Schwangerschaft ohne Lust jedoch nicht möglich: „Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo.”²⁴⁷ Yerma ist allerdings anderer Ansicht, da sie sich ihrem Ehemann nur zum Zweck der Befruchtung hingibt und nicht, um ihre eigene Lust zu befriedigen. „Yo pienso muchas cosas, y estoy segura que las cosas que

²⁴³ Vgl. Freymüller, Renate: S. 124

²⁴⁴ Vgl. Gibson, Ian: FGL, S. 356.

²⁴⁵ García Lorca, Federico: *Yerma*, S. 55.

²⁴⁶ Ebd., S. 56.

²⁴⁷ Ebd., S. 56.

pienso las ha de realizar mi hijo. Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme.“²⁴⁸

Wie bereits angedeutet, geht Yerma davon aus, dass die Frau ihre Daseinsberechtigung in der Rolle der Mutter zu suchen hat. Damit ist eine zielgerichtete Sexualität verbunden, die nicht aus körperlichem Genuss und Verlangen besteht, sondern der Reproduktion und dem gesellschaftlichen und ökonomischen Fortbestand der Familie dient. Die Beziehung zwischen den Geschlechtern existiert in ihren Augen nur, um der Fortpflanzung willen. Lorca zeichnet die Figur der Yerma als Opfer der durch den Katholizismus geformten, gesellschaftlichen Moralvorstellungen, die die weibliche Sexualität nur im Rahmen der Fortpflanzung duldet und sie als lasterhaft bezeichnet, sobald Vergnügen dabei entsteht. Die Alte sieht sich im Gegensatz dazu von diesen gesellschaftlichen Normen befreit und rät Yerma, weniger keusch zu leben und sich gegen das gesellschaftliche Konstrukt von Tugend und Ehe aufzulehnen. Doch Yerma kann die mangelnde Lust in ihrer Ehe nicht als Ursache ihrer Unfruchtbarkeit anerkennen, da dies nicht ihrem Weltbild entspricht.²⁴⁹ In ihrer Auffassung von Weiblichkeit hat Sinnlichkeit keinen Platz, da in ihrer Umgebung alles tabuisiert wurde, was mit weiblicher Sexualität zu tun hat²⁵⁰. „Las muchachas que se crían en el campo como yo tienen cerradas todas las puertas. Todo se vuelve medias palabras, gestos, porque todas estas cosas dicen que no se pueden saber.“²⁵¹

Im Laufe des Stücks wird Yerma jedoch dieser Umstand der mangelnden sexuellen Anziehung zwischen ihr und Juan zunehmend bewusst. Zu Beginn versichert sie ihm noch die Selbstverständlichkeit ihrer Liebe und ihrer dazugehörigen Bereitschaft, die Ehe mit ihm zu vollziehen:

YERMA: ¿Es que no te quiero a ti?

JUAN: Me quieres.

Y.: Yo conozco muchachas que han temblado y que lloraban antes de entrar en la cama con sus aridos.

¿Lloré yo la primera vez que me acosté contigo? ¿No cantaba al levantar los embozos de Holanda? Y no te dije: ¡Como huelen a manzanas estas ropas!

J.: ¡Eso dijiste!²⁵²

Dies entspricht im Falle Yermas einem Selbstbetrug, der sich aus ihrem Wunsch schwanger zu werden ergibt. Allerdings fordert ihr Wesen immer mehr nach sexueller Zuneigung. In einem späteren, anklagenden Gespräch mit Juan sagt sie: „Quiero beber y no hay vaso ni agua, quiero subir al monte y no tengo pies, quiero bordar mis enaguas y no

²⁴⁸ García Lorca, Federico: Yerma, S. 56.

²⁴⁹ Vgl. Bohjar, Steffi: S. 92–95.

²⁵⁰ Vgl. Freymüller, Renate: S. 195.

²⁵¹ García Lorca, Federico: Yerma, S. 57.

²⁵² Ebd., S: 43–44.

encuentro hilos.”²⁵³ Das Wasser symbolisiert an dieser Stelle die männliche Fruchtbarkeit, die von Yerma gefordert und von Juan verweigert wird. Schließlich greift sie zu einem drastischeren Mittel und stiehlt sich in der Nacht aus dem Haus, um mit den Nachbarinnen zu beten. In ihrer Frustration erzählt sie diesen, wie sie ihr Ehemann abweist und nicht mehr als seine Pflicht im Ehebett tut²⁵⁴:

Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego.²⁵⁵

Der starke Gegensatz zwischen der „keuschen“ und reinen Sexualität und der von der Natur gesteuerten Leidenschaft, die die Menschen vereint und sie von ihrem eigenen Willen befreit, kommt vor allem auf der Wallfahrt zum Ausdruck, auf der sich diese beiden Konzepte gegenüberstehen. Die Masken der beiden Geschlechter verkörpern einen heidnischen und natürlichen Zugang zur Reproduktion zwischen Mann und Frau²⁵⁶:

HEMBRA: Ay, que el amor le pone coronas y guirlandas, y dardos de oro vivo en su pecho se clavan.
MACHO: Siete veces gemía, nueve se levantaba, quince veces se juntaron jazmines con naranjas. [...] Que se queme la danza y el cuerpo reluciente de la limpia casada.²⁵⁷

Der Tanz des Dämonen und seiner Frau gipfelt in der verbalen Beschreibung des sexuellen Aktes und der Befruchtung der Frau, die sich nach einem Kind sehnt. Es bietet sich dabei den Frauen direkt die Gelegenheit, ihre Unfruchtbarkeit zu umgehen und sich mit einem anderen Mann im Schutze der Anonymität der Wallfahrt zu vereinigen. Ganz im Gegensatz dazu stehen die Gebete, die die Frauen an den Heiligen richten, der ihnen so zu einer Schwangerschaft verhelfen soll. In dieser Szenerie erkennt Juan im allerletzten Moment, dass er seine Frau begehrt, doch diese ist ihrer Verzweiflung schon so sehr verfallen, dass sie für seine Annäherungen, die zu keinem Kind mehr führen würden, unempfänglich ist. Das Mandat der Mutterschaft erstickt das des Geschlechts oder der Erotik.²⁵⁸

Neben ihrer Unfruchtbarkeit leidet Yerma auch daran, dass sie von Juan nicht verstanden wird. Sie haben unterschiedliche Vorstellungen, andere Ziele und andere Wünsche. Schon bei Calderón in *El pleito matrimonial del Cuerpo y del Alma* kommt diese Unvereinbarkeit von verschiedenen Vorstellungen zwischen zwei Eheleuten vor: Das Kind leidet, wenn es zwischen den Eltern keinen Frieden gibt und besteht als einzige Bindung zwischen den beiden. Dadurch, dass die Eltern ihren Streit aber nicht beilegen können,

²⁵³ García Lorca, Federico: Yerma, S: 78.

²⁵⁴ Vgl. Gil, Ildefonso-Manuel: S. 29

²⁵⁵ García Lorca, Federico: Yerma, S. 93.

²⁵⁶ Vgl. Degoy, Susana: S. 138-140.

²⁵⁷ García Lorca, Federico: Yerma, S.104–105.

²⁵⁸ Vgl. Degoy, Susana: S. 151.

provozieren sie schlussendlich den Tod des Kindes. Dies äußert sich bei Juan und Yerma in der Unfruchtbarkeit der beiden. Dabei beschreibt das Wort „yermo“ zuletzt nicht nur Yerma, sondern auch ihren Mann, der sich als ebenso unfruchtbar erweist.²⁵⁹

Juan kann den Wunsch Yermas nach einer Mutterschaft nicht nachvollziehen. Sein Wesen erscheint kalt und emotionslos und zeichnet sich durch seine Unfähigkeit zu lieben aus, was zu der Missachtung seiner Frau und ihres Daseinsrechts führt. Die Wäscherinnen wie auch die Alte geben Juan eindeutig die Schuld an Yermas Kinderlosigkeit.²⁶⁰ Die Alte eröffnet ihr daher eine Lösung, die Yerma nicht akzeptieren kann: Mit einem anderen Mann und der Leidenschaft wäre Yerma von ihrer Unfruchtbarkeit erlöst und könnte in Frieden leben.

Lorca präsentiert Yerma diesen Ausweg aus ihrer sexuellen Frustration in der Gestalt Víctors. Víctor ist vergleichbar mit der Figur des Leonardo aus *Bodas de Sangre* sowie des Pepe el Romano aus *La casa de Bernarda Alba*. Er verkörpert die Sehnsucht und Kraft der natürlichen Instinkte, die die Liebenden zwingen, sich zu finden und sich einander hinzugeben. Damit steht Víctor in starkem Kontrast zu Juan, da er trotz seiner Armut Lebensfreude verkörpert. Die Anziehungskraft Víctors und die Möglichkeit für Yerma, durch ihn ein Kind zu bekommen, werden im Stück sehr deutlich signalisiert.

Dies beginnt bereits in der ersten Szene, als Yerma von einem Kind träumt, welches an der Hand eines Schäfers in ihr Heim geführt wird. Des Weiteren dreht sich die erste Konversation zwischen Yerma und Víctor wiederum um die Geburt eines Kindes, da der Schäfer denkt, sie würde ein Gewand für ihr eigenes Kind nähen und zu erkennen gibt, dass er versteht, was sie sich wünscht und was ihr Juan verwehrt. Eine weitere Begegnung findet nach dem Gespräch mit der Alten statt, als Yerma auf dem offenen Feld steht und Víctor ein Lied singen hört ohne ihn zu sehen: „¿Por qué duermes solo, pastor? [...] En mi colcha de lana dormirías mejor.“ Yerma antwortet auf diesen Gesang: „¿Por qué duermes solo, pastor? [...] Tu colcha de oscura piedra, pastor, y tu camisa de escarcha, pastor, ...“²⁶¹

Während ihres darauffolgenden Gesprächs lässt Yermas Unterbewusstsein sie ein Kind weinen hören. Ihr Traum zu Beginn des Stücks ist mit dieser Szene eindeutig in Verbindung zu bringen, da Yerma in dem Moment, als Víctor vor ihr steht, meint, das Kind, welches er in ihrem Traum an der Hand führte und durch eine Verbindung zwischen ihnen beiden entstehen könnte, zu hören.²⁶² Lorca selbst sagte dazu, dass in dieser Szene Yermas

²⁵⁹ Vgl. Frazier, Brenda: S. 119–123.

²⁶⁰ Vgl. Reed, Anderson: S. 112–113.

²⁶¹ García Lorca, Federico: Yerma, S. 61

²⁶² Vgl. Reed, Anderson: S. 111.

jugendliche Erinnerungen und ihre unterdrückte Liebe zu Víctor wieder an die Oberfläche ihres Bewusstseins drängen und ihr das Weinen ihres potenziellen Kindes vorspielen²⁶³. Die Szene wird vom Auftauchen Juans unterbrochen. Er ist derjenige, der die Liebe zwischen den beiden verhindert und ihrem gemeinsamen Glück im Weg steht.

Eine weitere wichtige Szene findet statt, als sich Víctor, kurz bevor Yerma zu Dolores geht, von ihr verabschiedet. Er gibt den Willen seines Vaters als Grund für seinen Aufbruch an und fügt sich gehorsam seinem Schicksal, obwohl Yerma ihm erklärt, dass ihn die Menschen hier lieben, womit sie vorsichtig andeutet, dass sie ihn am meisten vermissen werde. Nachdem sie ihn an die Zeit, in der er sie noch im Arm hielt, erinnert, meint sie: „Algunas cosas no cambian. Hay cosas encerradas detrás de los muros que no pueden cambiar porque nadie las oye.” –Víctor: „Así es.”²⁶⁴ Verschlüsselt sprechen sie über ihre Liebe, die unausgesprochen all die Jahre hinter den Mauern wartete, doch in diesem Augenblick mit seinem Weggang ihr Ende findet. Víctor symbolisiert Yermas Sehnsucht nach einer Schwangerschaft und ihre Hoffnungslosigkeit, als er das Dorf verlässt.²⁶⁵ Dieser Abschied führt Yerma nun deutlich näher an die Hoffnungslosigkeit heran, die sich bis zum Ende des Stücks drastisch steigern wird²⁶⁶. Es war sicher eine bewusste Entscheidung Lorcás, Víctor gehen zu lassen, bevor die Verzweiflung Yermas in Zorn umschlägt und sie den Weg der Tugend langsam verliert. Es ist der Weggang Víctors, der Yerma außerdem immer mehr in dem Glauben bestärkt, dass eine Frau oder ein Mann wie Juan keine Kinder bekommen wird, wenn er keine möchte. Dieser Gedanke ist ausschlaggebend für den Hass, den sie bis zum Schluss auf Juan konzentriert und der sich in seiner Ermordung entlädt.²⁶⁷

In den Augen der Natur ist Yerma für Víctor bestimmt. Susana Degoy ist der Ansicht, dass auch Víctor Yerma liebt, es aber nicht weiß oder begreifen kann und ihm der Wille und der Antrieb fehlen, um für sie zu kämpfen, als sie verheiratet wurde. Weder Víctor noch Yerma erkennen, anders als die Novia und Leonardo, dass sie für einander bestimmt sind und Glück finden könnten.²⁶⁸ Somit trifft ein Ende ein, welches in jedem von Lorcás Stücken vorkommt. In seiner primitiven Welt Andalusiens haben weder materialistische Faktoren, noch der durch die Gesellschaft bedingte Anstand etwas mit Liebe zu tun, wo das Fehlen von Verlangen und Unfruchtbarkeit als Synonyme füreinander stehen.²⁶⁹

²⁶³ Vgl. Gibson, Ian: FGL, S. 357.

²⁶⁴ García Lorca, Federico: Yerma, S. 86.

²⁶⁵ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 94.

²⁶⁶ Vgl. Reed, Anderson: S. 114.

²⁶⁷ García Lorca, Federico: Yerma, S. 30.

²⁶⁸ Vgl. Degoy, Susana: S. 144.

²⁶⁹ Vgl. Gibson, Ian: FGL, S. 357.

4.5 Gesellschaft: Ehre, Katholizismus, Arbeit

In der „Trilogía rural“ Federico García Lorcas zeichnet der Schriftsteller das Bild der andalusischen Frau mit ihren Pflichten, Leiden und ihren unerfüllbaren Wünschen nach Emanzipation und Selbstbestimmung. Das dabei angewandte und damals weit verbreitete Modell des *Angél del hogar*, welches sich auf die Pfeiler Liebe, Mutterschaft und Ehe stützt, ist seinen weiblichen Figuren ein Hindernis und schränkt sie in ihrer Sehnsucht nach persönlicher Erfüllung ein. Die Frau wird mit Berufung auf diese Hauptpfeiler von dem öffentlichen Bereich des alltäglichen Lebens ausgeschlossen, da dieser als männlich dominiert gilt. In ihrer eingeschränkten Rolle ist die Frau dem Bereich des Hauses und somit der Hausarbeit verpflichtet, was sie zur Gefangenschaft im eigenen Heim verdammt. Neben den Tätigkeiten des Haushalts bleibt ihr noch die Mutterschaft und Aufzucht der Nachkommen der Familie. Als eine der wichtigsten Anforderungen, die die damalige Gesellschaft an die Frau stellt, bedeutet die Nichterfüllung dieser Aufgabe den Verlust der sozialen Würde. Einen weiteren unumstößlichen Fakt stellt die Überordnung des Mannes gegenüber der Frau, innerhalb und außerhalb der Ehe dar. Eine derartige Hierarchie darf dabei in keinem Fall von der Frau in Frage gestellt werden und muss mit einer stoischen Geduld ertragen werden, sodass die Frau ihrem Mann eine allgegenwärtige Stütze sein kann.²⁷⁰

Die Figur der Yerma leidet unter all diesen Anforderungen der patriarchalischen Gesellschaft an ihr Geschlecht. Ihre Situation ist jedoch ausweglos, da ihr Denken und ihr Leben von Beginn an durch eben jene Faktoren bestimmt werden. Regeln und Traditionen werden von ihrer Person verinnerlicht und fungieren als unausweichliche Richtlinien ihres alltäglichen Lebens, was sie stark mit der Figur der Mutter des Novio in Verbindung bringt. Wie bereits besprochen, ist ihr Streben nach Mutterschaft auch von den gesellschaftlich konstruierten Konditionen bestimmt. Eine Frau, die keine Mutter ist, ist auch in den Augen Yermas nichts wert. Die Unerfüllbarkeit dieses Wunsches treibt Yerma jedoch im Laufe des Stückes an die Grenzen des gesellschaftlichen Kodexes, der ihr verbieten würde, das Haus zu verlassen und ihrem Mann in allen Dingen zu gehorchen. Ihre zu Beginn noch wirkende Anpassung an die gesellschaftlichen Regeln ist an ihrer Ehe mit Juan sichtbar, da sie sich bemüht, ihren Mann zu unterstützen. Es wird dem Publikum sowie dem Leser und der Leserin allerdings schnell bewusst, dass sich die Protagonistin der vorgeschriebenen Rolle der Frau fügt, weil sie das Ziel einer Schwangerschaft verfolgt.

²⁷⁰ Vgl. Nieva-De la Paz, Pilar: Identidad femenina, maternidad y moral social. In: Anales de la Literatura Española Contemporánea, Vol. 33.2 (2008), S. 373–394, hier: S. 156–160.

Mit dieser Ehe zwischen Yerma und Juan, die aufgrund mangelnder Liebe zu keinen Kindern führt, kritisiert García Lorca, wie in allen drei Stücken der „Trilogía rural“, die zu seiner Zeit immer noch herrschende Tradition der Zweckehe und der dabei mitwirkenden wirtschaftlichen Faktoren, die als ausschlaggebend für eine lebenslange intime Bindung zwischen Mann und Frau galten. Die Zukunft der Frau, die auf ihrer ökonomischen Situation basiert, wird durch die Hand von Männern bestimmt. Wie in *Bodas de Sangre* ist es Yermas Vater, der als patriarchale Instanz für die Heirat zwischen ihr und Juan verantwortlich zu machen ist.²⁷¹

Im weiteren Verlauf des Dramas prangert Lorca die Gesellschaft noch mehr an, da Yerma als einzige der Frauenfiguren in Lorcas „Trilogía rural“ eine Lösung ihres Konflikts innerhalb der gesellschaftlichen Moralvorstellungen sucht und trotzdem an dieser Aufgabe scheitert²⁷². Dieses Scheitern ist ein Scheitern an sich selbst, weil Yerma die Grenzen des gesellschaftlichen Lebens wie ein Korsett, welches ihr die Luft zum Atmen abschnürt, mit sich trägt²⁷³. In ihrer verbissenen Suche nach Mutterschaft kann sie ihre archaische Denkweise im Gegensatz zu dem zweiten Mädchen, welches Yerma auf dem Feld nach dem Gespräch mit der Alten trifft, nicht überwinden. Jenes Mädchen erwidert auf das Gejammer Yermas, keine Kinder zu haben, dass sie froh sein solle, denn so würde sie ruhiger leben. Sie ist trotz ihrer Kinderlosigkeit glücklich und sieht trotz ihrer Ehe eigentlich keine Notwendigkeit, diesen Bund zu schließen. Des Weiteren bezeichnet sie die Ehe ohne Scham als eine unterdrückerische Institution, mit ihren sozialen Restriktionen, Pflichten und Komplikationen des Kindergroßziehens²⁷⁴:

MUCHACHA 2: Yo tengo diecinueve años y no me gusta guisar, ni lavar. Bueno, pues todo el día he de estar haciendo lo que no me gusta. ¿Y para que? ¿Qué necesidad tiene mi marido de ser mi marido? Porque lo mismo hacíamos de novios de ahora. Tonterías de los viejos.

YERMA: Calla, no digas esas cosas.

M.: ¡También tú me dirás loca, la loca, la loca! Yo te puedo decir lo único que he aprendido en la vida: toda la gente está metida dentro de sus casas haciendo lo que no les gusta. Cuánto mejor se está en medio de la calle. Ya voy al arroyo, ya subo a tocar las campanas, ya me tomo un refresco de anís.²⁷⁵

Dieser von Lorca als offen gezeichneten jungen Frau ist eine attraktive Ehrlichkeit zu Eigen und eine klare sowie kritische Auffassung der Welt und ihren Konformitäten²⁷⁶. Ganz richtig erkennt sie, dass die andalusische Gesellschaft, in der sie lebt, und die ihr zugehörigen Regeln von Alten entworfen wurden und nicht mehr dem Zeitgeist des längst angebrochenen

²⁷¹ Vgl. Johnson, Roberta: Federico García Lorca' Theater and Spanish Feminism. In: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Vol. 33.2 (2008), S. 251–281, hier: S. 266.

²⁷² Vgl. Bojahr, Steffi: S. 91 ff.

²⁷³ Vgl. Freymüller, Renate: S. 120.

²⁷⁴ Vgl. Reed, Anderson: S. 110.

²⁷⁵ García Lorca, Federico: Yerma, S. 59–60.

²⁷⁶ Vgl. Reed, Anderson: S. 110.

zwanzigsten Jahrhunderts entsprechen. Susana Degoy fasst dies in folgendem Zitat zusammen: “La religión, la honra, el temor a la maldicencia, los aparten del instinto y los conducen a obedecer a padres muertos, a dioses que no ven, a un pueblo vigilante por el que sienten odio.”²⁷⁷ Der jungen Frau widerstrebt das gesellschaftlich anerkannte weibliche Lebensmodell und sie begibt sich, ohne auf Ehre oder Ansehen in der Öffentlichkeit zu achten, auf die Straße und tut, wozu sie Lust hat.

Dies führt zu den Schwerpunkten dieses Kapitels: der Ehre und dem Glauben, die Yerma beherrschen und ein glückliches Leben für sie verhindern. Gleich hinter ihrem Wunsch, Mutter zu werden, steht für Yerma als nächster Hauptpfeiler ihrer Persönlichkeit ihre unumstößliche und tugendhafte Ehre. Die „honra“ der Frau wird durch ihre Einhaltung der Grenzen des Hauses und der Ehe definiert. Besonders stark wird dies von Juan eingefordert, der Yerma, mit dem Einsetzen seiner beiden ledigen Schwestern als Überwachung, verbietet, das Haus ohne Begleitung zu verlassen. Gerade dies ist Yerma in ihrer immer weiter wachsenden Sehnsucht nach einem Kind nicht möglich. Sie stiehlt sich heimlich davon, um mit der Nachbarin Dolores Gebete zu sprechen. Als Juan seine Frau findet, bricht ein Streit zwischen den Eheleuten aus, der sich hauptsächlich um die durch Yerma verletzte Ehre Juans und ihre eigene dreht:

JUAN: ¿Qué haces en este sitio? Si pudiera dar voces levantaría a todo el pueblo para que viera dónde iba la honra de mi casa; pero he de ahogarlo porque eres mi mujer.

YERMA: Si pudiera dar voces, también las daría yo para que se levantaran hasta los muertos y vieran esta limpieza que me cubre.[...]

J.: Y yo no puedo más. Porque se necesita ser de bronce para ver a tu lado una mujer que te quiere meter los dedos dentro del corazón y que se sale de noche fuera de su casa, ¿en busca de qué? ¡Dime!, ¿buscando qué? Las calles están llenas de machos. En las calles no hay flores que cortar.

Y.: No te dejo hablar ni una sola palabra. Ni una más. Te figuras tú y tu gente que sois vosotros los únicos que guardáis honra, y no sabes que mi casta no ha tenido nunca nada que ocultar. Anda. Acércate a mí y huele mis vestidos; ¡acércate! A ver dónde encuentras un olor que no sea tuyo, que no sea de tu cuerpo. Me pones desnuda en mitad de la plaza y me escupes. Haz conmigo lo que quieras, que soy tu mujer, pero guárdate de poner nombre de varón sobre mis pechos.²⁷⁸

Juan sieht sich durch Yermas unerlaubten Ausgang aus dem Haus in seiner Ehre verletzt. Auf dieses Zitat folgend berichtet er von dem Gerede der Leute, die sich über Yerma, ihre Unfruchtbarkeit und ihrer Hartnäckigkeit, dies zu ändern, die Mäuler zerreißen. Eine Frau, die alleine unterwegs ist, kann in seinen Augen nur auf der Suche nach einem anderen Mann sein.

Der Autor präsentiert die Ehre des Mannes vom sittlichen Verhalten seiner Frau abhängig. Diese kann aber schon durch eine Unterhaltung in Verruf gebracht werden und die dabei auftretende Ehrverletzung fällt immer auf andere Personen, wie die Familie, zurück.

²⁷⁷ Degoy, Susana: S. 143.

²⁷⁸ García Lorca, Federico: Yerma, S. 95–96.

Juan zweifelt Yermas Ehre aufgrund ihres Verhaltens, ihrer Widerspenstigkeit und wegen des Verlassens des Hauses an.²⁷⁹ Dies verletzt Yerma zutiefst, denn trotz ihres Willens, sich den Vorschriften Juans zu widersetzen, sieht sie ihre Ehre als ihr höchstes Gut und als von ihrer Familie an sie vererbt an.

Mit Yerma und Juan stehen sich zwei verschiedene Konzepte von Ehre gegenüber: „honra“ und „honor“. Die „honra“ von Yerma hält sie davon ab, in anderen Männern das zu suchen, was sie bei Juan nicht findet. Dabei leidet sie unter dem Konzept von Juans Ehre, dessen Konservatismus und Normkonformität, die ihn von der Meinung anderer abhängig machen. Mit anderen Worten: Yermas „honra“ basiert auf ihrer eigenen Tugend und moralischen Aufrichtigkeit und Juans „honor“ auf seinem Bild in der Öffentlichkeit und in den Augen anderer. Im Falle Yermas beruht ihr Selbstverständnis auf ihrem Status als verheiratete Frau. Dieses Konzept von „honra“ ist gemäß den Umständen, in denen sie lebt, glaubwürdig. Sie ist auf dem Land aufgewachsen, tief verwurzelt in den Traditionen und in einer stabilen ökonomischen Position. Durch den Glauben, dass sie ihre Ehre von ihrer Familie erbt, sieht sie diese als untrennbaren Teil ihres eigenen Seins an und ist stolz darauf. Allerdings bringt sie die Vernachlässigung ihres Bildes in der Öffentlichkeit mit ihren Mitmenschen und Juan in Konflikt.²⁸⁰ So ist die Frucht ihres Festhaltens an den gesellschaftlichen Regeln keineswegs ein Kind, sondern die soziale Ächtung und Einsamkeit. Hier wird von Lorca also auch das Thema der gesellschaftlichen Isolation eines Individuums dargestellt, was durch ein striktes Einhalten der sozialen Regeln herbeigeführt wird.²⁸¹

Ein weiterer Faktor, der das Leben Yermas stark determiniert, ist ihr Glaube und der Katholizismus, den sie schon, wie ein großer Anteil der damaligen Bevölkerung Andalusiens, mit der Muttermilch eingesogen hat. Im Sinne des erzieherischen Theaters kritisiert Lorca mit *Yerma* die autoritären und lebensverneinenden Aspekte der institutionalisierten Kirche im Spanien des 20. Jahrhunderts. Allerdings wird die katholische Kirche im Stück an keiner Stelle explizit erwähnt. Beispielsweise tauchen weder Priester noch religiöse Rituale, wie Hochzeiten oder Taufen, auf. Trotz dieser physischen Abwesenheit ist die katholische Kirche in diesem Stück omnipräsent und bestimmt das Leben der Frau. Zu Lorcas Lebzeiten übte die Kirche vor allem im Bereich der Sexualität und dem Verhältnis zwischen den Geschlechtern eine kulturelle Macht aus. Allem voran war der moralische Code der Gläubigen wichtig, der die Integrität in der Öffentlichkeit bestimmte. Mit der Zeit wandelte sich das Ansehen der Person in der Öffentlichkeit zu einem größeren Kriterium als die inneren persönlichen

²⁷⁹ Vgl. Bojahr, Steffi: S.111.

²⁸⁰ Vgl. Freymüller, Renate: S. 135–163

²⁸¹ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 93.

Moralvorstellungen, gleichzeitig wurde der äußere Schein wichtiger, als sich selbst treu zu bleiben. In einer patriarchalischen Gesellschaft, wie der spanischen, bedeutete dies für die Frau das Leben in der häuslichen Domäne, Jungfräulichkeit bis zur Ehe, Treue, häusliche Tätigkeit sowie Kinder zu gebären und diese aufzuziehen. Diese Punkte werden vor allem in *La casa de Bernarda Alba* besprochen.

1930, als Lorca an *Yerma* arbeitete, verkündete Papst Pius XI die „Casti connubii“, die besagte, dass der Geschlechtsakt in der Ehe von der Natur aus vordergründig zur Zeugung von Kindern vorgesehen sei. Der päpstliche Text war verfasst worden, um verheirateten Paaren eine Art Leitfaden in sich verändernden Zeiten zu sein. Dieser Eingriff einer öffentlichen Institution in das Privatleben des Volkes wird in der Figur der Yerma von Lorca dargestellt und die Macht der katholischen Kirche auf soziale und wirtschaftliche Strukturen enthüllt. Lorca erreicht damit einen von ihm angestrebten didaktischen Erfolg, indem er religiöse und katholische Elemente und Symbole, die in der spanischen Kultur eingebettet waren, manipuliert und so eine Kontroverse zu den sozialen Normen seiner Zeit bildet. Er zeigt in der Figur der Yerma, wie der Katholizismus die Frau daran erinnerte, dass ihre Reinheit immer über ihrer Lust steht. Die Ehefrau wurde nach dem Vorbild der Jungfrau Maria modelliert, die gleichzeitig Mutter, aber vor allem auch eine reine Jungfrau war. Das sexuelle Verlangen musste deshalb in Zaum gehalten und unterdrückt werden. So tut es auch Yerma und übernimmt in ihrer Ehe selbst diese repressive Rolle gegenüber sich selbst ein, was zu ihrem Wunsch führt, den Mann zu übergehen und allein ein Kind bekommen zu können. Lorca entlarvt den institutionalisierten Katholizismus, indem er die sexuelle Frustration, die durch diesen verursacht wird, aufzeigt. Genau dies war der Grund für die Zwischenrufe der politischen Rechten bei der Premiere von *Yerma* in Madrid. Die ehrliche Diskussion von sexueller Aktivität und vor allem die Aussage einer Figur, dass Gott nicht existiere, konnte von den Katholiken nicht ohne Schmähungen hingenommen werden.²⁸²

Die Verneinung Gottes durch die alte Frau kann wohl als expliziteste und drastischste Kritik am katholischen Glauben gesehen werden. Auf die Aussage Yermas hin, dass Gott sie in ihrem Wunsch, ein Kind zu bekommen, schützen möge, erwidert die Alte: „Dios, no. A mí no me ha gustado nunca Dios. Cuando os vais dar cuenta de que no existe? Son los hombres los que tienen que amparar.“²⁸³ Sie ist der Meinung, dass der Mann als Beschützer der Frau fungieren müsse und nicht eine nicht greifbare Figur wie Gott. Denn genau dies ist der

²⁸² Vgl. Badenes, José I.: Until death do us part: Matrimony; Casti Connubii, and the Catholic Church in Federico García Lorca's *Yerma*. In: *Christianity & Literature*, 2015 Vol. 65 (1), S. 51–67, hier S. 52–64.

²⁸³ García Lorca, Federico: *Yerma*, S. 57.

entscheidende Punkt: Der Glaube an Gott kann Yerma nicht schwängern. Nur der Samen eines tatsächlichen Mannes vermag dies zu tun.

Der innere Kampf, der sich in Yerma abspielt, ist in der Szene des Ehrstreits zwischen ihr und Juan bereits in vollem Gange. Sie entfernt sich im Laufe des Stücks immer mehr von dem Bild der idealen Frau, indem sie aus dem Bereich des Hauses, der Passivität, der Resignation, der Stille und der Schwäche ausbricht. Als sie in der Szene des Streits auf der Straße steht, schreit sie ihren Schmerz, ganz gegen die Konventionen des weiblichen Geschlechts, frei heraus.²⁸⁴

Entgegen diesem natürlichen Bild kann Yerma weniger als andere Charaktere mit der „Natur der Frau“ verbunden werden. Von einer der Wäscherinnen wird sie als eine Art „neue Frau“ in Verkleidung bezeichnet. So scheint es, als ob Yerma trotz ihres inständigen Wunsches, ein Kind zu bekommen, eine Frau ist, die für etwas anderes als die Mutterschaft gemacht ist, obwohl die Gesellschaft und sie selbst dies nicht so sehen. Immer wieder finden sich bei ihr Versuche der Emanzipation, die mit feministischen Aussagen der Zeit Lorcas verbunden werden können. Yerma stellt beispielsweise fest, dass Männer ein Leben außerhalb des Hauses führen können, während dies für Frauen nicht möglich ist. Dabei verspürt sie eine gewisse Eifersucht gegenüber dem Mann, der sich in seiner Arbeit verwirklichen kann und dem die Welt in diesem Bezug offensteht.²⁸⁵ „Los hombres tienen otra vida, los ganados, los árboles, las conversaciones; las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría.“²⁸⁶ Während Yerma immer mehr unterstreicht, dass sie nicht für den Herd gemacht ist, nehmen die antifeministischen Aussagen Juans stark zu²⁸⁷.

Arbeit und die damit verbundene Zuordnung der Eheleute zu unterschiedlichen Bereichen funktioniert in vielerlei Hinsicht als trennendes Moment zwischen den Geschlechtern. Während die Rolle der Frau die häusliche Pflege ist, so ist die harte Arbeit der Landwirtschaft häufig der Rahmen für das Leben außerhalb des Hauses und innerhalb des Dorfes. Die Landwirtschaft als hier männlich konnotierte Domäne schließt die Frau aus und kann daher als Synonym für Männlichkeit gesehen werden. Die soziale Dominanz des Mannes wird durch die alleinige Versorgung der Familie durch Einkommen gesichert. Dies sichert Juan die dominante Stellung innerhalb seines Hauses. Seine Argumentation stützt sich immer wieder auf seine Arbeit, die ihnen ein schönes Heim und das Essen auf dem Tisch garantiert. Die Arbeit, die die Männer verrichten, ist ein wichtiger Faktor ihrer Integrität und

²⁸⁴ Vgl. Nieva-De la Paz, Pilar: S. 160–162.

²⁸⁵ Vgl. Parker, Fiona/ McMullan, Terence: Federico García Lorca's Yerma and the world of work. In: *Neophilologus*, 1990, Vol. 74(1), S. 58-69, hier: S. 65.

²⁸⁶ García Lorca, Federico: Yerma. S. 77–78.

²⁸⁷ Vgl. Johnson, Roberta: S. 269–270.

ihres Selbstverständnisses. Es ist auffällig, dass Frauen im Gegensatz dazu über ihren Wohnort oder ihre Familie definiert werden. Yerma definiert sich beispielsweise über die Familie, während ihr Vater nach dem Beruf definiert wird – „Enrique el pastor“²⁸⁸. Diese Dominanz führt dazu, dass Yerma sich wie ein Besitzstück Juans fühlt. Genauso wie seinen Herden im Stall weist Juan Yerma ihren Platz innerhalb des Hauses zu.²⁸⁹ „Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa.“²⁹⁰ In Yermas Augen gilt das Streben Juans nur dem Geld. Er ist froh, dass sie keine Kinder haben, die ihm finanziell zur Last fallen könnten²⁹¹. Juan und Yerma stehen symbolisch für zwei gegensätzliche Prinzipien im Leben. Juan ist Materialist, während Yerma hingegen keine Bedeutung in etwas finden kann, das nicht zum Erreichen und Schaffen neuen Lebens beiträgt²⁹². In dieser Weise treibt die Welt der Arbeit einen Keil zwischen das Ehepaar.

Im Vergleich dazu muss die Frau ihre Arbeit im Haushalt und in der Unterstützung ihres Mannes suchen. Allerdings schlagen Yerma auch in der Arbeit, die sie macht, um sich von ihrer Kinderlosigkeit abzulenken, die Restriktionen Juans entgegen. Immer wenn Yerma eine Aufgabe des Haushalts ausführt, wird sie dafür gescholten oder verletzt. Als sie Juan beispielsweise das Essen aufs Feld bringen will, rügt er sie, weil sie allein in der Landschaft herumstreift. Und als sie die Kinderkleidung für María näht, denkt Víctor, sie mache sie für sich selbst und verletzt sie somit ungewollt. Insgesamt führt dies für Yerma also zu keiner Alternative der persönlichen Erfüllung, weswegen sie sich umso mehr in ihren Kinderwunsch hineinsteigert. Außerdem macht die Hausarbeit für Yerma keinen Sinn, da ohne Kinder nichts zu pflegen und nichts zu reparieren ist:

Justo. Las mujeres dentro de su casa. Cuando las casas no son tumbas. Cuando las sillas se rompen y las sábanas de hilo se gastan con el uso. Pero aquí no. Cada noche, cuando me acuesto, encuentro mi cama más nueva, más reluciente, como si estuviera recién traída de la ciudad.²⁹³

Den stärksten Ausdruck über die negative Arbeitswelt der Frau findet wiederum das zweite Mädchen, welches sich beschwert, dass ihr die ihr zugeteilten Aufgaben keine Befriedigung verschaffen und sie sie als unnützlich ansieht. Dazu passend hat auch Juan eine sehr geringe Meinung von der weiblichen Hausarbeit, weil diese im Falle seiner Schwestern, die er in sein Heim holt, um Yerma zu überwachen, nur in Essen und Trinken aufgewogen wird. Juans Vorstellung vom gemeinsamen Leben der Geschlechter ist geprägt von der ihm

²⁸⁸ García Lorca, Federico: Yerma, S. 54.

²⁸⁹ Vgl. Parker, Fiona/ McMuallan: S. 58–59.

²⁹⁰ García Lorca, Federico: Yerma, S. 76.

²⁹¹ Vgl. Parker, Fiona/ McMuallan: S. 59–62.

²⁹² Vgl. Reed, Anderson: S. 118.

²⁹³ García Lorca, Federico: Yerma, S. 76.

vertrauten Beziehung zwischen Tier und Mensch, dem Bauern und seinem Vieh, – eine Tatsache, die Yerma auch feststellt.²⁹⁴

Zum Abschluss muss noch erwähnt werden, dass Juan Yerma gegen Ende des Stückes immer öfter vorwirft, keine richtige Frau zu sein, da sie sich von dem anerkannten Ideal der Frau durch ihr auffallendes Verhalten zunehmend entfernt²⁹⁵. „Juan: Lo que pasa es que no eres una mujer verdadera y buscas la ruina de un hombre sin voluntad.“²⁹⁶ Dies zeigt wieder umso mehr, dass eine Frau, die sich vom moralischen Kodex entfernt, ihre weibliche Identität verliert. Susana Degoy erklärt die Wandlung von Yerma folgendermaßen: Die Definition der Geschlechter ist immer komplementär zu einander oder bidirektional. Yerma entfernt sich also deshalb von dem Idealbild der Frau, weil Juan nicht dem Ideal des Mannes entspricht. Das heißt: Je mehr sich Juan in seine Arbeit stürzt und seine Pflichten als Ehemann, der für Nachkommen zu sorgen hat, nicht nachkommt, desto mehr entfernt sich Yerma vom Idealbild der Frau, weil sie sich durch Juans Verletzung seiner männlichen Pflicht dazu getrieben fühlt.²⁹⁷ Auch Yerma ist sich ihrer Wandlung bewusst, was auch zu ihrer endgültigen Verzweiflung beiträgt:

Acabaré creyendo que yo misma soy mi hijo. Muchas veces bajo yo a echar la comida a los bueyes, que antes no lo hacía, porque ninguna mujer lo hace, y cuando paso por lo oscuro del cobertizo mis pasos me suenan a pasos de hombre.²⁹⁸

In der Ermordung Juans wird die Umkehr der Geschlechterrollen am drastischsten sichtbar: Yerma wird zu einem starken Mann und Juan zu einer schwachen Frau, die überwältigt wird.²⁹⁹

In der Figur der Yerma verdichten sich ihr Konzept von Ehre, Stolz und ihre sexuelle Frustration in einem Prozess der Verwirrung. Von einer Frau mit zärtlichem Potential wird sie zu einer maßlosen Kreatur, die nur noch den Weg der Gewalt einschlagen kann³⁰⁰. Francisco Olmos García findet die passenden abschließenden Worte zur Darstellung der Rolle der Frau in *Yerma*: „un vibrante canto a los derechos de la mujer en una sociedad en que el hombre los disfruta todos y reduzca a la mujer a mero objeto de su propiedad.“³⁰¹

²⁹⁴ Vgl. Parker, Fiona/ McMuallan: S. 62–65.

²⁹⁵ Vgl. Nieva-De la Paz, Pilar: S. 160–164.

²⁹⁶ García Lorca, Federico: *Yerma*, S. 78.

²⁹⁷ Vgl. Nieva-De la Paz, Pilar: S. 160–164.

²⁹⁸ García Lorca, Federico: *Yerma*, S. 82.

²⁹⁹ Vgl. Nieva-De la Paz, Pilar: S. 160–164.

³⁰⁰ Vgl. García Lorca, Federico: *Yerma*, S. 28.

³⁰¹ Johnson, Roberta: S. 274.

4.6 Genre, Symbolik, traditionelle Lieder

Den Stücken Federico García Lorcas ist eine Poesie eigen, die über die üblichen Ausdrucksformen des Theaters hinausgeht und auch in *Yerma* deutlich hervortritt. Das Publikum sowie der Leser und die Leserin erleben mit, wie Yerma sich immer mehr von der Unmöglichkeit, Mutter zu werden, in die Enge getrieben sieht. Durch Symbole und Metaphern verdichtet sich das Netz und macht ihre Hoffnungslosigkeit greifbar. Das Ziel Lorcas, eine Figur zu erschaffen, die wie aus dem realen Leben gegriffen wirkt, wurde mit der Figur Yerma voll und ganz erreicht. Unter anderem ist dies auf den handlungsarmen Plot des Stückes zurückzuführen. Es geht hier weniger um Handlungsreichtum als um die Entwicklung des Charakters der Hauptfigur und um die Schaffung einer höheren poetischen Ausdrucksweise. García Lorca kreierte so eine lyrische Transparenz der Sprache, die dazu dient, die Gefühle der Hauptfigur zu entwickeln.³⁰²

Laut Reed ging es García Lorca darum, eine Simplizität zu repräsentieren, die die elementare Ebene des Lebens widerspiegelt, wie sie in der damaligen kargen Landschaft Andalusiens anzutreffen war. Im Mittelpunkt steht also die tragische Entfaltung von Yermas Schicksal. Somit ist das Stück im wahrsten Sinne eine Tragödie, in der der Protagonistin keine Möglichkeit des Auswegs aus ihrer Lage gelassen wird und die Entwicklung in einem tragischen Ende kulminiert.³⁰³ Das Genre der Tragödie und die Poesie als wichtiger Bestandteil des Werkes werden von Lorca bereits im Untertitel des Stückes angekündigt: *Poema trágico en tres actos y seis cuadros*. Dabei werden Lyrik und Drama in einem Genre verschmolzen. Yerma findet, wie die Novia, den Eingang in den Reigen der tragischen Frauenfiguren der Antike. Sie kann, ähnlich wie Medea oder Antigone, ihrem eigenen Mangel – in ihrem Fall der Obsession ein Kind zu bekommen – nicht entfliehen und stürzt sich somit selbst ins Unglück.³⁰⁴ Die Inflexibilität dieser Charaktere ist der Motor, der die Tragödie entfesselt³⁰⁵.

Des Weiteren trägt *Yerma* Merkmale einer Tragödie, da ein Chor das Geschehen kommentiert und Dinge unterstreicht oder ausspricht, die von den Figuren verschwiegen werden. Dazu merkt Lorca an: „Estos coros, ya iniciados por mí en *Bodas de Sangre* – aunque con timidez de una primera experiencia –, en el cuadro del despertar de la Novia, adquieren en *Yerma* un desarrollo más intenso, una importancia más relevante”.³⁰⁶ Die Rolle des Chors

³⁰² Vgl. Bojahr, Steffi: S. 83.

³⁰³ Vgl. Reed, Anderson: S. 103–104.

³⁰⁴ Vgl. Badenes, José I.: S. 63.

³⁰⁵ Vgl. Degoy, Susana: S. 148.

³⁰⁶ Degoy, Susana: S. 148

in *Yerma* erfüllt die typische Funktion des Chors in der griechischen Tragödie: Er tut seine Meinung kund, warnt, mahnt oder verkündet. Dem Chor der Wäscherinnen oder dem Chor der Pilgerfahrt ist eine Weisheit des Volkes inne, die der eigenen Erfahrung zugrunde liegt. Im Falle *Yermas* besteht der Chor aus Bäuerinnen, die über die Unfruchtbarkeit der Hauptfigur urteilen.³⁰⁷ Die Chorszene der Waschfrauen ist wichtig, weil sie das „Que dirán“, also die Meinung der Öffentlichkeit, verkörpern³⁰⁸. Das Publikum sowie der Leser und die Leserin erhalten somit durch Dritte einen Einblick in Yermas Innerstes und auf die sich zuspitzende häusliche Situation³⁰⁹.

Der Großteil des Textes in den Stücken der „Trilogía rural“, wie auch in *Yerma*, ist in Prosa gehalten, allerdings verwendet Lorca immer wieder Lieder als lyrische Einlagen, die die tragische Entwicklung der Heldin kontrastieren. Beispielsweise wird in dem Wiegenlied, welches am Beginn des Stückes steht, bereits Yermas Wunsch, ein Kind zu bekommen, ausgedrückt, bevor diese zum ersten Mal zu Wort kommt.³¹⁰

De donde vienes, amor, mi niño?	Te diré, niño mío, que sí,
De la cresta del duro frío.	tronchada y rota soy para ti.
Qué necesitas, amor, mi niño?	Cómo me duele esta cintura
La tibia tela de tu vestido.[...]	donde tendrás primera cuna!
Qué pides, niño, desde tan lejos?	Cuando, mi niño, vas a venir?
Los blancos montes que hay en tu pecho.[...]	Cuando tu carne huele a jazmín. ³¹¹

Es handelt sich hierbei um ein Zwiegespräch zwischen dem Kind und der Frau, die es fragt, was es benötige, um endlich in ihrem Schoß wachsen zu können. Bilder der Natur werden immer wieder in den Dialog eingeflochten und unterstreichen die Natürlichkeit der Beziehung zwischen Mutter und Kind. Beispielsweise werden die weißen Berge, die sich in den Brüsten der Mutter wiederfinden, angesprochen, die das Kind nähren und die Verbindung zwischen den beiden herstellen sollen. Hier ist die wichtigste Frage der wartenden Frau: „Cuando, mi niño, vas a venir?“³¹²

Des Weiteren entwickelt sich in der Szenerie des offenen Feldes, von dem Gesang Víctors ausgehend, wiederum ein Dialog zwischen ihm und Yerma, die auf seine Stimme, die aus dem Off kommt, antwortet. Dieses Lied ist ein lyrisches Element, welches die Frage wiederholt, warum der Schäfer alleine schläft. Antwort darauf ist seine Armut, die Yerma anspricht. Das Lied des Schäfers entwickelt sich zu einem Duett zwischen ihm und seiner

³⁰⁷ Vgl. Degoy, Susana: S. 148–149.

³⁰⁸ Vgl. Genschow, Karen: S. 79.

³⁰⁹ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 84.

³¹⁰ Vgl. Ebd., S. 83–84.

³¹¹ García Lorca, Federico: *Yerma*, S. 45.

³¹² Ebd., S. 45.

wahren Liebe, die aber unausgesprochen bleibt. In dieser Weise bilden der Inhalt von Dialog und Lied einen Kontrast zwischen Wahrheit und Wirklichkeit ab.³¹³

In den Volksliedern werden die Hauptsymboliken dieses Stücks, die sich um das Thema der Unfruchtbarkeit drehen, erwähnt. Ähnlich wie in *Bodas de Sangre*, wird in *Yerma* die männliche Fruchtbarkeit durch das Wasser symbolisiert und als lebensspendend und notwendig für das Wachsen einer Frucht im Allgemeinen verstanden. Die Mutterschaft wird hingegen durch die Milch ausgedrückt. Die Flüssigkeit als etwas Lebensspendendes steht also gegen die unfruchtbare Trockenheit, in der nichts gedeihen kann. In diesem Sinne wird Yerma von den Wäscherinnen mit folgender Metapher als steril bezeichnet³¹⁴: „Ay de la casada seca! Ay de la que tiene los pechos de arena!“³¹⁵ Wie oben im Wiegenlied erwähnt, würde die Muttermilch das Kind in den Leib der Frau „locken“. Doch der Milch, die in den Brüsten sein sollte, stellt sich bei Yerma der trockene Sand entgegen. Beide Symbole der Fruchtbarkeit werden durch das Blut verstärkt. Dieses wird als die Essenz des Menschen verstanden, da Yerma und Juan, zu unterschiedlichen Zeitpunkten, meinen den wahren Kern und die Leidenschaft des anderen in seinem Blut finden zu können.³¹⁶ Yerma: „Te busco a ti. Te busco a ti, es a ti a quien busco día y noche sin encontrar sobre donde respirar. Es tu sangre y tu amparo lo que deseo.“³¹⁷

Das Wasser kommt jedoch mit Abstand als das am meisten erwähnte Symbol vor und tritt in zweierlei bedeutenden Arten auf: Als befruchtender Strom und im Gegensatz dazu als eingesperrtes Wasser im Brunnen oder in der Pfütze, welches keine Wirkung hat. Schon zu Beginn erwähnt Yerma, dass sie sich wünscht, dass Juan zum Schwimmen an den Fluss geht und so seine Lebensgeister wiedererweckt.³¹⁸ „A mí me gustaría que fueras al río y nadaras y que te subieras al tejado cuando la lluvia cala nuestra vivienda.“³¹⁹ Bereits zitiert wurde auch der Ausspruch der Alten, dass die Männer den Frauen Wasser aus ihren eigenen Mündern zu trinken geben sollen. Hiermit wird die Befruchtung verbildlicht, in der die Frau das lebensspende Wasser vom Mann entgegennehmen soll. Auch in der Szene des Hirtenliedes gehen Yerma und Víctor eine Verbindung miteinander ein, die auf der Symbolik des Wassers beruht. Yerma singt bereits einleitend³²⁰: „Y si oyes voz de mujer es la rota voz del agua.“³²¹

³¹³ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 84.

³¹⁴ Vgl. Gil, Ildefonso-Manuel: S. 23.

³¹⁵ García Lorca, Federico: *Yerma*, S. 71.

³¹⁶ Vgl. Gil, Ildefonso-Manuel: S. 23.

³¹⁷ García Lorca, Federico: *Yerma*, S. 96.

³¹⁸ Vgl. Gil, Ildefonso-Manuel: S. 24.

³¹⁹ García Lorca, Federico: *Yerma*, S. 42.

³²⁰ Vgl. Gil, Ildefonso-Manuel: S. 24.

³²¹ García Lorca, Federico: *Yerma*, S. 61.

Als Víctor als Sänger in Erscheinung tritt, vergleicht sie seine Stimme mit einem Strahl klaren Wassers³²². „Y que voz tan pujante. Parece un chorro de agua que te llena toda la boca.”³²³ Dies steht sinnbildlich für die mögliche Befruchtung Yermas durch Víctor. Im selben Gespräch erwähnt Yerma außerdem, dass ihr Ehemann Juan einen trockenen, sprich einen sterilen Charakter hat.

Weitere Anspielungen auf die Opposition zwischen Wasser und Trockenheit finden sich über den gesamten Text verstreut. Yerma ist dabei immer diejenige, der der belebende Schluck Wasser verwehrt wird, während andere sich daran erfreuen und Kinder zur Welt bringen können. Dies wird in dem Lied der Wäscherinnen ebenfalls in mehreren Andeutungen besprochen:

Lavandera 4:	En el arroyo frío lavo tu cinta Como jazmín caliente tienes la risa.[...]	Lavandera 4:	Es tu camisa nave de plata y viento por las orillas.
Lavandera 5:	Dime si tu marido guarda la semilla para que el agua cante por tu camisa.	Lavandera 1:	Las ropas de mi niño vengo a lavar para que tome el agua lecciones de cristal. ³²⁴

Im Moment des Streits zwischen Juan und Yerma taucht die Metapher vom stehenden Wasser des Brunnens auf. Als Juan Yerma verbietet, ihre Stimme zu heben, weil die Leute auf sie aufmerksam werden könnten, sieht sie sich selbst in der Tiefe des Brunnens gefangen:³²⁵ „No me importa. Déjame libre siquiera la voz, ahora que voy en lo más oscuro del pozo. Dejad que de mi cuerpo salga siquiera esta cosa hermosa y que llene el aire.”³²⁶ Dieses Symbol ist wohl das Stärkste des gesamten Stückes, da es Yermas Wunsch, ein Kind zu bekommen und dessen Unmöglichkeit zusammenfasst. Am Ende des Stückes, in der Klimax von Yermas Verzweiflung, taucht dieses Symbol wieder auf, als sie sich selbst als ein riesiges trockenes Feld bezeichnet und von der Alten nur einen kleinen Schluck Brunnenwasser angeboten bekommt, was ihrem Durst keine Linderung verschaffen kann³²⁷:

YERMA: El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía.

VIEJA: Cuando se tiene sed, se agradece el agua.

Y.: Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo. [...]³²⁸

³²² Vgl. Gil, Ildefonso-Manuel: S. 24.

³²³ García Lorca, Federico: Yerma, S. 62.

³²⁴ Ebd., S. 71–72.

³²⁵ Vgl. Gil, Ildefonso-Manuel: S. 25.

³²⁶ García Lorca, Federico: Yerma, S. 98.

³²⁷ Vgl. Gil, Ildefonso-Manuel: S. 24–25.

³²⁸ García Lorca, Federico: Yerma, S. 107–108.

Die Alte bezeichnet Yerma schließlich als „Marchita“, was „welk“ bedeutet und ihre Zukunft als alte Jungfer voraussagt. Mit den folgenden Worten beschließt Yerma ihr Schicksal, da dies in dem Mord an Juan gipfelt, bei dem sie ihre Zukunft herausschreit:

Marchita. Marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre.³²⁹

Ein weiteres Symbol, welches mit der Empfängnis eines Kindes in Verbindung steht, ist die Blume oder Rose, wie sie bei Lorca oft zu finden ist. Immer wieder taucht dieses florale Symbol in Verbindung mit schwangeren Frauen oder Frauen, die bereits Kinder haben, auf. Yerma meint beispielsweise, im Bauch der Mütter würden Blumen wachsen³³⁰: „Cómo no voy a quejar cuando te veo a ti y las otras mujeres llenas por dentro de flores, y viéndome yo inútil en medio de tanta hermosura.“³³¹ In der Szene des Streits spricht Yerma ihr Problem mit dem Symbol der Blume direkt an: „Cuando salía por mis claveles me tropecé con el muro. Ay! Ay! Es en ese muro donde tengo que estrellar mi cabeza.“³³² Die Mauer steht hier für die Unnachgiebigkeit und Sterilität Juans. Auch im Lied der Wäscherinnen bringt der Mann ihnen eine Rose. „Hay que juntar flor con flor cuando el verano seca la sangre al segador.“³³³ Die Rosen-Symbolik kommt außerdem besonders stark im Gebet der Frauen an den Heiligen bei der Wallfahrt zum Ausdruck. Hier wird immer von der Rose, die aufblühen soll, gesprochen, was für die Schwangerschaft, die sich entfalten soll, steht. Die Blume ist die Essenz der Natur und kombiniert alles Sinnliche³³⁴:

El cielo tiene jardines
con rosales de algería,
entre rosal y rosal
la rosa de maravilla.
Rayo de aurora parece,
y un arcángel la vigila,
las alas como tormentas,
los ojos agonías.

Alrededor de sus hojas
arroyos de leche tibia
juegan y mojan la cara
de las estrellas tranquilas.
Señor, abre tu rosal
sobre mi carne marchita.³³⁵

Mit diesen Versen erweitert sich der sexuelle Symbolismus der Rose aus dem Lied der Wäscherinnen um einen himmlischen oder heiligen Aspekt.

Gleich nach dem Gebet der Frauen an den Heiligen steht das Lied des Chores des heidnischen Festes, welches sich ebenfalls um die aufblühende Rose und auch um die

³²⁹ García Lorca, Federico: Yerma, S. 111.

³³⁰ Vgl. Correa, Gustavo/ Allen, Rupert C.: Honor, Blood and Poetry in “Yerma”. In: The Tulane Drama Review, Vol. 7, No. 2 (Winter 1962), S. 96–110, hier: S. 107.

³³¹ García Lorca, Federico: Yerma, S. 81.

³³² Ebd., S. 97.

³³³ Ebd., S. 72.

³³⁴ Vgl. Correa, Gustavo/ Allen, Rupert C.: S. 108.

³³⁵ García Lorca, Federico: Yerma, S. 101–102.

Symbolik des Wassers dreht. Die Frau badet dabei in dem Fluss und das Wasser bereitet sie für die Ankunft des Mannes vor:

En el río de la sierra	y el aire de la mañana
la esposa triste se bañaba	le daban fuego a su risa
Por el cuerpo le subían	y temblor a sus espaldas.
los caracoles del agua.	¡Ay, qué desnuda estaba
La arena de las orillas	La doncella en el agua! ³³⁶

Der Mann, der mit einem Stierhorn auftritt, wird immer mit dem Tier verglichen, während in späteren Versen das Weiche der Blume für das Feminine steht, sowie der Korb voller Blumen für die Mutterschaft. Im Tanz muss der Mann die Frau als Blume gewinnen. Hierbei werden derselbe Rosenbusch und die „rosa de maravilla“³³⁷ wie im Gebet an den Heiligen erwähnt.³³⁸

Lorcas Darstellung des Wunsches der Frau nach Mutterschaft findet in der spanischen Literatur mehrfach thematisch ähnliche Entsprechungen. Eine davon ist *Raquel encadenada* (1921), ein Theaterstück aus der Feder des berühmten Miguel de Unamuno, der eine Art Vorbildfigur für Federico García Lorca war und dessen Werk nicht nur ihn, sondern viele Generationen von spanischen Schriftstellern beeinflusste.

³³⁶ García Lorca, Federico: Yerma, S. 103.

³³⁷ Ebd., S. 101.

³³⁸ Vgl. Correa, Gustavo/ Allen, Rupert C: 106–107.

4.7 Miguel de Unamuno

Das Thema der unfruchtbaren Frau war zu dem Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Yerma* in der spanischen Literatur nicht neu, da sich etwa bereits Schriftsteller wie Miguel de Unamuno (1864–1936) damit beschäftigt hatten. In Romanen wie auch Theaterstücken zeichnet dieser Frauenfiguren, die ein Leben auf der Suche nach Mutterschaft führen. Die wichtigsten diesbezüglich zu erwähnenden Werke sind die Romane *Dos madres* (1920) und *La tía Tula* (1921) sowie die Theaterstücke *Fedra* (1910), *Medea* (1921), *Soledad* (1921) und *Raquel encadenada* (1921).

Federico García Lorca war Zeitgenosse Unamunos und auch mit ihm bekannt, da sie sich bei mehreren Okkasionen begegneten. Beispielsweise trafen sie sich das erste Mal auf einer Studienreise durch Spanien, die Lorca auch nach Salamanca führte. Zu jener Zeit, 1916, war Unamuno Rektor der dortigen Universität und empfing die Reisegruppe der Studenten. Lorca verfasste als Ergebnis dieser Exkursion sein Erstlingswerk *Impresiones y paisajes* (1918) und begann mit dem literarischen Schreiben.³³⁹ Laut seinen eigenen Angaben wurde dieses Werk von Miguel de Unamuno lektoriert und kein anderer Schriftsteller lehrte ihn mehr über die Kunst des Schreibens, als Unamuno es bei dieser Gelegenheit getan hatte. Weiteren Kontakt hatten die beiden Schriftsteller zu der Zeit, als Lorca nach Madrid zog und Miguel de Unamuno die *Residencia de Estudiantes*, in der Lorca logierte, einige Male besuchte.³⁴⁰ Später, 1932, besuchte Lorca mit Carlos Morla und Rafael Martínez Nadal Unamuno in Salamanca³⁴¹. In den Biografien über Federico García Lorca wird des Weiteren erwähnt, dass Miguel de Unamuno sowohl bei verschiedenen Aufführungen der Theatergruppe *La Barraca* in der *Residencia de Estudiantes*, wie auch bei der Premiere von *Bodas de Sangre* und *Yerma* anwesend war³⁴².

Durch den Kontakt und die Verehrung Lorcas von Unamuno ist klar, dass Lorca das Werk des Schriftstellers und Philosophen kannte und somit auch dessen Beschäftigung mit der Thematik der Sehnsucht der Frau nach Mutterschaft. Allerdings muss festgehalten werden, dass keinerlei genetische Verbindung zwischen Unamunos diesbezüglichen Werken und Lorcas *Yerma* gefunden werden kann. Wenn Lorca diesen Schwerpunkt bei Unamuno kannte, so ließ er in keinerlei Weise erkennen, dass er sich danach orientiert hat. Laut Johnson

³³⁹ Vgl. Rincón, Carlos: S. 45–46.

³⁴⁰ Vgl. Gibson, Ian: FGL, S. 72–79.

³⁴¹ Vgl. Rabaté, Colette/ Rabaté, Jean-Claude: Miguel de Unamuno: biografía. Madrid: Taurus, 2009, S. 596 ff.

³⁴² Vgl. Gibson, Ian: FGL, S. 328–348.

soll Unamuno allerdings selbst unterstrichen haben, dass *Raquel encadenada* und *Yerma* als Intertexte zueinander bestehen.³⁴³

Der phänomenologische Vergleich zwischen den beiden Werken wird daher wie bereits im vorherigen Kapitel auf der Ebene der Thematik vorgenommen, da die Handlung in *Raquel encadenada* ebenso wie in *Yerma* voll und ganz von dem Wunsch der Frau ein Kind zu haben bestimmt ist. Allerdings zeigen sich hinsichtlich der Lebensbedingungen der beiden Frauen, die wie bereits erläutert den Wunsch nach Mutterschaft mitbestimmen, deutliche Unterschiede.

Im Vergleich zum bäuerlich dörflichen Milieu, in dem *Yerma* spielt, lebt Raquel in einer städtischen Umgebung und ist eine bekannte Violinistin. Trotz ihrer scheinbar beruflichen Erfüllung ist sie unglücklich, weil ihre Ehe mit Simón bisher noch keine Kinder hervorgebracht hat. Gleich zu Beginn des Stückes zeigt Unamuno eine bedeutende Szene, die das folgende Geschehen einleitet. Hierbei sind mehrere Figuren miteinander im Gespräch: Einerseits sprechen Simón und die Figur Manuel über die Adoption eines Kindes aus Simóns Familie. Der geizige Simón ist aufgrund der Kosten, die ein Kind verursachen kann, strikt dagegen, obwohl er weiß, dass seine Ehefrau Raquel sich nichts mehr als die Mutterschaft wünscht. Gleichzeitig spricht Raquel mit ihrem ehemaligen Geliebten Aurelio, der ihr davon berichtet, dass er unehelich mit einer Frau ein Kind gezeugt hatte, diese aber bei der Geburt gestorben war. An dieser Stelle wird deutlich, wie sehr Raquel von ihrem Wunsch, ein Kind zu bekommen, bereits verblendet ist, da sie die verstorbene Frau, anstatt ihren Tod zu bedauern, nur dafür beneiden kann, ein Kind zur Welt gebracht zu haben. Des Weiteren gibt Aurelio Raquel zu verstehen, dass er sie immer noch liebt und bedauert, sie verloren zu haben.

Die weitere Handlung beschränkt sich auf wenige Ereignisse. Nachdem Manuel von Simón bezüglich der Adoption abgewiesen wurde, kommt er nun auf Raquel zu, die in der Adoption eines Kindes endlich die Erfüllung ihres Wunsches sieht. Jedoch tritt Simón dazwischen und eine Adoption wird wieder von ihm vereitelt. Wenig später taucht Aurelio auf und bittet Raquel um Hilfe. Sein Kind ist schwer krank und braucht dringend Pflege. Raquel will sich um das Kind kümmern, doch muss sie dafür in Aurelios Haus gehen. Simón widerstrebt dieses Vorhaben zutiefst, doch er willigt schließlich ein, weil er ahnt, dass er seine Frau sonst verlieren könnte.

Raquel geht immer mehr in ihrer Rolle als sorgende Mutter auf und verweigert schließlich ihre Arbeit als Violinistin, auf die das Ehepaar als finanzielles Einkommen

³⁴³ Vgl. Johnson, Roberta: S. 271.

angewiesen ist. Um diesen Entschluss anzufechten, bietet ihr der verzweifelte Simón an, nun doch das Kind Manuels zu adoptieren. Doch Raquels Beschluss steht fest: Sie wird sich von Simón trennen und mit Aurelio in der Rolle des Vaters und des zurückgewonnenen Liebhabers gemeinsam mit seinem Kind als Familie zusammenleben. In dieser Weise erfüllt sich Raquel den Wunsch nach Mutterschaft und nimmt dafür den radikalen Bruch mit den gesellschaftlichen Normen in Kauf.

4.7.1 Mutterschaft als Identitätsstiftung

Obwohl sich die Milieus, in denen die beiden Frauenfiguren Yerma und Raquel leben, sehr voneinander unterscheiden, so sind sie doch von demselben Wunsch, Mutter zu werden, getrieben³⁴⁴. Federico García Lorca wie auch Miguel de Unamuno stellen Frauenfiguren dar, die ihrer biologischen, natürlichen Bestimmung der Mutterschaft unterlegen sind. Deutlicher wird dies noch durch Raquel gezeigt, die die Mutterschaft als die essentielle Aufgabe und höchste Erfüllung der Frau sieht, obwohl sie diese bereits auf beruflicher Ebene finden könnte. Aus all den Äußerungen Raquels spricht dieselbe Besessenheit, wie sie auch bei Lorca zu beobachten ist. Wie Yerma sieht sie diese Determinierung der Frau jedoch nicht als negativ, sondern als ihren eigenen Wunsch:

RAQUEL: ¡Trabajar..., trabajar...! ¡Dicen que Dios condenó al trabajo... al hombre!

SIMÓN: Y a la mujer...

R.: A ésta, el hombre. Que Dios, a parir con dolor sus hijos...³⁴⁵

Wie bereits erläutert kann im Falle Yermas interpretiert werden, dass ihr Wunsch Mutter zu werden aus ihrem natürlichen und biologischen Innersten kommt und von der Gesellschaft aufgegriffen und verstärkt wird. Im Falle Raquels ist kein gesellschaftlicher Einfluss von außen auf sie sichtbar. Das dringende Bedürfnis, sich um ein Kind zu kümmern, scheint von ihr selbst auszugehen, da keine der anderen Figuren des Stückes die Schwangerschaft als Thema aufwirft, sondern immer nur sie selbst sich in beinahe jedem Gespräch diesem und ihrer diesbezüglichen Verzweiflung zuwendet. Daher sind die zentralen Schauplätze der Äußerung des Wunsches nach Mutterschaft die Dialoge zwischen Raquel und Simón, die in den eigenen vier Wänden ihres Hauses stattfinden. Raquel fühlt wie Yerma in sich eine Leere, die sie nur mit einer Leibesfrucht füllen kann. Um diesen Zustand zu ändern, fordert sie von Simón Heilung durch eine Schwangerschaft. Genau wie Juan verweigert Raquels Ehemann ihr jedoch diese Hilfe.

An dieser Stelle muss genauer auf Unamunos Wahrnehmung der Frau im Bereich der Familie und Gesellschaft eingegangen werden. Das Frauenbild des berühmten Schriftstellers ist einerseits durch seine starke liberale Einstellung geprägt, andererseits aber auch von seiner Überzeugung, dass die Frau in erster Linie Mutter ist. Die Frau soll laut ihm für ihre Unabhängigkeit kämpfen. Dennoch muss sie sich, wie auch der Mann, an ihre Pflichten halten. Hierzu hält Sandoval Ullán fest³⁴⁶:

³⁴⁴ Vgl. Johnson, Roberta: S. 271.

³⁴⁵ Unamuno, Miguel de: *Obras completas. Raquel encadenada*. Madrid: Fundación Antonio José de Castro, 1996, S. 331.

³⁴⁶ Vgl. Sandoval Ullán, Antonio: *El concepto de mujer en el pensamiento de Miguel de Unamuno*. Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno, 2004, Issue 39, S. 27–60, hier: S. 42 ff.

[...] es lo cierto que en gran parte Unamuno ha roto con las limitaciones que la ideología de su época imponía a la naturaleza femenina y ha intentado crear una apertura por la que la mujer pudiera unirse a la vida de la cultura.³⁴⁷

Unamuno ist zwischen den beiden Polen, die einerseits die Emanzipation fordern und andererseits die Frau in der Rolle der Mutter innerhalb der häuslichen Domäne behalten wollen, zu sehen. Ein Grund hierfür mag die Sozialisierung des Schriftstellers durch Frauen sein, da Unamuno bereits mit sechs Jahren seinen Vater verloren hatte und von seiner Mutter aufgezogen worden war. Von diesem Zeitpunkt an war er eng mit seiner Mutter und später mit seiner Ehefrau Concha Lizárraga verbunden. Das aus diesen beiden Beziehungen resultierende Frauenbild war ein stark mütterliches, was erklärt, warum Unamuno der Ansicht war, dass die ideale Beziehung zwischen Mann und Frau von einer mütterlichen Fürsorge geprägt sein soll.³⁴⁸

Denn laut Unamuno ist die größte Liebe, die eine Frau empfinden kann, die Mutterliebe³⁴⁹. Innerhalb der Ehe verwandelt sich die Frau in eine „Madre-virgen“³⁵⁰, die ihren Ehemann als Sohn ohne sexuelle Zusammenkunft empfängt. Somit ist die Frau in den Augen Unamunos in erster Linie für ihre Kinder und ihren Ehemann Mutter, wie er es hier ausdrückt³⁵¹: „Y es, señorita, que la mujer es ante todo y sobre todo madre. El instinto de la maternidad es en ella mucho más fuerte que el de la sexualidad. [...] La mujer es madre ante todo.“³⁵² Dieses Modell der Frau lässt sich in *Raquel encadenada*, wie auch in den Romanen Unamunos, anhand einer genaueren Betrachtung seiner Frauenfiguren eindeutig feststellen:

...todas las mujeres que aparecen en las novelas de Unamuno se caracterizan por su actitud maternal, por un anhelo insaciable y darse y poseerse en el hijo, sí, pero también en el marido para el que son y se sienten más madres que mujeres. Parece como si en ellas el autor viera reflejada la imagen de la que tuvo siempre con él cuidados y atenciones maternas y, sirviéndose de una trama novelística, diera vida a nuevas Conchas.³⁵³

Schon in *Dos madres* und *La Tía Tula* empfangen die Hauptprotagonistinnen Kinder, ohne den sexuellen Akt vollzogen zu haben. In diesen Romanen werden Frauenfiguren gezeichnet, die Mütter ohne die sexuelle „Befleckung“ oder die Pflichten der Ehe werden wollen und dies auch erreichen.³⁵⁴ Die Tía Tula spricht aus, was Unamunos tiefste

³⁴⁷ Sandoval Ullán, Antonio: S. 45.

³⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 28 ff.

³⁴⁹ Vgl. Schürr, Friedrich: Miguel de Unamuno. Der Dichterphilosoph des tragischen Lebensgefühls. Bern: A. Francke AG Verlag, 1962, S. 18–19.

³⁵⁰ Vgl. Sandoval Ullán, Antonio: S. 36.

³⁵¹ Vgl. Ebd., S. 29–49.

³⁵² Unamuno, Miguel de: A una aspirante a escritora. Artículo publicado en el periódico *La Nación* de Buenos Aires el 25 de julio 1907.

³⁵³ Morales, Carmen: Mujeres en la vida de Unamuno. In: Razón y Fé, Madrid, 1979, Nr. 973, S. 131.

³⁵⁴ Vgl. Sandoval Ullán, Antonio: S. 49 ff.

Überzeugung ist: „Toda mujer nace madre, tío.“³⁵⁵ Im Vergleich zu Lorcas *Yerma* sind diese beiden Figuren äußerst interessant, da sie sich beide nach Kindern sehnen, sich dabei aber nicht beflecken wollen. Ähnlich wie Yerma denken sie, dass der sexuelle Akt schändlich ist. Allerdings sieht Yerma ein, dass er für die Zeugung von Kindern notwendig ist, während die anderen beiden ihn komplett umgehen und trotzdem Mütter werden.

Ebenso wie in Unamunos narrativen Werken kommt in dem dramatischen Text *Raquel encadenada* das Bild der „Madre-virgen“³⁵⁶ zum Ausdruck. Auch wenn bei Raquel die Abneigung gegenüber dem sexuellen Akt, der für eine Zeugung notwendig ist, nicht festgestellt werden kann, so wird sie doch durch eine unbefleckte Empfängnis zur Mutter. Die Adoption des Kindes von Aurelio macht es ihr möglich, eine Mutterrolle einzunehmen, obwohl sie das Kind nicht selbst geboren hat. Auch in ihren Sehnsüchten und Wünschen entspricht Raquel ganz dem Frauenbild Unamunos: Als Frau sehnt sich Raquel trotz ihres Erfolges als Violinistin nach der Mutterschaft. Dies ist neben der Ausbeute durch Simón wohl der Grund für die Aufgabe ihres Berufes, der sie nicht so sehr erfüllen kann wie die Aufzucht eines Kindes. Des Weiteren ist die von Unamuno geforderte Mütterlichkeit gegenüber dem Ehemann bei Raquel ebenfalls sichtbar: Immer wieder bezeichnet sie Simón als leidend und will ihn heilen und unterstützen. Dies wird von ihm allerdings abgewehrt:

RAQUEL: Sí, te tengo lástima... Aunque tú lo niegues, sé que sufres, Simón, sé que sufres... No duermes con sosiego, tu sueño es agitado, das voces en sueños y arañas el lecho como dicen que suelen hacer los agonizantes.

SIMÓN: ¡No mientes esas cosas, Raquel...!

R.: ¡Sí, Simón, tú sufres... y yo sé por qué... Estamos tan solos!³⁵⁷

Raquel schließt aus ihrem eigenen Leiden, keine Kinder zu haben, darauf, dass auch Simón leiden muss, weil sie als Ehepaar noch kinderlos sind. Hier ist nun wichtig zu erwähnen, dass es Unamuno auch für den Mann als Notwendigkeit sah, Kinder zu zeugen und eine Familie zu gründen:

Cuando el hombre tiene una familia tiene un fin que cumplir y su vida, verdadera significación. En los hijos se perpetua el padre, y continua su vida en la vida de éstos [...]. El hombre solo, aislado, que no sirve de algo a los demás no tiene razón de ser, la vida [...] su valor verdadero consiste en ser una vida que concurre a la vida de todos [...]. El único medio de hacer amar al hombre la vida y evitar el suicidio y el pesimismo es hacer del hombre un hombre de familia.³⁵⁸

Die Familie ist für Unamuno das höchste Gut, welches für den Menschen zu erreichen ist. Des Weiteren spricht aus diesem Zitat jedoch auch ein oft besprochener Gedanke Unamunos, der sich durch sein gesamtes Schaffen zieht: Die Suche des Menschen nach

³⁵⁵ Unamuno, Miguel de: *La tía Tula*. Barcelona. Ed. Bruguera, 1984, S. 42.

³⁵⁶ Vgl. Sandoval Ullán, Antonio: S. 36.

³⁵⁷ Unamuno, Miguel de: *Raquel encadenada*. S. 333.

³⁵⁸ Vgl. Sandoval Ullán, Antonio: S. 32.

Unsterblichkeit. Laut Unamuno kann dies entweder durch Fortpflanzung erreicht werden, da in den Kindern eines jeden sein Geist und Erbe weiterlebt, oder aber auch durch das Produzieren von geistigem Erbe, welches den Schaffenden noch nach seinem Tod am Leben erhält. Dies wird in seinem Werk *Amor y pedagogía* (1902) besonders deutlich beschrieben:

¿Y los que no tengamos hijos, Apolodoro? Aquí esta el problema que me ha torturado siempre. Los que no tenemos hijos nos reproducimos en nuestras obras, que son nuestros hijos; en cada una de ellas va nuestro espíritu todo y el que la recibe nos recibe por entero...Pero lo más seguro es tener hijos. ...³⁵⁹

Das Kapitel der Unsterblichkeit durch Fortpflanzung oder der Produktion von Kunst ist ein ergiebiges Thema bei Unamuno und soll hier nur oberflächlich behandelt werden. Fest steht, dass es das Ziel des Schriftstellers war, den Kampf des Individuums gegen die Vergänglichkeit darzustellen und diese zu besiegen. Die Kunst und das Kind stehen in diesem Sinne als einzige Waffen des Menschen gegen das Vorübergehen der Zeit eines jeden Einzelnen.³⁶⁰ Jedoch ist in *Raquel encadenada* zu beobachten, dass die Zeugung von Nachkommen der Produktion der Kunst als Überwindung der Sterblichkeit vorgezogen wird. Es entwickelt sich in diesem Sinne wieder ein Kampf zwischen Natur und Kultur. In *Raquel* setzt sich schließlich der natürliche Trieb, Mutter zu sein, gegenüber ihrer künstlerischen Arbeit als Violinistin durch, was als beispielhaft für die Ansichten Unamunos gegenüber den Pflichten der Frau zu lesen ist. Diese Natürlichkeit steht in engem Zusammenhang mit der Sexualität der Frau und deren Unterdrückung, die von Lorca aber auch von Unamuno in gewisser Weise dargestellt wird.

Wenn an diesem Punkt ein Vergleich zwischen *Raquel* und *Yerma* vorgenommen wird, zeigt sich deutlich, dass in den Figuren der beiden Stücke sehr ähnliche Gefühle zum Tragen kommen. Die Ehe von *Raquel* und *Simón* weist einige Ähnlichkeiten zur Ehe zwischen *Yerma* und *Juan* auf, da in chronologischer Hinsicht beiden Ehen eine andere Liebesbeziehung vorausgeht. Im Falle *Yermas* ist sicherlich nicht von einer ausgereiften Liebesbeziehung zu sprechen, doch eine gewisse Rivalität zwischen *Juan* und *Víctor* steht im Raum, vor allem, als die Wäscherinnen *Yerma* eine unanständige Beziehung zu *Víctor* nachsagen. Im Falle von *Raquel* taucht gleich in der zweiten Szene des Stücks ihr ehemaliger Geliebter *Aurelio* auf. Hier besteht von Anfang an eine starke Rivalität zwischen dem Ehemann *Simón* und dem wiederaufgetauchten Liebhaber. In einer der ersten Szenen ist *Simón* in ein Gespräch vertieft, während *Aurelio* und *Raquel* unter vier Augen miteinander sprechen. Die erste Frage *Aurelios* an *Raquel* lautet:

³⁵⁹ Unamuno, Miguel de: *Amor y pedagogía*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964, S. 110–111.

³⁶⁰ Vgl. Frazier, Brenda: S. 117.

AURELIO: ¿Y le quieres? ¿De veras le quieres?
 RAQUEL: Sí, le quiero... Debo...; quiero quererle...
 A.: Quieres quererle... Luego no le quieres...
 R.: ¡Es tan hombre! ¡Tan hombre!
 A.: ¡Y tan mujer tú!³⁶¹

Dies ist der innere Konflikt Raquels, der sich durch das gesamte Stück zieht und im Sinne Lorcás die Opposition zwischen den Instinkten und dem gesellschaftlichen Druck von außen zeigt. Wie sie in diesem Gespräch zugibt, will Raquel ihren Mann lieben, weil er eine gute Partie ist. Dies ist derselbe Wille zu lieben wie im Falle von Yerma, als sie ihren Mann heiratet, um Kinder mit ihm zu zeugen. Im weiteren Gespräch zwischen Aurelio und Raquel wird klar, dass Aurelio immer noch an ihr hängt, während sie versucht, ihre Gefühle für ihn zu unterdrücken und ihn abzuweisen. Raquel gesteht Aurelio, dass ihre eigene Unsicherheit der Grund für ihre Trennung, die von ihr ausging, war. Sie sah in Simón den stärkeren Mann: „Porque sentí que Simón era más fuerte, más hombre, que su brazo es más seguro y más recio para ir apoyada en él el camino la vida...“³⁶² Wieder werden hier andere Faktoren über die eigenen Instinkte gestellt: Raquel sah sich an der Seite Simóns in einem sichereren Leben als mit dem Tollpatsch Aurelio. Wie sich herausstellt, lag Raquel mit dieser Annahme falsch. Raquel ähnelt in ihrer Wahl auch der Novia aus *Bodas de Sangre*, die ebenfalls gezwungen ist, zwischen zwei Männern zu wählen und sich in erster Instanz für den aus gesellschaftlicher Sicht passenderen Kandidaten entscheidet.

Ähnlich wie Yerma schiebt Raquel ihren wahren Gefühlen für Aurelio einen Riegel vor und unterdrückt so ihre Instinkte. In der Folge leidet sie unter dieser Entscheidung, weil sie in der Ehe mit Simón nur eine scheinbare Liebe findet, die weder von ihr, noch von ihrem Ehemann aufrichtig dem jeweils anderen entgegengebracht wird. Im Gegensatz zu Lorca spricht Unamuno nie aus, dass auch bei Raquel die fehlende Leidenschaft und Liebe zwischen den Eheleuten ein Grund für die ausbleibende Schwangerschaft sein könnte. Während García Lorca mit den Aussagen der Alten und der Figuren des rituellen Tanzes eindeutig auf die Notwendigkeit von Leidenschaft für die Empfängnis hinweist, ist es bei Unamuno nur Raquels Schuldzuweisung an Simón, die den Faktor der empfängnisverhütenden Leidenschaftslosigkeit andeuten könnte:

RAQUEL: La sordidez, Simón, la sordidez te roe el alma y el cuerpo... ¡Es tuya la culpa, no me cabe duda, tuya!
 SIMÓN: ¿Culpa?
 R.: ¡Sí, culpa! Siempre teneís los hombres la culpa de esta soledad.³⁶³

³⁶¹ Unamuno, Miguel de: Raquel encadenada, S. 327.

³⁶² Ebd., S. 329.

³⁶³ Ebd., S. 333.

Daraus folgt, dass, ebenso wie bei Lorca, der Wille ausschlaggebend sein und eine Schwangerschaft verhindern kann. So ist es eventuell bei Unamuno mehr als bei Lorca dieser Faktor als die mangelnde Leidenschaft, die Raquel in ihrer Ehe an den Rand der Verzweiflung treibt.

Eine der größten Gemeinsamkeiten zwischen den Figuren der Raquel und der Yerma ist das Unverständnis zwischen den Ehepartnern, was ihre Wünsche und Pläne für ihr weiteres Leben angeht. Hierin gleichen sich die Männer und Frauen in den jeweiligen Stücken: Yerma und Raquel wünschen sich mit aller Kraft ein Kind, während Juan und Simón den materiellen Wohlstand als einzig Erstrebenswertes sehen. In beiden Ehen sind diese Ziele miteinander unvereinbar, da in den Augen der Frauen das Geld ohne Kinder wertlos ist und in den Augen der Männer Kinder zu viel Geld kosten und deswegen nur eine finanzielle Belastung sind, die dem Wohlstand im Wege stehen. Beide Männer versuchen jedoch, ihre Ehe mit dem Mittel der Adoption zu retten. In Yermas Fall ist dies der falsche Ansatz, weil sie sich gegen die Idee einer Adoption wehrt und bei Raquel kommt dieser Vorschlag Simóns bereits zu spät. Bei dem Versuch, Raquel bei sich zu halten, erlaubt Simón ihr, sich um das Kind Aurelios zu kümmern, was dazu führt, dass Raquel zum Zeitpunkt des Sinneswandels ihres Mannes nur mehr an diesem einen Kind interessiert ist und eine Ehe mit ihm nicht mehr für möglich hält. In beiden Stücken verweigert sich der Mann dem Wunsch seiner Frau und verliert im Gegenzug dafür ihre Liebe oder im Falle Juans sein Leben.

Der große Kontrast zwischen den Schicksalen der beiden Frauen ist der Ausgang ihres Wunsches. Während Raquel sich für ein anderes Leben mit Aurelio und seinem Kind entscheidet, kann Yerma diese Entscheidung nicht treffen. Lorcas Kampf gegen die Instinkte fordert seinen Tribut, während Unamuno seiner Protagonistin einen Ausweg aus ihrer Misere ermöglicht, indem sie ohne Geschlechtsverkehr ein Kind empfangen kann, wie es das Modell der „Madre-virgen“³⁶⁴ vorsieht.

³⁶⁴ Vgl. Sandoval Ullán, Antonio: S. 36.

4.7.2 Gesellschaft: Ehre, Arbeit

Bezüglich des Themas der Rolle der Frau in der Gesellschaft, ihrer Ehre und Pflichten dem Mann gegenüber, welches in *Yerma* besonders stark fokussiert und in *Raquel encadenada* in ähnlicher Form dargestellt wird, ist der Forderung Aurelios an Raquel, ihren Mann zu verlassen und wieder mit ihm eine Beziehung einzugehen, besondere Beachtung zu schenken. Aurelio gebraucht in diesem Zusammenhang folgende Formulierung für die Befreiung Raquels aus der Ehe mit Simón:

AURELIO: Lo que quiero es liberarte...

RAQUEL: ¡No, sino perderme, esclavizarme a otra esclavitud peor! Déjame, déjame que me sacrifique a él.³⁶⁵

In diesen Worten Raquels wird eine starke Kritik an der Rolle der Ehefrau sichtbar. Sie ist davon überzeugt, dass sie sich in beiden Beziehungen dem Mann unterordnen muss und nichts weiter als eine Sklavin sein wird.

Im Vergleich zu Lorca zeichnet Unamuno damit ein anderes Bild der Frau in der Gesellschaft. Fragen der Ehre, des Glaubens, des Unterschiedes zwischen Mann und Frau bezüglich ihrer Arbeit werden von Unamuno zwar ebenfalls angeschnitten, doch bietet das städtische Milieu, in dem das Stück spielt, der Frau andere Möglichkeiten als das Leben auf dem Land. Trotzdem steht das Thema der Ehre zwischen Raquel und Simón besonders im Raum, als Aurelio sie bittet, sich in seinem Haus um sein krankes Kind zu kümmern. Daraufhin entbrennt eine Diskussion, die sich um einen möglichen Verstoß gegen die Sittengesetze von Seiten Raquels dreht:

SIMÓN: Bueno, no, no es eso. ¿Pero si vas a casa de tu primo... a cuidar de ese sobrino... que dirán?

RAQUEL: A ti de lo que dirán se te da poco. ¿Y, además, dudas de mí?

S.: ¿De ti, es decir, de mí? ¡Nunca!³⁶⁶

Diese Stelle gibt einen entscheidenden Hinweis über das Ehrverständnis von Simón. Er sieht seine eigene Ehre, wie auch Juan, durch das fehlerhafte Verhalten seiner Frau bedroht. Wenn er allerdings an ihrer Treue zweifeln würde, dann würde er auch an sich selbst und seiner Fähigkeit, seine Frau an sich binden zu können, zweifeln müssen. In dieser Weise passiert eine völlige Verschmelzung zwischen der Ehre der Frau und der ihres Ehemannes. In der Folge ist Simón außerdem darüber besorgt, was die Leute sagen werden, wenn Raquel sich alleine in das Haus eines anderen ledigen Mannes begibt. Im Vergleich zu den Restriktionen, die Juan an Yerma stellt, das Haus nicht einmal zu verlassen, ist die Toleranzschwelle in dem von Unamuno gezeichneten städtischen Milieu diesbezüglich

³⁶⁵ Unamuno, Miguel de: *Raquel encadenada*. S. 329.

³⁶⁶ Ebd., S. 346.

wesentlich höher. Simón muss Raquel trotz seiner Sorgen gehen lassen, weil sie ihm damit droht, nicht mehr Violine zu spielen.

Nachdem Raquel das Kind heilen konnte, unterhalten sich Simón und die Haushälterin Catalina darüber, was sie tun könnten, um Raquel zurück ins Haus zu holen. Als Catalina andeutet, dass sich zwischen Raquel und Aurelio etwas entwickeln könnte, verneint Simón dies:

SIMÓN: No, de eso estoy seguro. Se respeta lo bastante a sí misma.

CATALINA: ¡Y a ti!

S.: ¡Claro! Y, además, no va a exponerse...³⁶⁷

Der Respekt sich selbst und vor allem ihrem Mann gegenüber soll Raquel davon abhalten, Ehebruch zu begehen. In gewisser Weise wird hier dasselbe Ehrgefühl von ihr gefordert wie von Yerma. Allerdings legt Yerma sich diese Bürde selbst auf, während bei Unamuno Simón derjenige ist, der diese Tugend von Raquel erwartet.

Die Pflege von Raquel für Aurelios Kind wird von der Öffentlichkeit allerdings nicht als Vergehen, sondern als eine Art karitative Tat angesehen. Dies passt zu Unamunos Einstellung, dass die Frau vor allem Mutter sein soll und wenn sie diesem Ziel nachkommt, sie über jede Kritik der Gesellschaft erhaben ist. Ähnliches lässt sich auch bei der Tía Tula feststellen, die sich wenig um die Ansichten der Gesellschaft schert, als sie mit dem Witwer Ramiro unter einem Dach lebt, um die Kinder ihrer verstorbenen Schwester zu erziehen.³⁶⁸

Als Raquel jedoch ihren Mann verlässt, um mit einem anderen und dessen Kind zu leben, ist klar, dass ihre Ehre damit in Mitleidenschaft gezogen wird. „Simón: ¡Pero si te vas así lo pierdes todo...! Mujer que abandona, y con otro hombre, la casa de su marido...“³⁶⁹ Raquel ist bereit, für die Mutterschaft diesen hohen Preis zu bezahlen, den Catalina noch einmal unterstreicht: „¿Pero, como te atreves...? ¡Qué desvergüenza, hija...!“ und zu Simón: „¿Pero no ves, Simón, que se van de burlar las gentes de ti? Que te llamarán calzonazos... ¿o algo peor...?“³⁷⁰ Die Meinung der Öffentlichkeit ist hier, wie auch in *Yerma*, das bestimmende Element der Ehre. Raquel tut allerdings genau das, was Yerma nicht kann: Sie bricht mit den gesellschaftlichen Normen und verkauft ihre Ehre, für den Preis endlich Mutter sein zu können. Um dieses Thema abzuschließen, muss angefügt werden, dass Unamuno die Ehre nicht so stark in den Focus rückt wie Lorca. Noch weniger wird der Glaube an Gott besprochen, der in *Yerma*, wie oben erläutert, einen großen Teil des Themenkomplexes des Stücks ausmacht.

³⁶⁷ Unamuno, Miguel de: Raquel encadenada. S. 351.

³⁶⁸ Vgl. Sandoval Ullán, Antonio: S. 54.

³⁶⁹ Unamuno, Miguel de: Raquel encadenada. S. 361.

³⁷⁰ Ebd., S. 362.

Ein Gebiet, welches Lorca zwar auch behandelt, das jedoch bei Unamuno um einiges vielschichtiger ist, ist die Arbeit und der materielle Wohlstand. Während Yerma dem Ideal eines *Ángel del hogar* entsprechen soll, ist Raquel eine Frau, von der eine ganz andere Arbeit verlangt wird. Schlicht und einfach gesehen ist sie diejenige, die das Ehepaar versorgt, weil sie arbeitet. Somit ist sie keineswegs in derselben Position wie Yerma, die als sinnvollste weibliche Beschäftigung innerhalb der Grenzen der Gesellschaft des andalusischen Dorfes das Aufziehen eines Kindes sieht und auch außer der Hausarbeit keine Alternative dazu hat. Im starken Kontrast dazu fordert die Gesellschaft von Raquel durch die Figuren ihres Mannes und der Haushälterin ihre Arbeit als Violinistin. Dies wird besonders deutlich, als sie beschließt, dieser Tätigkeit nicht mehr nachzugehen und sich stattdessen nur noch um das Kind Aurelios zu kümmern.

Raquels Rolle als Brotverdienerin wird demnach zwar anerkannt, jedoch wird die Aufgabe der Verwaltung, die Simón innehat, als notwendiger für das Überleben der beiden angesehen. Zu Beginn des Stückes wird über die Administration des privaten Besitzes wie über eine Kunst gesprochen, die nur Männer beherrschen, was von Raquel auch so anerkannt wird:

SIMÓN: La virtuosa es ella..., ella...

AURELIO: Sí, cierto, en el violín...

RAQUEL (a Simón): Pero sin ti...

S.: ¡Bah!, yo no hago sino administrarte... y servirte... La artista eres tú..., tú la ganas...

R.: Ganamos los dos. Yo sola no sabría administrarme.³⁷¹

Diese Szene spielt sich allerdings im Kreise einiger Freunde ab. Im Vergleich dazu fallen im Bereich des Privaten zwischen den Eheleuten ganz andere Worte. Simón spricht etwa in einer Szene aus, dass Raquel an Aurelios Seite, den er immer wieder als Tollpatsch bezeichnet, verloren wäre, während er für sie sorgte. „Pero, y sin mí qué serías?“³⁷² Des Weiteren spricht er seine Rolle im Prozess der Arbeit an:

SIMÓN: ¿Es que el mío no es trabajo?

RAQUEL: ¡Sí, de dármelo!

S.: Te doy trabajo, sí, pero me lo tomo... Y te lo quito... y le hago dar fruto...³⁷³

Raquel sieht die Mutterschaft als eigentliche Arbeit der Frau, während für Simón nur die Arbeit zählt, die auch Geld einbringt. Raquel leidet im Grunde genommen darunter, dass sie sich der Mutterschaft nicht wie eines Berufes annehmen kann. Sie sagt beispielsweise aus, dass sie nur Geige spiele, um Geld zu verdienen und nicht weil sie diese Tätigkeit lieben würde. Ganz im Gegenteil: Sie sieht die Arbeit als Sklaverei für Simón an.

³⁷¹ Unamuno, Miguel de: Raquel encadenada. S. 323.

³⁷² Ebd., S. 330.

³⁷³ Ebd., S. 331.

Raquel und Yerma wollen gleichermaßen ein Selbstbild der Mutter erlangen. Raquel kann dies allerdings nicht nur wegen ihrer Unfruchtbarkeit nicht erreichen, sondern auch, weil sie bereits von der Öffentlichkeit als Künstlerin definiert wird. Simón fragt Raquel nach ihrem Problem:

SIMÓN: ¿Qué es lo que quieres?

RAQUEL: ¡Oh, no lo sé., no lo sé...! Quiero quererte..., quiero hacer amor del deber..., quiero..., nos sé lo que quiero...

S.: ¡Cosas de artista!

R.: ¡No, no! ¡Cosas... de mujer! Quiero curarme..., curarme...³⁷⁴

Hier wird Raquel die Identität als Frau von Simón verwehrt. Diese Argumentationslinie zieht sich durch das gesamte Stück. Simón will Raquel als Künstlerin sehen, die für ihren gemeinsamen Wohlstand arbeitet und nicht als Mutter von Kindern, die sie nur Geld kosten würden. So wird Raquel die Mutterschaft durch ihre Arbeit verwehrt. Dies taucht genauso bei der Haushälterin Catalina auf, die zugibt, dass sie nie eigene Kinder hatte, weil sie sich nur um ihre Arbeit kümmern wollte, die sich um die Aufzucht von Simón drehte.

Wie Juan ist Simón in jedem seiner Schritte permanent von dem Gedanken bestimmt zu arbeiten und seine Zukunft finanziell abzusichern. Der kritische Punkt in dieser Hinsicht ist jedoch, dass nicht er das Geld verdient, sondern Raquel. Wenn man nun beachtet, dass die Dominanz des Mannes sich auf seine Fähigkeit stützt, die Familie zu versorgen, so wird Simóns dominante Stellung von Raquel untergraben.

Aus dieser Situation ergeben sich einige Kontroversen in der Ehe zwischen Simón und Raquel. Beispielsweise scheint die Frage ungeklärt, wer in ihrem Haus das Sagen habe. Raquel meint, es sei sie, weil sie das Geld nach Hause bringe. Simón kann dies als Mann allerdings nicht akzeptieren.

Nachdem Raquel die Entscheidung getroffen hat, Simón zu verlassen, spricht sie zu ihrer Geige:

Tengo que dejarte. Ese..., ese..., ese hombre ha hecho de ti un instrumento de tortura. Ya tus voces no me liberan, me esclavizan más bien el alma. Dicen que hablas, que dices, y no que cantas. ¡Y si supieran lo que me dices! ¿Para qué te quiero si no puedo adormir contigo a un hijo? Me lo voy a llevar, sí, me lo voy a llevar. ¡Le curaré con él! ¡Con él le salvaré!³⁷⁵

Mit diesem Zitat legt sie die Arbeit nieder, doch gleichzeitig erklärt sie dem Instrument und der Musik ihre Liebe, die durch die Tyrannei Simóns verwirrt wurde. Nun soll die Geige das Mittel sein, welches das Kind heilen kann.

³⁷⁴ Unamuno, Miguel de: Raquel encadenada. S. 335.

³⁷⁵ Ebd., S. 349.

4.7.3 Symbolik

Obwohl die Dichte der Symbole bei Unamuno nicht so hoch ist wie bei García Lorca, so sticht doch ein Bild ganz besonders hervor: Raquels innere Verzweiflung manifestiert sich in der Vorstellung, eine tiefe, nie enden wollende Erdspalte hinabzufallen:

[...] Paréceme ver siempre al lado una sima, una sima sin fondo, oscura y helada, llena de vacío, y que caigo en ella he de estar cayendo siempre, siempre, siempre, sin fin, sin fin, sin fin, en el vacío oscuro helado... ¡Es peor que el infierno...!³⁷⁶

Diese Spalte steht bei Raquel für die Leere, die sie im Inneren fühlt, weil sie kein Kind hat. Sie fordert von Simon, dass er sie vor dieser Erdspalte rettet, in die sie dauernd zu fallen droht. Sie braucht etwas, um die Leere zu füllen, die die Spalte versinnbildlicht:

¡Ni yo lo sé! Otra, otra... Una que llene este vacío. ¿Tú que eres fuerte, Simón, tú, por qué no me sostienes? ¿Por qué no impides que me caiga en esta sima? ¿Por que no la borres de mi vista?³⁷⁷

Wie in einem Fiebertraum ruft Raquel die Spalte immer wieder auf. Dies unterstreicht den Charakter der Besessenheit, den ihr Wunsch, ein Kind zu haben, annimmt. Im Moment, als Manuel die Adoption des Kindes vorschlägt, würde laut, Raquel, eine Leere gefüllt werden und sie wäre geheilt, gerettet. Das Kind bedeutet damit Leben und Liebe.

Die Erdspalte, die Raquel als Vision erscheint, steht einem tiefen Brunnen, in dem sich Yerma befindet, rein „anatomisch“ sehr nahe. Auch wenn es bei Yerma um das Wasser geht, welches im Brunnen eingesperrt ist, und nicht um seine Tiefe, so besteht in jedem Fall, wie bei einer Erdspalte, eine Leere oder ein Abgrund, in den die Frau ohne Kind beziehungsweise ohne Sinn hinabstürzt. Als Raquel sich um Susín, Aurelios Kind, kümmert, sieht sie sich von der Spalte gerettet. Sie konnte sie besiegen und damit auch aus der Ehe mit Simón ausbrechen. Dies bespricht sie in einer Passage, in der sie auch erklärt, dass sie nicht mehr Geige spielen wolle, um Geld zu verdienen:

[...] Ya he dicho que no volveré a tocar sino para adormecer al niño..., a mi hijo..., al que he dado nueva vida con estas manos. Solo tocaré para él. No quiero otra paz; ahora que he logrado que desaparezca de mi vista la sima, la horrible sima del vacío, no he de exponerme a volver a dar con ella. No quisiste sostenerme, Simón, me retiraste tu mano... ¡Claro! ¡La tenías ocupada, crispada! ¿Qué me diste tu mano a casarnos? ¿Tu mano? ¡Tu mano es una garra! ¡No, sino la bolsa! ¿Que te di mi mano? ¡Sí, la que toca el violín!³⁷⁸

Hier bezeichnet Raquel die Hand, die sie Simón zur Hochzeit gab, als die Hand, mit der sie die Violine spielt. Also jene Hand, mit der sie Geld verdient. Simón zog seine Hand zurück, als er sie retten hätte sollen. Stattdessen raffte er mit ihr nur Geld an sich. Durch ihre Weigerung, nicht mehr Violine zu spielen, löst sie auch den Bund der Ehe, da sie die Hand,

³⁷⁶ Unamuno, Miguel de: Raquel encadenada. S. 335.

³⁷⁷ Ebd., S. 335.

³⁷⁸ Ebd., S. 356.

die sie ihm dafür gab, nicht mehr gebrauchen wird. Die Aufgabe ihrer Arbeit wird auch noch einmal symbolisch sichtbar, als Raquel dem Kind die Geige zum Spielen gibt. Sie tauscht sie für die Mutterschaft ein.

Eine weitere Symbolik dreht sich um den Mund des Kindes. Hier steht die Opposition zwischen dem Füllen des Kindermundes mit Brot, was mit Geld und Arbeit verbunden ist, und der Fähigkeit des Mundes, der Mutter Küsse zu geben, von denen sie sich ernähren kann. So sehen die Männer generell die Kinder als Geld und Brot brauchende Subjekte, während dies für Raquel keinerlei Rolle spielt. Dies zeichnet sich besonders im Gespräch zwischen Manuel und Raquel ab, als er ihr vorschlägt, ein Kind zu adoptieren. „Raquel: Y si tuviese yo que llenar de pan y besos, de besos con pan, seis bocas que me llamasen madre, que me llenaran de besos la boca...“³⁷⁹ Dieselbe Metapher wird verwendet, als Raquel mit Simón über die Wichtigkeit der Arbeit vor der Wichtigkeit Kinder zu haben streitet. „¿Y para qué quiero ese pan si no puedo llenar con él la boca de un hijo que bese la mía?“³⁸⁰

Dass die Ehe mit Raquel für Simón nur Geld bedeutet, wird besonders klar, als er sie nach einem Streit, in dem sie die Geige zerstören will, als „golden“ bezeichnet. Raquel: „Sí, besas mi pelo porque te parece que de oro.“ Simón: “Y de oro es..., de oro eres, Raquel...tu corazón es de oro..., de oro tus manos.“³⁸¹

Abschließend soll noch einmal festgehalten werden, dass in beiden Dramen eine starke Sehnsucht nach Selbstverwirklichung festgehalten wird, die für beide Frauen nur durch das Mittel der Mutterschaft möglich ist. Es handelt sich wie im folgenden Stück *La casa de Bernarda Alba* um Frauenfiguren, die von der Kondition der Gefangenschaft durch ihren natürlichen Trieb und die unnachgiebigen Restriktionen der Gesellschaft zu äußersten Mitteln getrieben werden, um ihren Wunsch verwirklichen zu können.

³⁷⁹ Unamuno, Miguel de: Raquel encadenada. S. 338–339.

³⁸⁰ Ebd., S. 344.

³⁸¹ Ebd., S. 348.

5. *La casa de Bernarda Alba* (1936) mit Vergleichen zu *Nora oder ein Puppenheim* (1879) und *Gespenster* (1881)

5.1 Entstehung *La casa de Bernarda Alba* (1936)

Nachdem *Yerma* ein ähnlicher Erfolg geworden war wie *Bodas de Sangre*, arbeitete Lorca weiter an seinen dramatischen Werken wie beispielsweise *Doña Rosita o el lenguaje de las flores* (1935). Währenddessen verschärfte sich die politische Lage im Land immer weiter und selbst Autoren wie Lorca wurden in die Diskussion rund um die Kämpfe der verschiedenen Mächte in Spanien hineingezogen. So hatten sich die Künste und die Politik stark vermischt und viele Künstler garantierten ihre Unterstützung für die Gegner des Faschismus, da sich alle dieser Bedrohung für Europa bewusst waren und ein Coup der Rechten im eigenen Land jeden Augenblick zu befürchten war. Auch Lorca engagierte sich stark für die Sache der Demokratie und die neue Republik, was viel Aufmerksamkeit vonseiten der Presse erhielt, da er dies in einer Zeit tat, als sich die Opposition zwischen Kommunisten und Faschisten immer mehr zuspitzte. In einem Interview sagte er, dass das Theater nun nicht mehr unter dem Motto *l'Art pour l'Art* existieren kann, sondern dass es nun die Pflicht hat, sich mit Dingen zu beschäftigen, die die Menschheit betreffen.

In dieser Zeit verkündete Lorca, dass er an einem neuen Stück arbeitet, in dem es um ein religiöses und sozio-ökonomisches Thema geht.³⁸² Am 1.1.1935 gab er in *El Sol* bekannt, dass dieses den Titel *La destrucción de Sodoma* tragen sollte. Im Juni 1936³⁸³ begann Lorca, erstmals im privaten Kreis aus *La casa de Bernarda Alba* vorzulesen – ein Stück, welches offenbar seinen vorhergesehenen Titel verloren hatte und umgetauft worden war.³⁸⁴ Am 19. Juni 1936 beendete Lorca seine Arbeit daran und erklärte, dass er mit diesem Stück versucht habe, eine komplette Simplizität zu erreichen, was er durch die Aussparung von unnötigen Details erreichen wollte. Laut dem Autor selbst hatte er kein Werk der Literatur, sondern „pures“ Theater geschaffen, welches ebenso von „purem“ Realismus strotzen sollte.³⁸⁵ „¡Ni una gota de poesía! ¡Realidad! ¡Realismo!“³⁸⁶. Den Anspruch des Realismus bestätigt eine Art Bühnenanweisung zu Beginn des Werks: „El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico.“³⁸⁷

³⁸² Vgl. Gibson, Ian: FGL, S. 428–431.

³⁸³ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 70.

³⁸⁴ Vgl. Rincón, Carlos: S. 258.

³⁸⁵ Vgl. Gibson, Ian: FGL, S. 435.

³⁸⁶ Morla Lynch, Carlos: *En España con Federico García Lorca, (Páginas de un diario íntimo. 1928–1936)*, Madrid: Aguilar, 19658, S. 488–489.

³⁸⁷ García Lorca, Federico: *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, S. 138.

Wie die vorherigen Stücke soll *La casa de Bernarda Alba* von realen Beobachtungen Lorcas geprägt worden sein. Ian Gibson und Carlos Rincón wissen zu berichten, dass Lorca durch seine Kindheit in dem andalusischen Dorf Valderrubio zu dem Stück inspiriert worden war. Dieser selbst sagte dazu: „En la casa vecina y colidante de nuestra vivía ‘doña Bernarda’, una viuda de muchos años que ejercía una inexorable y tiránica vigilancia sobre sus hijas solteras”.³⁸⁸

Ian Gibson liefert genauere Informationen zu den realen Vorbildern, die den Figuren des Stückes vorausgegangen sein könnten. So beschreibt er die Nachbarin der Familie García Lorca, welche Frasquita Alba Sierra hieß, als eine Frau mit einem dominanten Temperament, welches Lorca wohl in Erinnerung blieb. Frasquita hatte in ihrer ersten Ehe einen Sohn und eine Tochter zur Welt gebracht. Aus ihrer zweiten Ehe gingen wiederum drei Töchter und ein Sohn hervor, der offenbar einige Zeit lang Lorcas Klassenkamerad war. Als Kind war Lorca vom Tratsch über die Albas fasziniert. Offenbar teilte seine Familie mit den Albas einen Brunnen, der eine Wand, die die beiden Grundstücke trennte, unterbrach. So konnten die Nachbarn alles, was bei den Albas gesagt wurde, durch den Spalt mitanhören. So erfuhren sie, dass eine der Töchter aus der ersten Ehe, Amelia, einen Mann aus dem Dorf Romilla geheiratet hatte. Als Amelia jedoch starb, heiratete der Mann, der auch Pepico el de Roma genannt wurde, ihre Schwester Consuelo. Dies war wahrscheinlich die Quelle, aus der Lorca die Geschichte der Figur Pepe el Romano gewann. Weitere Vorlagen für die Handlung in *La casa de Bernarda Alba* finden sich in der Familie Lorcas. Angeblich war die Familie einer Cousine in Trauer, was zur Folge hatte, dass alle Familienmitglieder nur schwarz tragen durften. Die Atmosphäre, die im Stück geschaffen wird, soll der Realität dieser praktizierten Trauerzeit nachempfunden sein, da hinter geschlossenen Vorhängen gespitzelt wurde, und die Neugier über sexuelle Skandale äußerst groß war.

Laut Ian Gibson konnte es kein Zufall sein, dass Lorca in einer Zeit, in der ein Coup der Rechten äußerst möglich war, über eine Figur wie Bernarda Alba schrieb, die heuchlerisch, katholisch wie die Inquisition und dazu entschlossen war, anderer Menschen Freiheit zu unterdrücken. Gibson, wie auch Rincón, sehen dieses Stück mit seinem Verweis auf den Anspruch der fotografischen Dokumentation als Report, der eine schwarz-weiße Zeichnung des intoleranten und feudalen Spaniens wiedergeben sollte, welches immer bereit war, die vitalen Impulse einzelner Personen zu zerstören.³⁸⁹ Niemals sonst wurde laut Rincón

³⁸⁸ Salazar, Adolfo: Un drama inédito de Federico García Lorca. In: Carteles, La Habana, 10-VI-1938.

³⁸⁹ Vgl. Gibson, Ian: FGL, S. 436–437.

im spanischen Theater eine heuchlerische Moral derart bloßgestellt wie in diesem Stück³⁹⁰. Auch Karen Genschow hält fest, dass dieses letzte Drama Lorcás immer wieder als politische Allegorie mit dem Hintergrund der spanischen Politik zu der Zeit, als es offene Auseinandersetzungen zwischen den Vertretern des modernen, liberalen, europäisch gesinnten Spaniens und jenen Vertretern des alten, traditionalistisch-katholischen, „ewigen“ Spaniens gab, gelesen wurde. Allerdings gibt es keinen einzigen Kommentar des Autors, welcher diese Theorien unterstützt und den Hintergrund für die Schilderung des Lebens der Familie Alba erklärt, und auch Genschow ist der Meinung, dass Lorca keinesfalls als Feminist zu betrachten ist oder das Stück eine politische Sicht auf die Problematik darstellt.³⁹¹ Dennoch findet man in einer Aussage Lorcás, dass er einzig und allein Spanien in seinem Werk ausdrücken will und dieses Land in jedem Knochen seines Körpers spürt³⁹².

Lorcás letztes Werk wurde erst 1945 in Buenos Aires aufgeführt, anstelle vom Oktober 1936, da am 18. Juli 1936 der faschistische Aufstand in Spanien losbrach. Am 10. Juli war Lorca zu seiner Familie nach Granada gereist, wo er zu jenem Zeitpunkt eintraf, an dem auch der faschistische Staatsstreich stattfand. Lorca erkannte, dass er sich in einer gefährlichen Situation befand, da er mit seiner Person bereits viel Kritik der Konservativen einstecken hatte müssen. Daher nahm er das Angebot an, bei der Familie des falangistischen Dichters Luis Rosales, dessen Brüder die Falange in Granada führten, unterzutauchen. Aber bereits nach wenigen Tagen wurde er von dort abgeholt und von den Faschisten ins Gefängnis gesteckt. Am 19. August 1936 wurde Federico García Lorca mit anderen Gefangenen nach Viznar gebracht und dort erschossen.³⁹³

Obwohl der Autor die Zugehörigkeit von *La casa de Bernarda Alba* als letzten Teil der „Trilogía rural“ offenließ, bietet es auf mehreren Ebenen Verbindungen zu *Bodas de Sangre* und *Yerma*. Beispielsweise sind es Symbole, das ländliche Ambiente, die Themen, der Stil, und Frauen als Protagonistinnen, die in *La casa de Bernarda Alba* verwendet werden und Parallelen zu den anderen beiden Stücken aufbauen. In dieser Hinsicht ist es auch passend, dass *La casa de Bernarda Alba* von Kritikern als „Stück der Reife“ von Federico García Lorca bezeichnet wird.³⁹⁴

³⁹⁰ Vgl. Rincón, Carlos: S. 260–261.

³⁹¹ Vgl. Genschow, Karen: S. 82–83

³⁹² Vgl. Gibson, Ian: FGL, S. 439.

³⁹³ Vgl. Rincón, Carlos: S. 258–264.

³⁹⁴ Vgl. Vilches de Frutos, Francisca: Introducción. In: García Lorca, Federico: *La casa de Benarda Alba*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, S. 88–89.

5.2 Struktur und Handlung

Mit den ersten Bühnenanweisungen führt Lorca das Publikum sowie den Leser und die Leserin in ein abgelegenes andalusisches Dorf und in das Innere eines dafür typischen Hauses mit weißen, dicken Wänden. Es ist ruhig, doch als sich der Vorhang hebt, hört man Kirchenglocken. Sie läuten, weil der zweite Mann Bernarda Albas zu Grabe getragen wird. Als erste betreten die beiden Dienerinnen, die Criada und La Poncia genannt werden, die Bühne. Sie sprechen über die Hausherrin Bernarda Alba und ihre Strenge. Durch sie erfahren das Publikum sowie der Leser und die Leserin, dass Bernarda nun mit fünf ledigen Töchtern – Angustias, Magdalena, Amela, Martirio und Adela – leben muss, von denen nur eine die Tochter ihres ersten Mannes ist und reich erben wird. Es treten nun 200 Frauen, Bernarda Alba, die mit einem Stock geht und ihre Töchter auf die Bühne. Das erste Wort, das Bernarda spricht, ist: „Silencio!“, als die Dienerin um den Verstorbenen weint. Sie verkündet sogleich, dass die Familie von nun an das Haus für 8 Jahre der Trauer nicht mehr verlassen darf. Alle wissen, dass dies das Schicksal der Töchter besiegelt, weil sie in der Abgeschlossenheit keinen Mann finden können, der sie heiratet. Doch das Wort der Bernarda Alba ist unerbittlich. In verschiedenen Gesprächen und Handlungen wird klar, dass die Töchter noch nie Kontakt zu Männern hatten und stets unter ständiger Beobachtung der Mutter gestanden sind. Allerdings wird unter den Schwestern nun bekannt, dass Angustias sich mit Pepe el Romano verlobt hat. Dabei lassen sie aber nicht unerwähnt, dass er sie nur wegen ihrem Erbe will. Er ist jung und der gut aussehendste Mann der Gegend und müsste sich eigentlich um die Hand der Schönsten und Jüngsten der Familie bemühen, Adela. Die Schwestern verraten dieser, dass Angustias Pepe el Romano heiraten wird, was sie auffallend schlecht aufnimmt. Es bricht aus ihr heraus, dass sie sich niemals an die Gefangenschaft und die Unterdrückung in den eigenen vier Wänden gewöhnen wird und zeigt somit noch den letzten Rest des Widerstandes gegen die Herrschaft ihrer Mutter, der in den anderen Schwestern schon längst erloschen ist. Insgesamt erhöht sich die Spannung zwischen den Frauen immer weiter, als sie erfahren, dass Angustias ein weitaus größeres Erbe bekommen wird als die anderen. Am Ende des ersten Aktes tritt María Josefa, die Mutter Bernardas, auf, die sie wie eine Gefangene hält, weil sie verrückt geworden ist und ständig ausbrechen will.

Der zweite Akt beginnt mit den stickenden Frauen, die über Angustias Treffen mit Pepe el Romano letzte Nacht an ihrem Fenster reden. Laut ihr verabschiedete er sich gegen 1:30 Uhr, doch La Poncia und Amelia hörten ihn auch noch um 4 Uhr morgens um das Haus schleichen. La Poncia ahnt, was vor sich geht, spricht sie die momentan unausgeglichene Adela auf ihr giftiges Verhalten gegenüber den Schwestern und ihre Beziehung zu Pepe el

Romano an, die sie, wie man nun erfährt, heimlich hinter dem Rücken ihrer Mutter und Schwestern führt. Sie rät ihr, sich von ihm fernzuhalten, doch gleichzeitig beschwichtigt sie sie, dass Angustias ihre erste Geburt sicher nicht überleben wird und Pepe dann Adela heiraten kann. Adela lässt sich jedoch nicht beeindrucken und gibt der Dienerin zu verstehen, dass sie niemals von Pepe ablassen wird. Schließlich taucht Angustias auf, die ein Porträt Pepes vermisst. Dieses wird überraschenderweise von La Poncia im Bett der zweitjüngsten Schwester Martirio gefunden, die offenbar ebenfalls Gefühle für den jungen Mann hegt. Die Lage im Hause der Albas spitzt sich zu, denn alle wollen nur eines: Pepe el Romano.

Der dritte Akt beginnt in der Nacht, als die Frauen mit einer Nachbarin am Esstisch sitzen. Im Stall hören sie den Hengst wüten, der bereits wild auf die Stuten ist, die ihm am nächsten Tag zugeführt werden sollen. Da die Hochzeit von Angustias und Pepe el Romano bald bevor steht, hat sich die Spannung zwischen den Schwestern deutlich erhöht. Bernarda ist sich jedoch ihrer Macht und ihrer strengen Überwachung, der nichts entgeht, sicher, doch sie täuscht sich und La Poncia durchschaut das gefährliche Spiel, welches die Schwestern miteinander treiben. Als alles still ist und alle zu Bett gegangen sind, taucht Adela auf, gefolgt von Martirio, die aber ihrer Großmutter in die Arme läuft. Diese wird ins Bett gesteckt und zwischen beiden Schwestern beginnt mitten in der Nacht ein Streitgespräch. Martirio rät Adela, sich von Pepe fernzuhalten, doch diese kann nicht aufhören, sich mit ihm zu treffen. Sie will stattdessen mit ihm fliehen und voll und ganz ihm gehören. Daraufhin will Martirio Adela aufhalten und ruft Bernarda. Diese will auf Adela losgehen, doch Adela zerbricht ihren Stock und schmettert ihr entgegen, dass sie sich niemals von Pepe trennen wird. Bernarda holt hierauf die Flinte und schießt auf Pepe, der sich im Haus aufhält. Martirio verkündet sofort, dass er tot sei, worauf Adela weinend in ihr Zimmer flüchtet. Martirio gibt jedoch gleich zu, dass das eine Lüge war und sie versuchen, in Adelas Zimmer einzubrechen. Doch als sie sie finden, ist es bereits zu spät. Sie hat sich erhängt, weil sie ohne ihren Geliebten keinen Sinn mehr im Leben sah.

Bernarda reagiert ohne Gefühl auf den Tod ihrer jüngsten Tochter und der Verräterin der Familie. Sie fordert hingegen eisernes Schweigen gegenüber den Menschen des Dorfes und besteht auf die Behauptung, dass ihre Tochter als Jungfrau gestorben ist. Sie verbietet den Schwestern, die Adela um ihre einmalige Beziehung sogar im Tod noch beneiden, jede Träne und fordert, dass der Schein des ehrbaren Hauses für immer gewahrt wird.³⁹⁵

³⁹⁵ Vgl. García Lorca, Federico: La casa de Benarda Alba. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.

5.3 Instinkte und Gefühle der Leidenschaft

Grund für den Tod Adelas ist derselbe fatale Kampf zwischen der Kraft der Instinkte und der Autorität, der von Lorca bereits in *Bodas de Sangre* und *Yerma* dargestellt wurde und nun im dritten Stück der Trilogie wieder auftaucht. Ruiz Ramón beschreibt diese von Lorca geschaffene Situation als das Aufeinandertreffen von zwei gegensätzlichen Prinzipien:

El universo dramático de Lorca, como totalidad y en cada una de sus piezas, está estructurado sobre una sola situación básica, resultante del enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas que, por reducción a su esencia, podemos designar *principio de autoridad y principio de libertad*.³⁹⁶

In *La casa de Bernarda Alba* werden diese beiden Prinzipien ganz klar von zwei verschiedenen Figuren repräsentiert: Einerseits Bernarda Alba als Prinzip der Autorität und Adela, als Prinzip der Freiheit.³⁹⁷ Die Verteidigung der Freiheit gegenüber der Autorität ist laut Ricardo Doménech der Grund für die Modernität des Stückes:

Lo que García Lorca nos presenta en escena es un problema de libertad, o, por mejor decir, de ausencia de libertad, y ello mediante esta colisión entre el mundo de Bernarda – que es una sociedad petrificada, rígida, inflexible – y el mundo de Adela.³⁹⁸

In *La casa de Bernarda Alba* ist der Gegenstand der Freiheit, um den Adela so verbissen gegen Bernarda kämpft, die sexuelle Freiheit und Verwirklichung der Frau. In dieser Hinsicht ist Bernarda diejenige, die in ihrer Rolle als Mutter ihre Töchter einsperrt, um ihre Jungfräulichkeit zu konservieren und so das ehrenvolle Bild der Familie zu bewahren.³⁹⁹ Damit unterbricht sie den Fruchtbarkeitszyklus der Natur und negiert den weiblichen Sexualtrieb⁴⁰⁰. Somit wird das dennoch auftretende Begehren der Frauen in *La casa de Bernarda Alba* als subversive Kraft inszeniert, die sich dem Willen der Mutter und den Regeln der Gesellschaft widersetzt. María Josefa, die wahnsinnige Mutter Bernardas, fungiert als Stimme dieser Kraft beziehungsweise dieses Begehrens. Sie entflieht immer wieder ihrer Gefangenschaft und spricht als einzige aus, was sie begehrt. Dabei benennt sie auch die geheimsten Wünsche und Sehnsüchte der Töchter⁴⁰¹:

Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres. [...] ¡Bernarda, yo quiero un varón para casarme y tener alegría!⁴⁰²

Aus María Josefás Äußerungen spricht das Verlangen, ihre Fruchtbarkeit auszukosten und sich fortzupflanzen. Die Großmutter der Mädchen erkennt klar die Negation des Lebens

³⁹⁶ Ruiz Ramón, Francisco: Historia del teatro español, siglo XX. Madrid, Ediciones Càtedra, S.A., 1975, S. 177.

³⁹⁷ Vgl. Freymüller, Renate: S. 121.

³⁹⁸ Doménech, Ricardo: La casa de Bernarda Alba, PA, febrero 1964, 50, S. 14.

³⁹⁹ Vgl. Degoy, Susana: S. 154.

⁴⁰⁰ Vgl. Freymüller, Renate: S. 176–204.

⁴⁰¹ Vgl. Genschow, Karen: S. 81–82.

⁴⁰² García Lorca, Federico: CBA, S. 186–187.

im Hause Bernarda Albas und verkörpert den aus dem Unterbewusstsein emporsteigenden Willen und den Wunsch nach der Freiheit, seine natürlichen Bedürfnisse ausleben zu können. Damit spricht María Josefa die vollkommene Wahrheit aus, die die anderen Frauen nicht ertragen können.⁴⁰³ Sie erkennt etwa ganz richtig, welche Macht Pepe el Romano über die Frauen hat: „Pepe el Romano es un gigante. Todas lo quereís. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. No, granos de trigo, no! Ranas sin lengua!”⁴⁰⁴

Die demente Figur der María Josefa, der niemand zuhört, wird von Degoy als die Stimme des Autors interpretiert. Lorca zeigt über diese Figur, dass derjenige, der in der Welt von Bernarda über Liebe und Zärtlichkeit spricht, als verrückt erklärt und als Häftling gefangen gehalten wird.⁴⁰⁵ María Josefa spricht aber auch das traurige Ende der Töchter Bernarda Albas aus⁴⁰⁶ und verdeutlicht, dass die Frauen in ihrem Haus gegen die Zeit verlieren, da sie, wenn sie weiterhin in ihrer Abgeschlossenheit verweilen, dieselbe Niederlage erfahren werden wie sie, die Teile ihres Verstandes und ihr Selbstverständnis verloren hat.⁴⁰⁷ Somit verkörpert sie die Zukunft der Töchter, die über kurz oder lang aufgrund der Gefangenschaft und der Unterdrückung wahnsinnig werden⁴⁰⁸. Während María Josefa bereits durch alle Etappen des Lebens ging und nun wieder in der Infantilität angekommen ist, repräsentiert Adela hingegen das Leben, welches erst beginnt. Allerdings verbietet die Enge des Hauses ihr zu erblühen, sodass ihre Jugend unterbrochen wird und scheitert. Das grundlegende Sehnen nach Liebe und geliebt zu werden, wird in Bernardas Haus zum Ding der Unmöglichkeit.

Insgesamt treffen sich in allen Töchtern Bernardas zwei entgegengesetzte Pole: Einerseits wollen sie ihren Wünschen und Sehnsüchten nachgehen, einen Mann kennenzulernen und mit ihm Intimität zu erfahren und andererseits hindert sie der Gehorsam und die Angst vor der Strenge ihrer Mutter daran, sich selbst zu erfüllen. Ihre Sehnsucht führt sie in Richtung des Mannes, während ihre Intelligenz ihnen gebietet, sich der Heiligkeit der Ehe und der geschwisterlichen Bindung unterzuordnen. Adela, als Stellvertreterin des Prinzips der Freiheit, ist die Personifikation dieses Konflikts und scheitert schließlich, als sie sich dafür entscheidet, ihrer Sehnsucht treu zu bleiben.⁴⁰⁹

⁴⁰³ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 102.

⁴⁰⁴ García Lorca, Federico: CBA, S. 267.

⁴⁰⁵ Vgl. Degoy, Susana: S. 174.

⁴⁰⁶ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 102.

⁴⁰⁷ Vgl. Frazier, Brenda: S. 159.

⁴⁰⁸ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 102.

⁴⁰⁹ Vgl. Frazier, Brenda: S. 137–159.

In der Abgeschlossenheit des Hauses werden die sexuellen Gefühle der Frauen, ähnlich wie in *Bodas de Sangre* und *Yerma*, unterdrückt⁴¹⁰. Wie ihre Vorgängerinnen verharret Adela jedoch nicht in ihren Träumen, sondern versucht aktiv in ihr Leben einzugreifen. Sie hört als einzige der Schwestern auf die Bedürfnisse ihres Körpers und versucht, sich Befriedigung zu verschaffen, wohl wissend, dass sie damit ein großes Risiko eingeht. Sie erkennt, im Namen Lorcás die Notwendigkeit, den eigenen Instinkten zu gehorchen.⁴¹¹ Dies wird deutlich, als Poncia ihr rät, von Pepe abzulassen und Adela ausdrückt, wie sehr sie sich zu ihm hingezogen fühlt:

ADELA: Es inútil tu consejo. Ya es tarde. No por encima de ti, que eres una criada; por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca. [...]

PONCIA: ¡Tanto te gusta ese hombre!

A.: ¡Tanto! Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente.⁴¹²

Dieses Programm Adelas ist jenes, welches der Autor allen Menschen und sich selbst in seinem kurzen Leben empfahl⁴¹³. Als Adela dies jedoch tut, scheitert sie, wie alle Protagonistinnen Lorcás. Adela kämpft im Vergleich zu den anderen Frauen der „Trilogía rural“ am rücksichtslosesten für die Erfüllung ihrer Sehnsüchte. Sie kennt keine Zweifel wie die Novia und geht stattdessen den Bedürfnissen ihres Körpers nach, ohne an die Gefühle ihrer Schwestern zu denken, deren trostloses Leben ihre Sehnsucht nur anschwellen lässt. Aber diese Kraft, die ihr die Sehnsucht verleiht, hat einen destruktiven Charakter, denn Adela bleibt nicht verschont.⁴¹⁴

Laut Brenda Frazier verkörpert die jüngste Tochter Bernardas Lorcás poetisierte Vorstellungen der Liebe und der Hoffnung, die der Sinn jedes Menschen sind und denen man auch gegen den Wunsch der Mutter, der Schwestern und jeglicher Autorität folgen soll. Adelas Liebe entsteht allerdings aus einer Fantasie heraus und entspricht nicht der Realität. Sie bringt sie nämlich dazu, sich nur auf die Liebeserklärung an Pepe el Romano zu konzentrieren. Ihr ist auch egal, dass er eine andere heiraten wird, denn sie weiß, dass seine Seele und sein Geist sich ihr zuwenden. Dies führt schließlich dazu, dass sie ihr Leben riskiert, obwohl sie sich in einen materialistisch denkenden, egoistischen und schamlosen Mann verliebt hat.⁴¹⁵

Renate Freymüller bewertet die Motivation Adelas und ihre Anziehung zu Pepe el Romano unter anderen Gesichtspunkten. Denn was Lorca in *La casa de Bernarda Alba* schuf,

⁴¹⁰ Vgl. Bojahr, Steff: S. 114.

⁴¹¹ Vgl. Freymüller, Renate: S. 119–121.

⁴¹² García Lorca, Federico: CBA, S. 206–207.

⁴¹³ Vgl. Gibson, Ian: FGL, S. 438.

⁴¹⁴ Vgl. Freymüller, Renate: S. 121–124.

⁴¹⁵ Vgl. Frazier, Brenda: El teatro de FGL. S. 140.

ist eine Welt ohne Männer, die trotzdem von jenen beherrscht wird. Indem diese von den Frauen und vom Publikum entfernt werden, werden sie als idealisierte, erotische, passive Objekte der Faszination des weiblichen Verlangens dargestellt.⁴¹⁶ So beherrscht Pepe el Romano das Geschehen, obwohl er nie physisch anwesend ist. Dies bestätigt, dass es wieder die „Macht der Erotik“ ist, die die Frauen beherrscht. Lorca erreicht mit der Mystifizierung des Machos Pepe el Romano den Höhepunkt der kritischen Darstellung des Mannes in seinem Schaffen, indem er ihm unglaublich viel Macht über die Schwestern zukommen lässt.

Durch die bloße Vorstellung der Anwesenheit eines Mannes werden in den emotional und körperlich ausgehungerten Frauen verdrängte und ignorierte Gefühle zum Vorschein gebracht und ein Sturm entfesselt, der über das Haus Bernarda Albas hereinbricht. Dieser Sexualneid, der durch die Annäherung Pepe el Romanos ausgelöst wird, beginnt die Menschlichkeit der Schwestern zu zerstören und reduziert sie auf ihren mit einem destruktiven Charakter versehenen, angestauten Sexualtrieb, was die Atmosphäre des Stückes durch Animalität und Brutalität prägt. Denn anstatt gemeinsam solidarisch zu sein, handeln sie egoistisch und beneiden Adela sogar noch im Tod um ihren flüchtigen Kontakt, den sie mit Pepe el Romano genießen durfte. Mit diesem Stück thematisiert Lorca mehr denn je die unterdrückte Sexualität der Frauen⁴¹⁷ und ihre emotionale Deformierung, die aus der Gefangenschaft und dem Verbot jeglichen Kontakts zu Männern von außerhalb resultiert⁴¹⁸.

John Crispin fasst dies folgendermaßen zusammen:

La condición a la que se ve sometida la mujer, tanto en el mundo irreal de la casa como en la sociedad del pueblo, se revela, pues, como una monstruosa violación de la naturaleza, que conduce a la esterilidad y la putrefacción.⁴¹⁹

Mit diesem laut Freymüller entwürdigenden Bild der Frau bricht Lorca endgültig mit dem Tabu der Darstellung der weiblichen Sexualität und der traditionellen Vorstellung von Weiblichkeit, da den Schwestern durch ihre Reduzierung auf ihre Triebe jede positiv konnotierte weibliche Eigenschaft genommen wird. Weil ihr Denken nur um die Sexualität kreist und sie den Blick für die Realität wie ihre Mutter verloren haben, sind sie leichte Beute für Pepe. Ihr Verlangen liefert sie diesem aus und macht sie willenlos. Der Grund für die Selbstaufgabe Adelas ist also ihr reduziertes Wesen: Sie besteht nur noch aus Sexualität, die

⁴¹⁶ Vgl. Badenes, José I.: *Absence and Presence: Performing (In) Visible Masculinities in Federico García Lorca's La casa de Bernarda Alba and Ernesto Caballero's Pepe el Romano*. In: *Cincinnati Romance Review*, Vol. 39, (Herbst) 2015, S.227–238, hier S. 229.

⁴¹⁷ Vgl. Freymüller, Renate. S. 125–204.

⁴¹⁸ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 99.

⁴¹⁹ Vgl. Crispin, John: *La casa de Bernarda Alba dentro de la visión mítica lorquiana*. In: *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Ricardo Domenech (Ed.). Madrid: Cátedra, 1985, S. 171–185, hier S. 180.

sie mit einem pervertierten Selbstverständnis und Lebenszweck ausstattet. Damit stellt Adela eindeutig den Tiefpunkt der „lorquianischen“ Frauenentwicklung dar.

Aus diesem Grund kann das Ankämpfen Adelas gegen die Herrschaft der Mutter laut Freymüller keinesfalls als das Streben nach Freiheit und Liebe gesehen werden, da sie im Grunde genommen nur daran interessiert ist, in ihrem ausgehungerten Zustand ihren sexuellen Trieb zu stillen.⁴²⁰ Durch ihre Einengung konnte Adela nie einen eigenen Willen entwickeln und muss sich demnach mit einem externen Element motivieren, welches Pepe in Verkörperung der Sexualität, dem Verstoß gegen die Regeln, der Übertretung der Grenzen und der Möglichkeit auf Flucht darstellt. Adela kennt Pepe nicht als Menschen und weiß nichts über seine Gedanken, Gefühle und Projekte. Dies ist ihr jedoch gewissermaßen gleichgültig, weil sie sich nicht für die Person, sondern für die körperliche Nähe interessiert.⁴²¹ Obwohl sich Adela auflehnt, unterwirft sie sich stattdessen Pepe el Romano und dem Gesetz des Begehrens. Dies kostet sie nicht nur ihre Subjekthaftigkeit, sondern auch ihre fälschlich erkämpfte Freiheit⁴²². Denn durch die Verbindung zu Pepe el Romano gleitet Adela bereits in das nächste Abhängigkeitsverhältnis⁴²³. Es zeigt sich nämlich im Laufe des Stückes, dass Adelas Motivation nicht darin besteht frei zu sein, sondern einen anderen Herren in Pepe el Romano zu finden, dem sie sich hingeben und unterwerfen kann⁴²⁴. „Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla. [...] Seré lo que él quiera que sea. [...] ...yo me iré a una casita sola donde él me vera cuando quiera, cuando le venga en gana.“⁴²⁵

Adelas Motive entsprechen der Doppelmoral der patriarchalischen Gesellschaft: Sie will sich dem Macho freiwillig unterordnen und erniedrigt sich zum Sexualobjekt. Dies ist das Ziel ihrer Wünsche. Wieder ist es die von Lorca eingesetzte Determinierung durch Natur und Gesellschaft, die die Schwestern zerstört. Adela muss ihrer Natur und ihrem Sexualtrieb gehorchen und strebt in der Folge nicht nach der persönlichen Freiheit, in ihrer Sexualität unabhängig zu sein, sondern möchte sich stattdessen einem Mann unterwerfen. In dieser Hinsicht will Lorca die Frau nicht befreien, sondern unterstellt sie dem Diktat der Natur und dem patriarchalischen System der Gesellschaft.⁴²⁶ Adela sehnt sich nach etwas, das nicht Ihres ist und laut den sozialen Normen nicht von ihr erreicht werden kann. Ihr Streben ist

⁴²⁰ Vgl. Freymüller, Renate: S. 128–209.

⁴²¹ Vgl. Degoy, Susana: S. 167.

⁴²² Vgl. Genschow, Karen: S. 82–83.

⁴²³ Vgl. Freymüller, Renate: S. 128.

⁴²⁴ Vgl. Degoy, Susana: S. 167.

⁴²⁵ García Lorca, Federico: CBA, S. 272–273.

⁴²⁶ Vgl. Freymüller, Renate: S. 204–206.

löglich, ihr Auflehnen gegen die Regeln beachtlich, aber das Tragische ist, dass sie sich auf ein trügerisches Ziel einlässt⁴²⁷.

Lorca gibt dieser Sexualität Adelas einen gewaltsamen Charakter, der sie in den Selbstmord führt, weil der Trieb seinen Sinn verloren hat, sobald das Objekt der Begierde stirbt. Pepe hat ihr die Macht in Form von Streben nach Sexualität gegeben und als sie denkt, dass er tot sei, nimmt sie sich das Leben. Somit bezahlt die Frau das Ausleben ihrer Sexualität mit dem Tod und der Mann kann sich von ihrem Verlangen befreien, denn im entscheidenden Moment entzieht er sich der Gefahr, die von Adela als Personifikation der weiblichen Sexualität ausgeht. Pepe el Romano geht schließlich unbeschadet aus der Katastrophe hervor und lässt die zerstörten Leben der Familie Alba zurück: Martirio, die sich mitschuldig machte, Angustias, die von ihm und den Schwestern hintergangen wurde und Bernarda, die ihre jüngste Tochter verliert.⁴²⁸

Der Tod Adelas ist die Folge der Unterdrückung ihrer Freiheit und Sexualität durch ihre Mutter, die das überholte und konservative Gesellschaftsbild einer Zeit repräsentiert, die auch in den Augen Lorcás schon längst Geschichte hätte sein sollen.

⁴²⁷ Vgl. Frazier, Brenda: S. 141.

⁴²⁸ Vgl. Freymüller, Renate: 124–208.

5.4 Gesellschaft: Tradition, Ehre, Materialismus

Das letzte Theaterstück Lorcas behandelt die Wahrung einer überkommenen Moral- und Ehrvorstellung, die in der Folge die Auslöschung des Lebens nach sich zieht. Als zentrale Figur ist Bernarda Alba das Sinnbild einer erstarrten spanischen Gesellschaft und eine Frau, die wie die Mutter des Novio oder Yerma deren patriarchalische Werte verinnerlicht hat.⁴²⁹ Wie bereits in *Bodas de Sangre* steht sie als dominierende Mutterfigur im Zentrum und agiert im Sinne des Patriarchats gegen die weiblichen Interessen⁴³⁰. Bernarda steht für viele Frauen einer wohlhabenden spanischen Klasse, die eine konservative Erziehung genossen haben und sich nun in die Schutzengel einer das Individuum einengenden Gesellschaft verwandeln. In diesem Sinne erbte Bernarda Alba nicht nur das Haus von ihrem Vater, sondern auch seine Worte, Bräuche, Gewohnheiten des Geistes, Verhalten gegenüber anderen und die übersteigerte Wertschätzung ihres Besitzes.⁴³¹ Nach dem Tod ihres Ehemannes, dem letzten männlichen Familienmitglied, liegt es an Bernarda, die alten Normen und vor allem die Ehre der Familie zu bewahren⁴³². Dies wird besonders deutlich, als sie, ganz im Sinne der Tradition, nach der Trauerfeier für ihren verstorbenen Ehemann die Ausgangssperre von acht Jahren über ihre Familie verhängt:

¡En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle! Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordaros el ajuar.⁴³³

Bernarda ist an ihr Erbe und an den Zwang, dieses intakt zu halten gebunden⁴³⁴. Ihre zentrale Antriebskraft ist also der überkommene patriarchalische Ehrbegriff, den sie, ohne diesen zu hinterfragen, von ihren Vorvätern übernommen hat⁴³⁵.

Durch das Festhalten Bernardas an den „alten“ Richtlinien werden zwei dominante Bereiche geschaffen: Drinnen und draußen, das Haus und die Straße, die Gefangenschaft und die Freiheit. Bernarda ist dabei die Verkörperung des inneren Raumes, was im folgenden Zitat von Ricardo Doménech verdeutlicht wird:

Ese *dentro* que es la casa constituye para Bernarda...una garantía de seguridad frente a los otros y frente a lo otro, frente a lo desconocido. Parece un fiero animal en defensa de su territorio [...] El curso de la

⁴²⁹ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 75–114.

⁴³⁰ Vgl. Genschow, Karen: S. 82.

⁴³¹ Vgl. Vilches de Frutos, Francisca: S. 73

⁴³² Vgl. Freymüller, Renate: S. 137.

⁴³³ García Lorca, Federico: CBA, S. 157

⁴³⁴ Vgl. Degoy, Susana: S. 156.

⁴³⁵ Vgl. Genschow, Karen: S. 81.

acción irá revelando, no obstante, que ese *dentro* no es un espacio tan cerrado y hermético como Bernarda quisiera. De *fuera* llegarán, vulnerándolo, innumerables señales, verdaderas llamadas.⁴³⁶

Das Haus repräsentiert die Ehe zwischen der Ordnung und der Sicherheit gegen den bedrohenden äußeren Bereich. Die gesamte Handlung des Stückes spielt sich im Inneren des Hauses wie in den Zimmern, Innenhöfen und Fenstern ab. Für die Frauen existieren Dinge oder Personen von außerhalb nur in Andeutungen oder in Geräuschen, die durch die Fenster ins Innere dringen. Sie weisen auf eine Freiheit in der Außenwelt hin, die in Kontrast zur Enge des Hauses steht.⁴³⁷ Bernarda verwendet all ihre Kraft darauf, dass ihre Töchter im Inneren des Hauses bleiben und mit Respekt an das Vergangene verharren: Den Vater, das Vermögen und die soziale Macht⁴³⁸. Laut Freymüller kritisiert Lorca mit der Figur der Bernarda das unhinterfragte Weitergeben überkommener Richtlinien der Gesellschaft, die das Leben der Frauen bestimmen. Allerdings ist es daher nicht nur die Trauerzeit, die den Ausgang der Töchter verbietet.

Ähnlich wie in *Yerma* wird die Ehre der Familie laut den Richtlinien der Gesellschaft über den Körper der Frau definiert. Es ist die Reinheit und Jungfräulichkeit der Töchter, die die höchsten zu schützenden Güter des Hauses darstellen und die es als Heiligtum der Ehre zu bewahren gilt. Somit ist die Angst Bernardas vor dem Ehrverlust der Töchter durch körperlichen vorehelichen Kontakt zu Männern ein weiterer Anstoß für deren Abschottung von der Außenwelt. Hiermit bedeutet Frausein in *La casa de Bernarda Alba* wie schon in *Bodas de Sangre* und *Yerma* deren Gefangenschaft im Mikrokosmos der abgeriegelten Zone des Hauses.⁴³⁹ Bernardas Streben, die Ordnung aufrecht zu erhalten, steckt die Grenzen zwischen Mann und Frau klar ab und schränkt die Bewegungsfreiheit der Schwestern auf ein Minimum ein. In diesem Sinne verurteilt sie die Schwestern zu sinnlosen Tätigkeiten wie die Anfertigung der Aussteuer⁴⁴⁰:

MAGDALENA: [...] Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura.

BERNARDA: Eso tiene ser mujer.

M.: Malditas sean las mujeres.

B.: Aquí se hace lo que mando. [...] Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. [...]⁴⁴¹

Während der Handlungsraum der Frau durch dicke Mauern begrenzt wird, dürfen die Männer sich außerhalb dieser aufhalten. Die Mobilität des Mannes in der Außenwelt steht in

⁴³⁶ Doménech, Ricardo: "Realidad y misterio: notas sobre el espacio escénico en Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba. Cuadernos hispanoamericanos 433–34 (1986): 293–310.

⁴³⁷ Vgl. Vilches de Frutos, Francisca: S. 83–84.

⁴³⁸ Vgl. Degoy, Susana: S. 156–157.

⁴³⁹ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 75–114.

⁴⁴⁰ Vgl. Freymüller, Renate: S. 137.

⁴⁴¹ García Lorca, Federico: CBA, S. 157–158.

Korrelation zur unterschiedlichen sexuellen Freiheit der Geschlechter, die dem Mann im Gegensatz zur Frau, die ihre Jungfräulichkeit bewahren muss, alle Möglichkeiten lässt sich „auszutoben“. Die Verbindung von Mobilität und Sexualität wird besonders durch die umherziehenden Schnitter deutlich, die von Dorf zu Dorf wandern und an jedem Ort die Herzen der Mädchen einsammeln und wieder von dannen ziehen.⁴⁴²

Der einzige Ausweg aus ihrer Situation, den die Frauen kennen, ist die Ehe, wo sich dasselbe Schema der Gefangenschaft wiederholen wird, welches sie bereits im Haus ihrer Mutter durchleben mussten. Doch durch die Abschottung nach außen wird den Frauen jegliche Chance genommen, mit Männern in Kontakt zu kommen und mit dem Mittel der Heirat der Tyrannei der Mutter zu entfliehen. An der Haltung der „mittleren“ Schwestern Magdalena, Amelia und Martirio wird besonders deutlich, dass sie sich bereits mit ihrem Schicksal abgefunden und trotz ihres immer noch jungen Alters jede Hoffnung auf eine Verbindung zu einem Mann aufgegeben haben. Alle drei Frauen leiden, aber rebellieren nicht, sie hassen, aber sie äußern sich nicht, sie gehorchen und warten heimlich auf den Moment, in dem sie selbst Macht ausüben können.

Die zweitälteste Tochter Magdalena kennt ihre Realität als 30-jährige Frau ohne Erbe oder Schönheit inmitten einer langen Trauerphase des Hauses. Sie ist verbittert, weil sie sich keinerlei Hoffnungen über ihre Zukunft macht und daher den Kampf, aus dieser Situation auszubrechen, die sie wie die anderen hasst, aufgegeben hat⁴⁴³: „Sé que ya no me voy a casar.“⁴⁴⁴ Magdalena ist die menschlichste unter den Schwestern, aber durch ihre Schwäche und ihre Absage an den Kampf wird sie Teil der grausamen Welt, die ihre Mutter beherrscht.

Ihre Schwester Amelia ist die scheueste und introvertierteste der Frauengruppe. Ihr Charakter ist lieb und versöhnlich, weil sie nicht dafür kämpft, etwas zu verändern. Die Männer und die Ehe machen ihr Angst⁴⁴⁵, allerdings fühlt sie sich von dem Geheimnis, welches diese umgibt, mysteriös angezogen⁴⁴⁶. Schlussendlich verzichtet sie auf das Handeln und die Hoffnung, weil die Gesellschaft einer Frau wie ihr nichts bietet. Sie resigniert und erfüllt auf ihren Tod wartend ihre Pflichten mit Unterwürfigkeit und Höflichkeit.

Der wohl komplexeste Charakter der Gruppe der Schwestern ist Martirio⁴⁴⁷. Sie steht als starker Gegenpol zu Adela, die sie um ihre Liebe und Schönheit beneidet. Durch ihr

⁴⁴² Vgl. Bojahr, Steffi: S. 113.

⁴⁴³ Vgl. Degoy, Susana: S. 159–161.

⁴⁴⁴ Garcia Lorca, Federico: CBA, S. 157.

⁴⁴⁵ Vgl. Degoy, Susana: S. 161–162.

⁴⁴⁶ Vgl. Frazier, Brenda: S. 139.

⁴⁴⁷ Vgl. Degoy, Susana: S. 162–163.

durchwegs hinterhältiges Auftreten ist sie eine negative Figur⁴⁴⁸. Des Weiteren ist sie verbittert und sich ihrer Rolle als Frau, die durch ihre Hässlichkeit keine Chance auf einen Mann hat, bewusst. Sie gibt vor Amelia an, dass man Männern nicht vertrauen kann und sie immer schon Angst vor ihnen hatte⁴⁴⁹:

Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. Los veía en el corral uncir los bueyes y levantar los costales de trigo entre voces y zapatos, y siempre tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada por ellos. Dios me ha hecho débil y fea, y los ha apartado definitivamente de mí.⁴⁵⁰

Sie hatte nur einen einzigen Verehrer, der sie aber an ihrem Fenster stehen ließ, ohne jemals aufzutauchen. Durch diese Erfahrung erhielt sie eine harte und realistische Sicht auf das, was sich Männer von einer Frau erwarten: „Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas y una perra sumisa que les dé de comer.“⁴⁵¹ Aus diesem Grund liebt Martirio Pepe auch nicht, sondern begehrt ihn nur und kämpft deswegen mit Adela um ihn. Sie weiß von Beginn an, dass diese und nicht Angustias ihre Konkurrentin ist und deswegen versucht sie, deren Affäre mit Pepe aufzudecken. Sie denkt nur an sich selbst und ihre Interessen. Darin und in der Erkenntnis, dass sie durch einen harten Charakter andere unterdrücken kann, ähnelt sie ihrer Mutter am meisten. Am Ende verrät sie ihre Schwester, weil sie in ihrer Verzweiflung keinen anderen Ausweg mehr sieht, als das zu zerstören, was andere im Gegensatz zu ihr besitzen.⁴⁵² Der verdorbene Charakter Martirios und die Unterwürfigkeit der beiden anderen Schwestern versinnbildlichen die Folgen der Herrschaft der Mutter⁴⁵³.

Jedoch ist Martirio Opfer der Klassenteilung, die in *La casa de Bernarda Alba* ebenfalls zum Ausdruck kommt, da Bernarda Martirios Verehrer aufgrund seiner Abstammung aus einer zu niedrigen Klasse die Heirat mit ihr untersagte.⁴⁵⁴ Dazu folgendes Zitat:

BERNARDA: No hay en cien lenguas a la redonda quien se pueda acerca a ellas. Los hombres de aquí nos on de su clase. ¿Es que quieres que las entregue a cualquier gañan?
PONCIA: Debías haberte ido a otro pueblo.
B.: ¡Eso, a venderlas!⁴⁵⁵

Bernarda stellt die Kriterien des Geldes und der Klasse über die Wünsche ihrer Töchter und verhindert somit deren Glück. Dieser Stolz und ihr materialistisches Denken sind

⁴⁴⁸ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 101.

⁴⁴⁹ Vgl. Degoy, Susana: S. 163.

⁴⁵⁰ García Lorca, Federico: CBA, S. 170.

⁴⁵¹ Ebd., S. 171.

⁴⁵² Vgl. Degoy, Susana: S. 163–166.

⁴⁵³ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 101.

⁴⁵⁴ Vgl. Degoy, Susana: S. 166.

⁴⁵⁵ García Lorca, Federico: CBA, S. 165.

weitere Punkte des väterlichen idealistischen Erbes, welches Bernarda in ihr Weltbild übernahm. Ihre Ehre definiert sich neben der Jungfräulichkeit ihrer Töchter über die soziale Größe ihrer Familie und einem Gefühl der Überlegenheit gegenüber den Schlechtergestellten.⁴⁵⁶ Sie hat keinen Respekt vor den Menschen des Dorfes und fühlt nur Verachtung gegenüber dem Rest der Welt⁴⁵⁷. So verweigert sie den Armen sogar ihren Status als Menschen: „Los pobres son como los animales. Parece como si estuvieran hechos de otras sustancias.“⁴⁵⁸

Von diesem patriarchalischen Besitzdenken geprägt verhindert Bernarda unangebrachte Hochzeiten ihrer Töchter, die die Ordnung der Klassengesellschaft durcheinander bringen könnten. Damit ist sie die Vertreterin einer Gesellschaftsordnung, die auf die Macht des Geldes vertraut und die bestehenden Klassenverhältnisse durch standesgemäße Verheiratung beizubehalten versucht. Lorca kritisiert diese Macht des Geldes, welches auch Pepe dazu bringt, nicht Adela, sondern Angustias heiraten zu wollen. Hier kehrt der Autor wieder zum Thema der Zweckhochzeit zurück, da Pepe sich nicht mit der Frau verlobt, mit der er bereits ein Verhältnis hat und die jung und schön ist, sondern aufgrund des Geldes Angustias um ihre Hand bittet.⁴⁵⁹

Angustias ist die einzige der Töchter, die den Schlüssel zur Befreiung aus dem Hause der Bernarda Alba in Händen hält: Geld in Form eines großen Erbes. Sie ist Frucht der ersten Ehe ihrer Mutter und mit ihren beinahe 40 Jahren viel älter als ihre Schwestern.⁴⁶⁰ Besonders in Hinsicht auf ihr Alter ist Angustias der Beweis für die Unmündigkeit und Unerfahrenheit der Töchter, die durch die Abschottung von der Außenwelt zustande kam. Im Umgang mit Pepe kann sie sich aufgrund ihrer Schüchternheit nicht artikulieren, da ihre Verlobung ihren allerersten Kontakt zu einem Mann darstellt⁴⁶¹: „[...] Casi se me salía el corazón por la boca. Era la primera vez que estaba sola de noche con un hombre.“⁴⁶² Angustias Name kann mit „angustia“ – zu Deutsch „Beklemmung“ oder „Kummer“ – in Verbindung gebracht werden und steht in gewisser Weise programmatisch für ihren Charakter einer ruhigen, bereits vom einsamen Leben gebeugten, Frau⁴⁶³. Sie ist schwach und kränklich, doch sie hat den anderen ein geerbtes Vermögen voraus. In dieser Hinsicht ist der Tod des Stiefvaters für sie kein Tag der Trauer, sondern der Befreiung, da dadurch die Erbteilung in Gang gesetzt wird und sie

⁴⁵⁶ Vgl. Frazier, Brenda: S. 172.

⁴⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 172.

⁴⁵⁸ García Lorca, Federico: CBA, S. 149.

⁴⁵⁹ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 96–114.

⁴⁶⁰ Vgl. Degoy, Susana: S. 159.

⁴⁶¹ Vgl. Frazier, Brenda: S. 138.

⁴⁶² García Lorca, Federico: CBA, S. 196

⁴⁶³ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 101

freien Zugang zu ihrem Vermögen bekommt.⁴⁶⁴ Von Neid getrieben verbünden sich die Schwestern aufgrund von Angustias finanzieller Freiheit gegen sie und machen sie zum Opfer von zahlreichen Attacken, was sie innerhalb des Hauses noch mehr isoliert. Nichtsdestotrotz könnte Angustias durch die Ehe das Haus und die Diktatur Bernardas mit der ständigen gegenseitigen Bewachung verlassen⁴⁶⁵: „Afortunadamente pronto voy a salir de este infierno!“⁴⁶⁶ Allerdings macht sich Angustias keine Hoffnungen auf Pepes Liebe, da sie eine Realistin ist und weiß, warum sie von diesem Mann gewählt wurde. Sie ist sich ihrer Hässlichkeit und des trennenden Altersunterschiedes zwischen ihnen bewusst, doch sie nimmt dies in Kauf, weil sie mit ihrem Vermögen den Schlüssel zur Macht in ihren Händen hält. In dieser Weise ist sie entschlossen, die Geschichte der Frauen ihrer Klasse fortzusetzen, die nicht aus Liebe, sondern aus finanziellen Gründen heiraten.⁴⁶⁷

Zum dritten Mal stellt Lorca eine Zweckhochzeit aus finanziellen Gründen dar. Was bei der Novia anfang, über Yerma fortgesetzt wurde, findet nun in *La casa de Bernarda Alba* mit dem Kauf oder Tauschgeschäft von Angustias seine Krönung. Die Verlobung zwischen ihr und Pepe el Romano ist, wie die anderen zuvor, ein gesellschaftlich anerkanntes Mittel zur Besitzvermehrung und dem sozialen Aufstieg – und keine ehrliche Liebesbeziehung. Die Verlobten kennen sich kaum, was von Martirio angesprochen wird: „Verdaderamente es raro que dos personas que no se conocen se vean de pronto en una reja y ya novios.“⁴⁶⁸

Die geplante Heirat wirkt vor allem zum Vorteil der Figur des Pepe el Romano, der die Situation innerhalb des Hauses ausnutzt und die Schwestern gegeneinander aufbringt. Angustias wie auch Adela werden für seine Zwecke benutzt und nach dem Scheitern seiner Pläne von ihm zurückgelassen.⁴⁶⁹ Pepe el Romano dringt von außen in das Haus ein und nimmt der jüngsten Tochter Adela ihre Jungfräulichkeit. Er spielt seine Macht aus und wird dafür nicht bestraft. Wie auch anderen Männerfiguren bei Lorca fehlt Pepe el Romano eine spezifische Individualität oder Persönlichkeit.⁴⁷⁰ In einem sozialen Porträt hat er ein anonymes Gesicht, gezeichnet von seiner Schönheit und seiner Bestimmung, seine Rechte als Mann auszuleben⁴⁷¹. Seine Figur setzt im Grunde die Handlung auf der Bühne und den Konflikt zwischen den Frauen in Gang, doch durch seine permanente Abwesenheit wird er

⁴⁶⁴ Vgl. Degoy, Susana: S. 159.

⁴⁶⁵ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 101.

⁴⁶⁶ García Lorca, Federico: CBA, S. 191.

⁴⁶⁷ Vgl. Degoy, Susana: 159–160.

⁴⁶⁸ García Lorca, Federico: CBA, S. 194.

⁴⁶⁹ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 104–114.

⁴⁷⁰ Vgl. Frazier, Brenda: S. 180–188.

⁴⁷¹ Vgl. Degoy, Susana: S. 179.

selbst erst am Ende in die Geschehnisse verwickelt⁴⁷². Während Magdalena und Amelia vor Pepe zurückschrecken, weil sie alle Männer ablehnen, geben sich Adela und Martirio der Anziehung des Mannes hin. Im Falle Adelas erwidert Pepe die Zuneigung, doch er bringt sie in Gefahr und nimmt sie nicht in Schutz. Er verspricht ihr nichts und er gibt ihr nichts, er nimmt nur ihre Lust an und exponiert sie so der Schande, der Strafe und dem Tod. Auch Angustias, seine erwählte Ehefrau, deren Fenster er verlässt, um zu ihrer Schwester zu gehen, respektiert er nicht. Pepe hat Rechte, die ihm die Gesellschaft, in der er lebt, erteilt hat. Seine Welt ist die der Straße, des Landes und der Taverne, daher hat er nur peripheren Kontakt mit dem Haus.⁴⁷³ Seine Interessen konzentrieren sich auf sein eigenes Wohlbefinden, ohne an das Leiden der Schwestern zu denken, welches diese wegen ihm durchstehen müssen. In diesem Sinne lässt er Adela in dem Moment, in dem es ungemütlich für ihn wird, zurück und kümmert sich nicht um ihr weiteres Schicksal, das er eventuell hätte verhindern können, wenn er nicht feige nach dem Angriff Bernardas geflohen wäre.⁴⁷⁴ In diesem Fall wird dem Mann verziehen, während die Frau leiden muss. Amelia fasst die an einer anderen Stelle zusammen: „Nacer mujer es el mayor castigo!“⁴⁷⁵

Die von dem Mann ihrem Schicksal überlassene Adela ist als einzige Tochter Bernarda Albas noch nicht durch die Diktatur ihrer Mutter zu einem schattenlosen Wesen geworden, das sich in Gehorsam übt und jede Hoffnung auf Freiheit verloren hat⁴⁷⁶. In Bezug auf diese Figur muss hinzugefügt werden, dass Adela ungeachtet der Motive die einzige ist, die eine offene Rebellion gegen Bernardas Herrschaft und die unterdrückerischen sozialen Normen ausübt⁴⁷⁷. Durch ihre rebellischen Worte äußert der Autor außerdem immer wieder Kritik an der Rolle der Frau in der Gesellschaft, die in der Gefangenschaft der Trauerzeit zu einer sinnlosen Figur mutiert⁴⁷⁸. Während die anderen Schwestern Adela beschwichtigen, dass sie sich an das Herumsitzen gewöhnen wird, bricht aus ihr der Zorn gegen die Unterdrückung hervor:

No, no me acostumbraré. Yo no quiero estar encerrada. ¡No quiero que se me pongan las carnes como vosotras! ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones! [...] ¡Yo quiero salir!⁴⁷⁹

Adela fordert an dieser Stelle den Wunsch nach Selbstbestimmung in ihrem Tun, ihrem Sein und ihrem Körper, den sie für sich zu beanspruchen versucht: „Yo hago con mi

⁴⁷² Vgl. Frazier, Brenda: S. 180–188.

⁴⁷³ Vgl. Degoy, Susana: S. 179–180.

⁴⁷⁴ Vgl. Frazier, Brenda: S. 180–188.

⁴⁷⁵ García Lorca, Federico: CBA, S. 212.

⁴⁷⁶ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 99.

⁴⁷⁷ Vgl. Freymüller, Renate: S. 121.

⁴⁷⁸ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 112–113.

⁴⁷⁹ García Lorca, Federico: CBA, S. 180.

cuerpo lo que me parece.“ Und: „Mi cuerpo será de quien yo quiera.“⁴⁸⁰ Doch Bernarda weiß, ihre Tochter in Schranken zu weisen und erwidert auf derartige Kommentare: „Tu no tienes derecho más que a obedecer.“⁴⁸¹

Dennoch hat Adela den Mut zur offenen Rebellion, als sie den Stab ihrer Mutter und somit auch den Ehrenkodex der Gesellschaft bricht.

¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (ADELA *arrebata el bastón a su madre y lo parte en dos.*) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe!⁴⁸²

Allerdings wird die Bedeutung dieser Handlung deutlich abgeschwächt, da Adela noch im selben Atemzug der Befreiung den Namen ihres neuen Herren erwähnt, der sie wie ihre Mutter dominieren soll. Lorca zeigt Adela somit äußerst menschlich, aber nicht als romantische Heldin des Stückes, weil sie des Weiteren nur ihre eigene Situation verbessern will und nach ihrem persönlichen Glück strebt. Adela zeichnet sich außerdem durch ihre Aggressivität gegenüber ihrer Familie aus, die, wie Anderson Reed betont, aus der Strenge der Erziehung und der Gesellschaft sowie ihrer Verzweiflung resultiert. Somit ist an ihr, wie an den anderen Schwestern, eine emotionale Deformierung erkennbar, die durch die Enge des Gefängnisses ihrer Mutter und die Überwachung entstanden ist.⁴⁸³

Als Adela von dem vermeintlichen Tod ihres Geliebten erfährt, wird ihr klar, dass sie niemand mehr retten kann⁴⁸⁴. Durch ihren Ungehorsam machte sie sich ihre eigene Mutter zur Feindin: „Una hija que desobedece deja de ser hija y para convertirse en enemiga.“⁴⁸⁵ Des Weiteren ist an diesem Punkt entscheidend, dass durch Adelas und Pepes Tat ihre eigene Ehre und die ihrer Familie schwer in Mitleidenschaft gezogen wird. Nachdem Adela ihren Ausweg aus dieser Situation im Selbstmord findet, trifft ihre Mutter die Entscheidung, den Mantel des Schweigens über die Umstände des Todes ihrer Tochter zu breiten. Am Ende des Stückes verkündet sie gegenüber ihren noch verbliebenen Töchtern:

¡Y no quiero llantos! La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! ¡A callar he dicho! ¡Las lágrimas cuando estés sola! ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio!⁴⁸⁶

Adelas Akt des Selbstmordes führt hiermit zu nichts, da die Lüge der Mutter und das Schweigen der Schwestern bewirken, dass sich alles hinter den dicken Mauern verliert⁴⁸⁷.

⁴⁸⁰ García Lorca, Federico: CBA, S. 201–202.

⁴⁸¹ Ebd., S. 236.

⁴⁸² Ebd., S. 275.

⁴⁸³ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 99–100.

⁴⁸⁴ Vgl. Degoy, Susana: S. 168.

⁴⁸⁵ García Loca, Federico: CBA, S. 243.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 280.

⁴⁸⁷ Vgl. Degoy, Susana: S. 168.

Damit scheint es nach Adelas Tod, als ob sie nie geliebt, geschrien oder gelebt hätte⁴⁸⁸. Schlussendlich wird Adela Opfer der von der Mutter vertretenen Normierung des Lebens, die jeder Menschlichkeit entbehrt und die Sinnhaftigkeit ihres Todes zunichtemacht⁴⁸⁹. Wieder zeigt Lorca mit dieser Figur die Chancenlosigkeit des unangepassten Individuums⁴⁹⁰, welches nicht dem System, sondern den Basis-Konditionen seines menschlichen Wesens gehorcht⁴⁹¹.

Lorca verwendet in seinen Werken und besonders in *La casa de Bernarda Alba* völkische Themen wie die Ehre, Stolz, Loyalität, Ehrlichkeit, Rache, Keuschheit, Individualismus und den Stoizismus. Bernarda Alba zeichnet sich vor allem durch die negativen Elemente dieser Auflistung aus.⁴⁹² Dies wird deutlich, als sie die Veröffentlichung des Skandals rund um den unehelichen Verlust von Adelas Jungfräulichkeit vermeiden will. Das Haus dient also nicht nur der Sicherung der sexuellen Reinheit und Ehre der Frauen, sondern auch der Wahrung der äußeren Fassade, die ausschlaggebend für Bernardas Begriff der Ehre ist⁴⁹³. Ähnlich wie bei der Figur des Juan aus *Yerma* basiert Bernarda Albas Konzept der Ehre auf ihrem Ansehen innerhalb der Gesellschaft und dem Bild, welches andere von ihr haben⁴⁹⁴. Ihre gesamte Existenz ist in der öffentlichen Meinung verankert, was dazu führt, dass sie durch äußere Umstände gelenkt wird. Die Aufrechterhaltung eines guten Ansehens in der Öffentlichkeit ist das, was sie im Innersten antreibt und ihre Entscheidungen in gewisser Weise nachvollziehbar machen.⁴⁹⁵ Jedoch ist sie von dieser Macht der öffentlichen Meinung besessen, was am Ende jedoch zu ihrem eigenen Ruin führt⁴⁹⁶, da sie ihre menschliche Natur unterdrückt, die ihr gebieten würde, um den Tod ihrer Tochter zu trauern⁴⁹⁷.

Von Bernardas wahren Leben darf nichts an die Öffentlichkeit preisgegeben werden, doch von ihrer Dienerin Poncia⁴⁹⁸ lässt sie Informationen über die Verfehlungen der anderen einholen⁴⁹⁹. Dabei stellt die Figur der Dienerin eine der wenigen dar, die sich trauen, Bernarda zu widersprechen und sie auf ihre Fehler im Allgemeinen und in der Erziehung der Töchter hinzuweisen. Die beiden Frauen sind gleich alt, jedoch stehen sie auf völlig unterschiedlichen

⁴⁸⁸ Vgl. Degoy, Susana: S. 171.

⁴⁸⁹ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 99–100.

⁴⁹⁰ Vgl. Freymüller, Renate: S. 119.

⁴⁹¹ Vgl. Vilches de Frutos, Francisca: S. 75.

⁴⁹² Vgl. Frazier, Brenda: S. 170.

⁴⁹³ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 113.

⁴⁹⁴ Vgl. Frazier, Brenda: S. 135–136.

⁴⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 172.

⁴⁹⁶ Vgl. Degoy, Susana: S. 136–137.

⁴⁹⁷ Vgl. Vilches de Frutos, Francisca: S. 73–74.

⁴⁹⁸ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 102.

⁴⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 75.

Stufen der gesellschaftlichen Pyramide⁵⁰⁰. Dies wird von Bernarda immer dann verdeutlicht, wenn Poncia sie zu sehr kritisiert:

BERNARDA: ¡Calla esa lengua atormentadora!

PONCIA: Contigo no se puede hablar. ¿Tenemos o no tenemos confianza?

B.: No tenemos. Me sirves y te pago. ¡Nada más!⁵⁰¹

Allerdings wäre Poncia in der Lage den Spieß umzudrehen, da sie Geheimnisse ihrer Herrin an andere weitergeben und somit Bernarda schaden könnte⁵⁰². Zu Beginn des Stückes drückt Poncia ihre Abneigung gegenüber ihrer Herrin aus und spricht somit offenbar im Namen der anderen Dienerin und des ganzen Dorfes:

Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante años sin que se cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara.⁵⁰³ [...] Pero yo soy buena perra: ladro cuando me lo dice y muerdo los talones de los que piden limnosa cuando ella me azuza. [...], pero un día me hartaré. [...] Ese día me encerraré con ella en un cuarto y le estaré escupiendo un año entero: “Bernarda, por esto, por aquello, por lo otro”, hasta ponerla como un lagarto machacado por los niños, que es lo que es ella y toda su parentela.⁵⁰⁴

Das Leben in der Gesellschaft des Dorfes ist von Feindseligkeit und Argwohn gegenüber den anderen geprägt. Es herrschen Doppelmoral und die Notwendigkeit der Wahrung des Scheins, was dazu führt, dass Bernarda das Glück ihrer Töchter diesen Werten unterordnet.⁵⁰⁵ Die unnötige Zurschaustellung der Fassade lässt den eigentlich wichtigen Dingen keine Chance und so übersieht Bernarda in ihrer selbst erdachten Omnipräsenz und Omnipotenz die Streitigkeiten ihrer Töchter. Ihr starres Festhalten an dem Konzept der Ehre, ihre Unfähigkeit, die Realität zu erkennen, und ihre Angst vor der Meinung der Dorfbewohner zerstören ihre Familie.⁵⁰⁶

Zusammenfassend gesehen ignorierte Bernarda um den Preis eines ausgezeichneten Ansehens ihre Aufgaben und Pflichten als Mutter und betrieb einen Verrat an ihrer mütterlichen Verantwortlichkeit gegenüber ihren Töchtern. In dieser Weise stellt sie eine Antithese zum naturhaften Frauenbild der Mutter dar. Somit erreicht Lorca mit dieser Figur schlussendlich im letzten Teil der „Trilogía rural“ eine endgültige Entmystifizierung der Mutter. Bernarda besitzt keinerlei Eigenschaften, die im traditionellen Sinne mit Weiblichkeit und Mütterlichkeit in Verbindung gebracht werden können. Stattdessen zeichnet sich ihr Charakter durch Härte, Aggressivität und ausgeprägte maskuline Züge aus⁵⁰⁷, denn sie ist es,

⁵⁰⁰ Vgl. Vilches de Frutos, Vorwort: S. 76.

⁵⁰¹ García Lorca, Federico: CBA, S. 166.

⁵⁰² Vgl. Degoy, Susana: S. 172.

⁵⁰³ García Lorca, Federico: CBA, S. 141–142.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 143–144.

⁵⁰⁵ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 96.

⁵⁰⁶ Vgl. Freymüller, Renate: S. 137–138.

⁵⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 167–176.

die neben Pepe el Romano die Frauen durch männliche Kraft unterdrückt⁵⁰⁸. Bernarda selbst identifiziert sich über ihre selbst kreierte Macht, die sie als Mutter egoistisch und dominant an ihren Töchter ausübt⁵⁰⁹: „Hasta que salga de esta casa con los pies adelante, mandaré en lo mío y en lo vuestro!“⁵¹⁰ Mutter zu sein bedeutet für sie die Kinder auf die Welt gebracht zu haben und sie nun nach ihrem Willen zu lenken⁵¹¹. Bernardas Position von Autorität hat ihr mütterliches Konzept und ihre Verantwortung gegenüber ihren Töchtern pervertiert und dazu geführt, dass sie den Kindern jede Mündigkeit abgesprochen und damit deren Verwirklichung verhindert hat⁵¹². Sie ist es, die durch ihr Verhalten und ihre Besessenheit deren Wünsche und Sehnsüchte zunichtegemacht hat⁵¹³.

Indem sie ihre eigene Mütterlichkeit unterdrückt, verliert sie ihre Sexualität, was in der Folge zur Vernichtung ihrer Weiblichkeit führt. Diese kann sie auch nicht mehr gebrauchen, da sie ihre stereotype Femininität ablegen und die Fähigkeiten und Handlungen eines Mannes zeigen muss, um in ihrer neuen Rolle als Familienoberhaupt bestehen zu können. Während dieses Prozesses nimmt Bernarda immer mehr männliche Eigenschaften an und verwischt damit gesellschaftlich-traditionelle Bilder von Mann und Frau.⁵¹⁴ So steht ihr Stock als Zeichen ihrer Macht⁵¹⁵ und durch seine phallische Form als Symbol für die Herrschaft des männlichen Geschlechts⁵¹⁶.

Doch da sie somit ein Terrain betritt, welches ihr als Frau streng verboten ist, führen ihre Taten direkt ins Chaos. Im damaligen Gesellschaftskodex, den Lorca in *La casa de Bernarda Alba* darstellt, war ein Rollentausch für eine Frau auf keinen Fall möglich, da dies als Angriff auf die männlichen Rechte gesehen wurde. Lorca stellt Weiblichkeit in Opposition zu traditionell männlichen Aufgabenbereichen dar und zeichnet Bernarda, die diese zu überwinden versucht, als zum Scheitern verurteiltes schreckliches Wesen oder Zerrbild einer Mutter. Somit schafft er eine Karikatur einer Frau, die ihre Selbstverwirklichung außerhalb der Grenzen der Femininität sucht. Aufgrund der laut Lorca herrschenden generellen Unvereinbarkeit von maskulinen und femininen Rollen führt Bernardas Rollenwechsel und Verzicht auf Weiblichkeit und Mütterlichkeit in der Folge zur Vernichtung der Weiblichkeit ihrer Töchter. In einer ganz ähnlichen Art und Weise arbeitet Lorca mit der Figur der Madre

⁵⁰⁸ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 104.

⁵⁰⁹ Vgl. Frazier, Brenda: S. 157.

⁵¹⁰ Vgl. García Lorca, Federico: CBA, S. 185.

⁵¹¹ Vgl. Frazier, Brenda: S. 135.

⁵¹² Vgl. Ebd., S. 157.

⁵¹³ Vgl. Ebd., S. 137–138.

⁵¹⁴ Vgl. Freymüller, Renate: S. 167–176.

⁵¹⁵ Vgl. Badenes, José I.: S. 230.

⁵¹⁶ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 97.

in *Bodas de Sangre*, die ebenso die Rolle des männlichen Familienoberhauptes übernehmen muss und schlussendlich, um die Familienehre zu retten, ihren Sohn in den Tod schickt und somit ihre Pflichten als Mutter, die Leben erhalten soll, missachtet.⁵¹⁷ Bernarda ist ebenso wie die Madre ein Opfer der patriarchalischen Gesellschaftsordnung und Sinnbild der unterdrückten Individuen, die sich gegen Ihresgleichen richten⁵¹⁸. Wie auch in den vorherigen Stücken der „Trilogía rural“ gewinnt in *La casa de Bernarda Alba* die Macht des sozialen Gesetzes und der festgesetzten Konventionen⁵¹⁹.

⁵¹⁷ Vgl. Freymüller, Renate: S. 167–177.

⁵¹⁸ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 97.

⁵¹⁹ Vgl. Freymüller, Renate: S. 138.

5.5 Genre, Symbolik, traditionelle Lieder

In dem Vorwort zur zehnten Cátedra-Ausgabe von *La casa de Bernarda Alba* bezeichnet Francisca Vilches de Frutos Federico García Lorca als einen der wichtigsten Dramatiker seiner Zeit, da er – wie in den vorherigen Kapiteln bereits beschrieben – Tradition mit avantgardistischen Strömungen zu verbinden wusste⁵²⁰:

Sus textos muestran a un autor en constante experimentación con géneros, temas y personajes de la tradición teatral que conocía en profundidad y a los que filtró por el tamiz de unas modernas técnicas expresivas, deudoras de las corrientes más renovadoras de la vanguardia teatral del momento.⁵²¹

Bei einer genaueren Betrachtung von *La casa de Bernarda Alba* wird deutlich, dass sich Lorca bei diesem Stück wieder an dem klassischen griechischen Theater, aber auch den Ehrendramen aus dem *Siglo de Oro* und den poetischen und ländlichen Dramen der Zeit orientiert⁵²². Ein Anhaltspunkt für die Orientierung am antiken Theater im letzten Teil der „Trilogía rural“ ist etwa die Einhaltung der Einheiten von Ort, Zeit und Handlung⁵²³. Hierzu kommt die Auswahl klassischer Themen, wie die Dialektik zwischen Eros und Thanatos⁵²⁴. Im Vergleich zu den anderen beiden Stücken der „Trilogía rural“ taucht in *La casa de Bernarda Alba* allerdings als typisches Element der griechischen Tragödie kein vergleichbarer Chor auf. Gruppen von Menschen, die Ähnlichkeit mit einem Chor aufweisen, sind folgende: Die Gruppe von 200 Frauen als gesamte weibliche Präsenz des Dorfes, die im ersten Akt nach dem Begräbnis trauert und ein tatsächlicher Chor von Heumähern, der im zweiten Akt ein Lied anstimmt und von den Frauen auch als solcher bezeichnet wird. Allerdings taucht dieser Chor nicht physisch auf der Bühne auf, sondern bleibt – dennoch durch Gesänge hörbar – abwesend.⁵²⁵

Lorca gelang in seinen Experimenten zur Fusionierung von Genres mit *La casa de Bernarda Alba* außerdem das beste Beispiel für ein ländliches Drama, indem er die Unterdrückung porträtierte, die das ländliche Andalusien auf die Frau ausübte⁵²⁶. Durch die Behandlung von Themen wie der Dichotomie zwischen individueller Freiheit und Autorität, des Umsturzes des Ehrenkodexes durch dessen Opfer und der Stilisierung des ländlichen Gebiets schuf Lorca eine Hommage an diese Tradition von Jacinto Benavente und Ramón María del Valle-Inclán und gleichzeitig ein Werk der Modernität⁵²⁷. Eine Veränderung des

⁵²⁰ Vgl. Vilches de Frutos, Francisca: S. 16.

⁵²¹ Ebd., S. 16.

⁵²² Vgl. Ebd., S. 69.

⁵²³ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 78.

⁵²⁴ Vgl. Vilches de Frutos, Francisca: S. 19.

⁵²⁵ Vgl. Ebd., 86–87.

⁵²⁶ Vgl. Ebd., S. 17.

⁵²⁷ Ebd., S. 68.

typischen *Drama rural* seiner Vorgänger gewann Lorca unter anderem durch eine symbolische Sprache, die die Verbindung zu der Avantgarde der Epoche herstellte⁵²⁸.

Diese unterscheidet sich allerdings deutlich von der Sprache der vorherigen Stücke, da sie sich durch eine besondere Wortkargheit und Abwesenheit von lyrischen Elementen auszeichnet, was wiederum an eine ländliche Ödnis erinnert⁵²⁹. In diesem einfachen und erschütternden Stück ist die Poesie fast ganz verschwunden, da die Figuren in einer harten Prosa sprechen⁵³⁰. Laut Bojahr lag Lorcass Augenmerk in *La casa de Bernarda Alba* auf der Darstellung des Innenlebens der Figuren sowie ihrer Beziehungen zueinander und zur Außenwelt. Daher konzentrierte er die Sprache und die Dialoge, damit sie grundsätzlich nur dem Ausdruck der Entwicklung der Emotionen der Charaktere dienen. Die wenigen Dialoge korrespondieren außerdem mit den Beschränkungen des Geistes und des Körpers sowie der von Feindseligkeit und Konkurrenz geprägten Situation zwischen den Frauen. Der harte Sprachduktus unterstützt vor allem die Rolle der Bernarda als Gebieterin, da sie nur in einem bestimmenden Befehlstone spricht. Ihre Sprache verweist auf die zu wahrende Sittlichkeit und Ordnung.⁵³¹ So kommt das Wort „deber“ in all seinen Abwandlungen im Stück vor⁵³².

Diese beinahe Aussparung der lyrischen Elemente kann als Intention einer naturalistischeren Darstellung der individuellen und sozialen Realität gewertet werden. Im Vergleich zu den anderen beiden Stücken der „Trilogía rural“ erscheint die Welt in *La casa de Bernarda Alba* wesentlich realer. Dies erscheint auch logisch, wenn man sich den Untertitel des Stückes vor Augen hält, der eine fotografische Dokumentation ankündigt. Die Referenz zur Fotografie wird vor allem durch die vorherrschenden Farben – dem Schwarz der Kleider und dem blendenden Weiß der Wände – unterstützt.⁵³³

Ganz in diesem Sinne fehlt in *La casa de Bernarda Alba* als weiteres szenisches Mittel der Ton. Um genauer zu sein, herrscht beinahe vollkommene Stille, die die Gesamtatmosphäre dieses Stückes prägt. Diese ist Produkt der Herrschaft Bernarda Albas und zugleich ihr erstes und letztes Wort, welches sie im gesamten Stück ausspricht. Die drückende Stille ist eine weitere Art der Gefangenschaft, da es so viele Worte gibt, die nicht ausgesprochen werden dürfen.⁵³⁴ Jeder einzelne Akt des Stückes beginnt mit Stille, doch von

⁵²⁸ Vgl. Vilches de Frutos, Francisca: S. 69–78.

⁵²⁹ Vgl. Genschow, Karen: S. 80.

⁵³⁰ Vgl. Degoy, Susana: S. 175.

⁵³¹ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 79–97.

⁵³² Vgl. Morris, Brian: Voices in a Void: Speech in *La casa de Bernarda Alba*. In: *Hispania*, Vol. 72, Nr. 3 (Sept. 1989), S. 498–509, hier: S. 503–505.

⁵³³ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 78–97.

⁵³⁴ Vgl. Degoy, Susana: S. 154–155.

Akt zu Akt wird diese immer mehr von einzelnen Figuren unterbrochen⁵³⁵. Die in die Stille tretenden Dialoge sind fast immer Vorwürfe und Streitigkeiten der Schwestern untereinander. Vieles wird nicht zur Kommunikation, sondern im Kampf gegeneinander ausgerufen, wobei Worte zu Waffen innerhalb des Hauses werden.⁵³⁶ Das abwechselnde Spiel zwischen Schweigen und Sprechen erzeugt beim Publikum sowie beim Leser und der Leserin eine größere Spannung⁵³⁷ und unter den Schwestern ebenso eine angespannte Atmosphäre⁵³⁸. Die Klimax dieser anschwellenden Proteste steht schließlich am Ende des dritten Aktes. Doch nach dem Tod Adelas wird ohne weitere Umschweife von Bernarda wieder der „Normalzustand“ der Unterdrückung eingesetzt und die Figuren verstummen wie gewohnt.⁵³⁹

Auffallend ist, dass genau in den Worten jener Figuren, die immer wieder gegen die Stille zu rebellieren versuchen, die lyrischen Elemente des Stückes verborgen sind. Zu allererst ist dies Adela. Des Weiteren liefern noch andere Figuren Einschnitte in die Monotonie, indem sie Referenzen auf eine äußere Welt machen oder von außerhalb kommen. So verwendet auch María Josefa eine lyrische Sprache, als sie von dem weit entfernten Meer spricht, nach dem sie sich sehnt.⁵⁴⁰ Im letzten Akt singt sie außerdem eines der beiden Lieder, die im Stück vorkommen. Dabei trägt sie ein Schäfchen im Arm, welches sie wie ihr eigenes Kind behandelt:

Ovejita, niño mío,
vámonos a la orilla del mar.
La hormigueta estará en su puerta,
yo te daré la teta y el pan.

Ni tú ni yo queremos dormir.
La puerta sola se abrirá
y en la playa nos meteremos
en una choza de coral. [...] ⁵⁴¹

Bernarda, cara de leoparda.
Magdalena, cara de hiena.
Ovejita.
Meee, meeee.
Vamos a los ramos del portal de Belén. (*Ríe.*)

Lorca zeigt durch diese lyrischen Einlagen, auf welche Art und Weise Adela und María Josefa die Herrschaft Bernardas untergraben⁵⁴². Im Grunde spricht die Großmutter von der Sexualität, die im Haus Bernarda Alba unterdrückt wird. Von demselben Thema kündigt das Lied des Chores der Schnitter, dem die Töchter sehnsüchtig lauschen, als diese draußen vorbeiziehen:

⁵³⁵ Vgl. Vilches de Frutos, Francisca: S. 86.

⁵³⁶ Vgl. Morris, Brian: S. 502.

⁵³⁷ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 79.

⁵³⁸ Vgl. Morris, Brian: S. 501.

⁵³⁹ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 79.

⁵⁴⁰ Vgl. Degoy, Susana: S. 175.

⁵⁴¹ Garía Lorca, Federico: CBA, S. 263–264.

⁵⁴² Vgl. Bojahr, Steffi: S. 87.

Ya salen los segadores
en busca de las espigas;
se llevan los corazones
de las muchachas que miran. [...]

Abrir puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo;
el segador pide rosas
para adornar su sombrero.⁵⁴³

Mit diesem Gesang wird die leidenschaftlich ausgelebte Sexualität der umherziehenden jungen Männer symbolisiert. Das Lied dringt durch die Fenster in das abgeriegelte Haus Bernardas ein und stiftet unter den Schwestern Verwirrung.⁵⁴⁴ An der Reaktion Adelas, die mit Leidenschaft im letzten Teil in das Lied mit einstimmt⁵⁴⁵, ist ihre Identifikation mit der Rose, die sich die Heumäher an den Hut stecken und mitnehmen, erkennbar⁵⁴⁶. Poncia vergleicht diese Männer mit Bäumen, was in einer „freudischen“ Interpretation auf das Phallische hinweist. Außerdem wohnt ihnen eine sexuelle Energie inne, die von ihrer sozialen Klasse von Bauern stammt, und von ihrer harten Arbeit mit ihren Händen herrührt.⁵⁴⁷

Durch Lieder, wie dem der Bauern, führt Lorca die Kultur des Volkes in *La casa de Bernarda Alba* ein⁵⁴⁸, aber hauptsächlich wird diese von der Figur der Bediensteten Poncia repräsentiert. In ihrer Sprache finden sich viele Ausdrücke, die auf ein ländliches Ambiente schließen lassen und eine Kenntnis der spanischen Folklore von Seiten Lorcas verraten. Er verwendet hier wie schon so oft jene Eindrücke, die er in seiner Kindheit in Valderrubio erfuhr und somit kann das Stück als ein Tribut an die Sprache der Menschen, denen Lorca zuhörte und ihre Worte hier wiedergibt, gelesen werden.⁵⁴⁹ Vilches de Frutos drückt dies folgendermaßen aus: „[...] univerliza elementos que pueden ser locales en el origen, pero que son en realidad simplemente humanos.”⁵⁵⁰

Ganz klar wird ein Teil der Referenzen auf die Kultur des Volkes in Andalusien durch die zahlreichen Symbole, die im Stück auftauchen, hergestellt. In *La casa de Bernarda Alba* handelt es sich dabei vor allem um die Symbolik von Farben, die Lorca bereits in anderen Werken anwandte.⁵⁵¹ Die dominierenden Farben weiß und schwarz zeichnen insgesamt ein stark symbolisches Bild und erweitern durch ihren Kontrast den Konflikt, der auf der Bühne

⁵⁴³ García Lorca, Federico: CBA, S. 212–214.

⁵⁴⁴ Vgl. Lima, Robert: Missing in action: Invisible males in la casa de Bernarda Alba. In: Bucknell Review, Nr. 45.1 (2001), S. 136–147, hier: S. 143.

⁵⁴⁵ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 87.

⁵⁴⁶ Vgl. Cabrera, Vicente: Poetic structure in Lorca's "La Casa de Bernarda Alba". In: Hispania, Vol. 61, Nr. 3 (Sept. 1978) S. 466–471, hier S. 467.

⁵⁴⁷ Vgl. Godoy, Juan M.: The voice from the closet: The Articulation of Desire in „La casa de Bernarda Alba”. In: Pacific Coast Philology, Vol. 39, (2004), S., 102–111, hier: S. 105.

⁵⁴⁸ Vgl. Vilches de Frutos, Francisca: S. 46.

⁵⁴⁹ Vgl. Morris, Brian: S. 503–504.

⁵⁵⁰ Vilches de Frutos, Francisca: S.68.

⁵⁵¹ Vgl. Vilches de Frutos, Francisca: S. 42.

stattfindet⁵⁵². Weiß steht in Verbindung mit den Mauern für die Unberührtheit der Töchter, die durch diese gesichert wird. Diesbezüglich ist auch der Nachname der Familie zu beachten, da „Alba“ „weiß“ bedeutet und somit diese konservative und traditionelle Lebenseinstellung reflektiert.⁵⁵³ Auch in den drei Bühnenanweisungen, die vor jedem Akt stehen, wird der unterschiedliche Weiß-Ton der Wände beschrieben. Auffallend ist hierbei, dass dieser immer weniger intensiv zu werden scheint⁵⁵⁴: Es beginnt mit „habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda.“⁵⁵⁵, wird zu „habitación blanca“⁵⁵⁶ und schließlich zu: „Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas de patio interior de la casa de Bernarda.“⁵⁵⁷ Dieser kontinuierliche Verlust der weißen Farbe entspricht der immer schwächer werdenden Kontrolle Bernardas über Adela und die dadurch sinkende Ehre des Hauses⁵⁵⁸.

Die Farbe Schwarz gilt in der andalusischen Kultur als böses Omen⁵⁵⁹ und steht für den Tod und die Trauer, wie auch für die Unterdrückung der Freiheit und des Lebens innerhalb des Hauses. Keine andere Farbe darf die Frauen aus ihrer Starre aufwecken, weshalb Bernarda auch einen Fächer mit roten und grünen Blumen ablehnt und ihn gegen einen rein schwarzen tauscht.⁵⁶⁰

Jedoch wird die Opposition zwischen den beiden Kontrastfarben gebrochen, als die Farbe Grün ins Spiel kommt, welche bei Lorca mit Leben und Freiheit assoziiert wird⁵⁶¹. Zwischen den aschfahlen Gesichtern der Frauen befindet sich Adela als eine Art Fee, die singt und Farben trägt und jedem Versuch widersteht, eingesperrt oder mundtot gemacht zu werden⁵⁶². Magdalena und Amelia kommentieren eine Szene, in der Adela, aus Not, das Haus nicht verlassen zu können, stattdessen den Hennen ein grünes Kleid vorführt:

MAGDALENA: ¡Ah! Se ha puesto el traje verde que se hizo para estrenar el día de su cumpleaños, se ha ido al corral y ha comenzado a voces: “¡Gallinas, gallinas, miradme!” ¡Me he tenido que reír!

AMELIA: ¡Si la hubiera visto madre!

M.: ¡Pobrecilla! Es la más joven de nosotras y tiene ilusión. ¡Daría algo por verla feliz!⁵⁶³

Die Tragik in dieser Szene liegt darin, dass Adela ihr schönes Kleid schwarz färben müsste, um es tragen zu dürfen. Kurz nach dieser Szene eröffnen ihr die Schwestern, dass

⁵⁵² Vgl. Vilches de Frutos, Francisca: S. 84.

⁵⁵³ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 96.

⁵⁵⁴ Vgl. Cabrera, Vicente: S. 466.

⁵⁵⁵ García Lorca, Federico: CBA. S. 139.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 189.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 241.

⁵⁵⁸ Vgl. Cabrera, Vicente: S. 466.

⁵⁵⁹ Vgl. Barrick, Mac E.: Los antiguos sabían muchas cosas. Superstition in “La casa de Bernarda Alba”. *Hispanic Review*, 1980, Vol. 48 (4), S. 469–77, hier S. 471.

⁵⁶⁰ Vgl. Vilches de Frutos, Francisca: S. 84.

⁵⁶¹ Vgl. Ebd., S. 84.

⁵⁶² Vgl. Degoy, Susana: S. 156.

⁵⁶³ García Lorca, Federico: S. 173.

Angustias Pepe el Romano heiraten wird, worauf es aus ihr hervorbricht: „¡Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle!”⁵⁶⁴ Für Adela repräsentiert dieses Kleid die Schwelle zur Freiheit⁵⁶⁵ sowie ihre Vitalität, ihre Jugend und ihr körperliches Verlangen.

Das wohl stärkste Symbol für die Sexualität im Allgemeinen und vor allem der männlichen, ist das Pferd, welches im Stall des Hauses konstant lärmt und die Frauen in Unruhe versetzt. Wie schon in *Bodas de Sangre* steht das Pferd stellvertretend für den Mann und demnach in *La casa de Bernarda Alba* für Pepe el Romano. Dieser nimmt im dritten Akt durch den Hengst eine symbolische Gestalt an und verdeutlicht mit seinen Tritten gegen die Wände des Hauses, dass die unterdrückte Sexualität ausbrechen und das Haus zum Einsturz bringen kann.⁵⁶⁶ Die Assoziation Pepe el Romanos mit dem Pferd verstärkt seine Übermächtigkeit⁵⁶⁷ und wirkt als Übersteigerung seiner Sexualität⁵⁶⁸:

El caballo es uno de los elementos mas frecuentes en la simbología lorquiana. Tradicionalmente aparece asociado a los deseos instintivos exaltados y la potencia sexual masculina, por lo que, como es natural, lo relacionamos con Pepe el Romano.⁵⁶⁹

Kurz vor der Enthüllung ihres Liebesverhältnisses sieht Adela den Hengst in der Dunkelheit dominant im Hof des Hauses stehen und spürt bereits seine Kraft: „El caballo garañón estaba en centro del corral. ¡Blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro.“⁵⁷⁰ Das Pferd steht bei Lorca allerdings auch oft für das Tier, welches seinen Reiter in den Tod führt⁵⁷¹. In dieser Weise geschieht es auch in *La casa de Bernarda Alba*, da Adela sich beim scheinbaren Verlust der einzigen Möglichkeit, ihre Sexualität auszuleben, umbringt.

Als Symbol und Ausdruck der weiblichen Sexualität, die im Haus Bernarda Albas unterdrückt wird, steht wie auch in den anderen Stücken der „Trilogía rural“ das Wasser beziehungsweise dessen Abwesenheit. Die Frauen machen verschiedene Aussagen, dass es kein fließendes Wasser in ihrer Umgebung gibt, sondern eine Dominanz von Hitze und Trockenheit herrscht.⁵⁷² Bereits zitiert wurde eine Stelle, an der María Josefa als die Stimme der weiblichen Sexualität, die nach Erfüllung sucht, fordert, ans Meer gehen zu können.

⁵⁶⁴ García Lorca, Federico: CBA. S. 180.

⁵⁶⁵ Vgl. Vilches de Frutos, Francisca: S. 84.

⁵⁶⁶ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 99–104.

⁵⁶⁷ Vgl. Vilches de Frutos, Francisca: S. 81.

⁵⁶⁸ Vgl. Godoy, Juan M: S. 105.

⁵⁶⁹ Lima, Robert: S. 105. Zit. Nach: Minguez Agesta, Adelaida/ Mateos Montero, Aurora / Gomez Rodulfo Barbero, Carmen: Federico Federico Garcia Lorca: La casa de Bernarda Alba, Guia de Lectura. Madrid: Plaza y Janes, n. d. S. 34.

⁵⁷⁰ García Lorca, Federico: S. 252.

⁵⁷¹ Vgl. Barrick, Mac. E.: S.474–475.

⁵⁷² Vgl. Freymüller, Renate: S. 172.

Dieses steht für die Natur und ihr Gesetz der Fruchtbarkeit und den sexuellen Instinkt.⁵⁷³ Die verschiedenen weiteren Darstellungen des Wassers symbolisieren Freiheit und den Kontakt zur Natur. Das Meer stellt in dieser Hinsicht einen Raum des Friedens und ein Symbol der Zukunft und des Lebens dar. Für Adela bedeutet Pepe el Romano ihre Ankunft am Meer⁵⁷⁴: „Aquí no hay ningún remedio. La que tenga que ahogarse que se ahogue. Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla.“⁵⁷⁵ Im Gegensatz zu ihrer Tochter hat Bernarda ihre Sexualität bereits begraben, was mit folgender Aussage Poncias bestätigt wird: „Cuando una no puede con el mar, lo más fácil es volver las espaldas para no verlo.“⁵⁷⁶

Insgesamt verwendet Lorca in *La casa de Bernarda Alba* eine zirkuläre symbolische Struktur, um die selbst gezimmerte Gefangenschaft Bernardas in ihrem eigenen Geist zu zeigen. Die Ruhe wird zu Beginn und am Ende von ihr gefordert und folgt immer auf den Tod. Aus symbolischer Sicht stehen die Frauen am Ende des Stückes wieder genau dort, wo sie zu Beginn schon waren, doch dieses Mal wird es keine neue Rebellion mehr geben. Das Stück erscheint am Ende genauso geschlossen wie das Haus, welches für die Frauen zugleich als Grab dient.⁵⁷⁷

Die Frauenschicksale, die in *La casa de Bernarda Alba* von Lorca in einem Zusammenspiel von Poetik und Dramatik dargestellt werden, haben im europäischen zeitgenössischen Theater ihre Verwandten. Damit soll im letzten Teil dieser Analyse von Lorcas „Trilogía rural“ ein Vergleich mit zweien der bekanntesten Frauenfiguren des europäischen Theaters des 19. Jahrhunderts gemacht werden. Die Rede ist von Nora Helmer und Helene Alving.

⁵⁷³ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 102.

⁵⁷⁴ Vgl. Vilches de Frutos, Francisca: S. 81–82.

⁵⁷⁵ García Lorca, Federico: CBA, S. 272.

⁵⁷⁶ Ebd., S. 260.

⁵⁷⁷ Vgl. Cabrera, Vicente: CBA, S. 469.

5.6 Henrik Ibsen

Nora oder ein Puppenheim (1879) und *Gespenster* (1881) gehören wohl zu den bedeutendsten Werken der europäischen Dramatik. Genau wie bei Lorca handelt es sich in Ibsens Stücken um Frauen, deren Handlungsraum und emotionale Freiheit von der Gesellschaft stark eingegrenzt wird. Inhaltliche Parallelen, die sich um die Themen der Emanzipation und manifestierte Geschlechterrollen sowie Selbstverwirklichung und Wahrheit drehen, erlauben einen thematischen Vergleich zwischen den Werken der beiden Schriftsteller.⁵⁷⁸ Beide entschieden sich dafür, Frauen als Hauptprotagonistinnen und als Repräsentantinnen ihrer für die Menschheit allgemein geltenden literarischen Botschaften zu wählen. So finden sich bei einer genaueren Untersuchung der erwähnten Stücke Ibsens einige Parallelen, aber auch Gegensätze zu *La casa de Bernarda Alba*, welches als exemplarisch für die „Trilogía rural“ zu verstehen ist. Im Folgenden werden die relevanten Stücke Ibsens in chronologischer Reihenfolge bezüglich ihrer thematischen Parallelen analysiert und in Vergleich zu *La casa de Bernarda Alba* gesetzt.

Eine genetische Verbindung ist, wie in den vorherigen Fällen auch, zwischen Ibsen (1828–1906) und Lorca nicht feststellbar. Allerdings ist anzunehmen, dass Lorca als gebildeter Literat Ibsens Werk kannte, da zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine immer noch anhaltende Wirkung seiner Werke im europäischen Raum spürbar war.⁵⁷⁹ Dies lag nicht zuletzt an dem großen gesellschaftlichen Aufschrei, der vor allem 1879 von der Veröffentlichung von *Nora oder ein Puppenheim* – im Original *Et dukkehjem* – in Ibsens Heimat verursacht wurde und später auch in anderen europäischen Ländern die kulturelle Medienlandschaft beherrschte⁵⁸⁰.

Im Falle von *Nora* liegt ein genauerer Bericht von Juan Aguilera Sastre zu dessen Erstaufführungen und früherer Rezeption im Spanien des beginnenden 20. Jahrhunderts vor, der die Annahme unterstützt, dass Lorca dieses Werk Ibsens kannte. Beispielsweise wurde *Nora oder ein Puppenheim*, welches bezüglich seiner Bekanntheit stellvertretend für die Stücke Ibsens in Spanien stehen soll, das erste Mal 1892 als *Casa de muñecas* von Francisco Fernández Villegas aus dem Französischen ins Spanische übersetzt. 1896 wurde *Nora* zum ersten Mal in spanischer Sprache in Barcelona aufgeführt und 1908 wagte man sich in Madrid erstmals an eine Inszenierung. Letztere war von geringem Erfolg gekrönt und konnte zu der bereits aufkeimenden Debatte um die Frauenrechte in Spanien wenig beitragen. Nach diesem eher holprigen Start auf der iberischen Halbinsel machte es sich der Dramaturg, Schriftsteller

⁵⁷⁸ Vgl. Bojahr, Steffi: S. 53.

⁵⁷⁹ Vgl. Gebhardt, Armin: Henrik Ibsen. Der große Gesellschaftsdramatiker. Marburg: Tectum, 2005, S. 17.

⁵⁸⁰ Vgl. Templeton, Joan: Ibsen's Women. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, S. 112 ff.

und Unternehmer Gregorio Martínez Sierra zur Aufgabe, *Nora* neu zu übersetzen und anschließend am 27. April 1917 im *Teatro Eslava* in Madrid aufzuführen. Diese Aufführung war letztendlich von Erfolg gekrönt und führte zu einer großen und vor allem positiven Bekanntheit Ibsens in Spanien, die sicherlich noch bis in die Zeit Lorcas andauerte.⁵⁸¹ Ibsens Stücke galten als kontrovers und wurden in ganz Europa wegen ihrer „unangemessenen“ Frauendarstellungen und Berührung von Themen moralischer Verwerflichkeit stark kritisiert, wie es auch in Spanien der Fall war. Damit begab sich Ibsen in eine einzigartige Situation, die der von Lorca stark ähnelte. Beide stellten Frauen und ihr Leben in einer Weise dar, wie es bisher noch von niemandem gewagt wurde. Daher ist es wahrscheinlich, dass Lorca sich an Ibsen in dieser Hinsicht orientiert haben könnte und dessen Arbeit als Vorreiter bezüglich der weiblichen Darstellung im europäischen Theater nutzen konnte.⁵⁸²

⁵⁸¹ Vgl. Aguilera Sastre, Juan: Feminismo y teatro. Los Martínez Sierra ante “Casa de Muñecas”. In: ALEC Nr. 39.2 (2014), S. 307–340, hier: S. 308 ff.

⁵⁸² Vgl. Templeton, Joan: S. 111 ff.

5.6.1 *Nora oder ein Puppenheim* (1879)

Der Inhalt von *Nora oder ein Puppenheim* und dessen Interpretation bietet seit jeher Stoff für Diskussionen, da Ibsens Absichten und seine Ideologie, die sich hinter Noras Konflikt verbergen, immer wieder von Kritikern und Wissenschaftlern neu gedeutet werden. Im Folgenden soll die Handlung des Stückes kurz zusammengefasst werden:

Nora Helmer ist mit Torvald Helmer verheiratet und Mutter von drei Kindern. Das Verhältnis zwischen den Eheleuten ist von der bevormundenden Haltung Helmers gegenüber seiner Frau geprägt. Nora verhält sich wiederum ihrem Mann gegenüber wie ein kleines Kind, welches versucht, durch zuckersüßes Auftreten zu erreichen, dass es seine Makronen naschen darf. Helmer benennt dabei seine Frau immer wieder mit Kosenamen wie „Lärche“ oder „Eichhörnchen“, die ihre infantile Rolle anzeigen. Kurz nach Beginn des Stücks taucht Christine Linde, eine alte Bekannte Noras, auf, die ihr von ihrem schweren Leben berichtet. Sie ist eine hart arbeitende Frau, die ihre gesamte Familie über Wasser halten musste und zu guter Letzt um des Geldes willen einen Mann heiratete, den sie nicht liebte und der schlussendlich verstarb. Im Laufe dieses Gesprächs wird klar, dass Nora ihr Leben lang behütet wurde und von der „realen“ Welt, in der ihre Bekannte lebt, keine Kenntnis hat. Allerdings erzählt sie von einer teuren Reise nach Italien, die sie aufgrund der mittlerweile geheilten Krankheit Helmers antreten musste. Sie beteuert gegenüber Frau Linde, dass sie die große finanzielle Unterstützung für dieses Vorhaben von ihrem Vater erhalten hat. Als Nora Frau Linde ihre Hilfe zusagt, eine neue Arbeit zu bekommen, antwortet diese:

FRAU LINDE: Wie schön von dir, Nora, dass du dich meiner Sache annimmst – doppelt schön von dir, weil du selbst die Last und Mühsal des Lebens so gar nicht kennst.

NORA: Ich –? Ich kenne nicht –?

Fr. L.: Du lieber Gott, das bisschen Handarbeit und dergleichen –. Du bist ein Kind, Nora.

N.: Du bist wie die anderen. Alle glaubt ihr, dass ich zu etwas wirklich Erstem nicht taue –

Fr. L.: Nun, nun – –

N.: –, dass ich nichts geleistet habe in diesem Leben.⁵⁸³

In der Folge berichtet Nora, dass sie das Geld für die Italienreise selbst beschafft hat und Helmer nichts davon weiß. Um die Schulden abbezahlen zu können, hat sie heimlich gespart und Schreibarbeiten erledigt. Im nächsten Moment tritt ein gewisser Krogstad, ein Angestellter in Helmers Bank, für ein Vorsprechen bei seinem Vorgesetzten ein. Dr. Rank, ein guter Freund der Familie, tritt aus dessen Zimmer und unterhält sich mit den Frauen über Krogstad, der einen schlechten Ruf zu haben scheint. Kurz darauf spricht Krogstad Nora unter vier Augen an und es stellt sich heraus, dass er derjenige ist, bei dem Nora ein Darlehen

⁵⁸³ Ibsen, Henrik: *Nora oder ein Puppenheim/ Hedda Gabler: Dramen* (Fischer Klassik). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008, S. 20.

aufgenommen hat. Krogstad sieht seinen Posten in der Bank gefährdet und möchte nun, dass Nora bei Helmer ein gutes Wort für ihn einlegt. Als sie sich aber weigert, erpresst er sie, da er weiß, dass Nora die Unterschrift ihres Vaters auf dem Schuldschein für das Darlehen gefälscht hat. Als sich damit Noras Lage zuspitzt, gerät sie immer mehr in Verzweiflung.

Nachdem sie die Entlassung Krogstads nicht verhindern konnte, schreibt dieser Helmer einen Brief mit der ganzen Wahrheit und wirft ihn in den Briefkasten. Nora vertraut sich Frau Linde an und diese will Krogstad überreden, Nora in Ruhe zu lassen. Die beiden kennen sich aus ihrer Jugendzeit, als Frau Linde Krogstads Verehrungen abwies. Nun bietet sie ihm aber an, wieder mit ihm zusammenzukommen, weil sie sich um jemanden kümmern will und keine eigene Familie mehr hat. Krogstad nimmt ihr Angebot an und lässt jede Klage gegen Nora und Helmer fallen. Allerdings leert Helmer noch am selben Abend den Briefkasten und liest den Brief Krogstads, der nicht vernichtet wurde. Zuvor erwähnte Nora immer wieder, dass sie sich in dieser bevorstehenden Situation der Enthüllung ihres Geheimnisses eine Reaktion der Vergebung und vor allem der Ritterlichkeit vonseiten Helmers erwarte und ihre Rettung durch seine Hingabe zu ihr. Jedoch wird sie enttäuscht, da Helmer sich nur um seinen eigenen Ruf kümmert und seine Frau schwer für ihre Tat verurteilt:

O, welch ein furchtbares Erwachen. In diesen ganzen acht Jahren, – sie, die meine Lust und mein Stolz gewesen – eine Heuchlerin, eine Lügnerin, – Schlimmeres, noch Schlimmeres – eine Verbrecherin! – [...] Die leichtsinnigen Grundsätze deines Vaters hast du geerbt. Keine Religion, keine Moral, kein Pflichtgefühl – o! [...] Und so tief muss ich sinken und so jämmerlich zu Grunde gehen einer leichtsinnigen Frau wegen!⁵⁸⁴

Als Helmer erfährt, dass die Gefahr gebannt ist, möchte er Nora vergeben und so tun, als wäre nichts vorgefallen. Doch Nora weigert sich das zu akzeptieren, da sie ihr bisheriges Leben endlich mit klarem Blick sieht und erkennt, dass sie nicht mehr länger in der unterdrückerischen Ehe mit Helmer leben kann. Daher beschließt sie, sich ihren Pflichten zu verweigern und ihn und ihre Kinder zu verlassen, um sich selbst zu finden und in Freiheit zu leben:

NORA: Ich habe andere Pflichten, die genauso heilig sind. [...] Die Pflichten gegen mich selbst.

HELMER: Vor allem bist du Gattin und Mutter.

N.: Das glaub ich nicht mehr. Ich glaube, dass ich vor allen Dingen Mensch bin, so gut wie du, – oder vielmehr ich will versuchen, es zu werden. [...] Ich muss selbst nachdenken, um in den Dingen Klarheit zu erlangen.⁵⁸⁵

⁵⁸⁴ Ibsen, Henrik: Nora, S. 84.

⁵⁸⁵ Ebd., S. 91.

Mit einem weltberühmten Türenschiagen verlässt Nora ihr Heim, ihren Ehemann und ihre Kinder und versucht von nun an, sich als Individuum in der realen Welt, vor der sie so lange behütet wurde, zu finden⁵⁸⁶.

Zuallererst muss bei einer Gegenüberstellung der beiden Stücke der Raum der Handlung und dessen Bedeutung für die Figuren, insbesondere für die Frau, beachtet werden. Die Rede ist von der Geschlossenheit des Hauses, welche in *La casa de Bernarda Alba* von entscheidender und in *Nora* von ebenfalls sehr großer Bedeutung ist. Es wurde bereits ausführlich dargelegt, dass das Haus bei Lorca als Lebensraum und gleichzeitig als Gefängnis der Frau verstanden wird. Seine Mauern dienen als Grenze, aber auch als Schutz der Frau vor der Sexualität des Mannes. In *Nora* kann die Funktion des Hauses nach ähnlichen Gesichtspunkten bewertet werden. Wie bei Lorca spielt die gesamte Handlung des Stückes im Inneren des Hauses, da dieser Ort den Mittelpunkt der Lebenswelt der Hauptprotagonistin darstellt. Allerdings ist sie im Gegensatz zum überzeichneten Beispiel der Töchter Bernardas dazu befugt, das Haus zu verlassen und beispielsweise Einkäufe zu erledigen. Trotz dieser Freiheit, ist der Handlungsraum von Nora dennoch auf das Haus begrenzt, in dem sie mit den Kindern spielt und ihrem Mann eine gute Hausfrau ist.

Dies geschieht, indem Helmer Nora jeden Einfluss auf Dinge, die außerhalb des Hauses geschehen, verweigert. Der Mann hat die gesamte Kontrolle, weil er die Finanzen und die Geschäfte der Familie mit strenger Hand verwaltet. Damit hat Nora keinerlei Befugnis Entscheidungen zu treffen, die über die Sphäre des Hauses hinausgehen. Also ist Noras Funktion im Haus, dieses zu verschönern und das Geld ihres Mannes zu verschwenden. Die bereits im Titel eingeführte Metapher des Puppenhauses beschreibt die Quintessenz der weiblichen Sphäre des Hauses: Der Mann kommt aus der großen weiten Welt nach Hause und macht es sich mit seiner kleinen Frau bequem. Laut Templeton demaskiert das Stück das ideologische Konstrukt der beiden getrennten Sphären von Mann und Frau und die unglaublich starken Bemühungen, die Frau von der Welt der Arbeit fernzuhalten.⁵⁸⁷

Aus der Kontrolle Helmers über die Tätigkeiten seiner Ehefrau resultiert die Infantilisierung Noras, die sich in ihrem frommen Wunsch zu gefallen und einer unbekümmerten Verliebtheit in ihre Rolle fügt und eine kindliche, heiter-kapriziöse Art entwickelt, die ihrem Ehemann zusagt⁵⁸⁸. Noras Infantilisierung gleicht sehr dem Status, den die Töchter Bernarda Albas in den Augen ihrer Mutter haben. Diese erreichte durch deren Ausschluss aus der Öffentlichkeit, dass sie nichts von der Welt und dem Leben außerhalb des

⁵⁸⁶ Vgl. Ibsen, Henrik: *Nora*.

⁵⁸⁷ Vgl. Templeton, Joan: *Ibsen's Women*. S. 138–139.

⁵⁸⁸ Vgl. Gebhart, Armin: *Henrik Ibsen*. S. 103.

Hauses wissen. Die Töchter erhalten als Orientierung nur die Meinungen und Ansichten ihrer Mutter, die deren Horizont prägen. Damit wird ihnen jede Mündigkeit genommen und am Ende gleichen sie mehr Kindern als erwachsenen Frauen. Nora erfährt in dieser Hinsicht genau dasselbe Schicksal, da ihr nie das Recht auf eine eigene Meinung eingeräumt wurde. In der letzten Szene des Stückes wirft sie Helmer vor, dass er und ihr Vater sie immer wie eine Puppe behandelt hatten, mit der sie tun konnten, was sie wollten:

Als ich zu Hause bei Papa war, teilte er mir all seine Ansichten mit, und so bekam ich dieselben Ansichten. War ich aber einmal anderer Meinung, so verheimlichte ich das; denn es wäre ihm nicht recht gewesen. Er nannte mich sein Puppenkind und spielte mit mir wie ich mit meinen Puppen spielte. Dann kam ich zu dir ins Haus – [...] Ich lebte davon dass ich dir Kunststücke vormachte, Torvald. Du wolltest es ja so haben. Du und Papa, ihr habt euch schwer an mir versündigt. Ihr seid schuld daran, dass nichts aus mir geworden ist. [...] Und du warst immer so lieb zu mir. Aber unser Heim war nichts anderes als eine Spielstube. Hier war ich deine Puppenfrau, wie ich zu Hause Papas Puppenkind gewesen bin.⁵⁸⁹

Der Vater und der Ehemann waren nie bereit, Nora als selbstständiges Individuum wahrzunehmen, sondern formten sie nach ihrem Willen und wurden so wie Bernarda Alba zu ihren Unterdrückern. Anstatt Nora eine eigene Entwicklung zuzugestehen, gibt Helmer Nora wie in einer Mutter-Kind-Beziehung eine neue kindliche Identität, indem er sie mit verniedlichenden Kosenamen benennt. Damit hat Helmer beide Rollen, die des Vaters und des Verführers, inne und Nora gibt sich, wie er sie haben will: Als Kind, Haustier oder Verführerin.⁵⁹⁰ Wie Nora am Ende des Stückes erwähnt, wurde sie von Torvald erworben und somit sieht er die Ehe als eine Beziehung von Besitz, über den er bestimmen und walten kann, an⁵⁹¹. In ähnlicher Weise sieht Bernarda ihre Töchter als ihren Besitz, den sie gewisserweise formen und an den besten Bieter, Pepe el Romano, verkaufen kann. Entscheidend ist, dass Nora jede Mündigkeit abgesprochen wird und sie am Ende genauso unerfahren und hilflos wie die Töchter Bernardas vor einer Welt steht, die eigentlich ihr natürliches Umfeld hätte sein sollen.⁵⁹²

Templeton sieht das Ehepaar Helmer als eine parodierte, bourgeoise Version des Ideals der Ehe, die als eine natürliche Beziehung zwischen einer höher- und niederergestellten Person wahrgenommen wurde – wobei die Frau, oder in Helmers Augen Nora, weniger Intellekt hat und nicht dieselbe moralische Kompetenz wie ihr Ehemann besitzt, zwischen Richtig und Falsch zu unterscheiden. Wie die Figur der Helene Alving in *Gespenster* ist Nora allerdings ironisch, weil die Frau hinter der Fassade unter dem dummen Geschwätz einen

⁵⁸⁹ Ibsen, Henrik: Nora. S. 89–90.

⁵⁹⁰ Vgl. Rekdal, Anne Marie/ Myskja, Kjetil: The female jouissance: an analysis of Ibsen's *Et dukkehjem*. *Scandinavian Studies*, 2002, Vol.74(2), S.149–180, hier S. 156.

⁵⁹¹ Vgl. Orjasaeter, Kristin: Mother, wife and rolemodel. A contextual perspective on feminism in *A Dolls House*. In: *Ibsen Studies*, 2005, Vol. 1 (5) S. 19–47, hier S. 31.

⁵⁹² Vgl. Templeton, Joan: *Ibsen's Women*. S. 140.

unumstößlichen Willen hat. In ihr liegen Intelligenz, Mut und Stolz begraben, die ihren Charakter als Puppe absurd machen. Dies beweist, dass ihr Gehirn kein Organ ihres Geschlechtes ist. Das Publikum sowie der Leser und die Leserin müssen erkennen, dass sich hinter ihrer Fassade noch mehr verbirgt.⁵⁹³

In beiden Stücken übertreten die Hauptprotagonistinnen die jeweiligen Grenzen, die ihnen die Gesellschaft durch die eigene Mutter und den Ehemann setzt. Während Adela ihre Jungfräulichkeit und damit ihre Ehre opfert, begeht Nora ein ebenso moralisch verwerfliches Verbrechen, indem sie erstens ein Darlehen gegen den Willen ihres Ehemannes aufnimmt und zweitens die dazu notwendige Unterschrift fälscht. Die Motive für diese Grenzüberschreitungen der beiden Frauen könnten allerdings nicht unterschiedlicher sein: Adela strebt wie bereits erwähnt nur danach, ihre eigenen Wünsche zu erfüllen, die Lorca mit ihrer Sexualität gleichsetzt. Im Gegensatz dazu agiert Nora absolut selbstlos, da sie ihre eigene Ehre nur in Gefahr bringt, um ihren kranken Ehemann zu retten. Templeton sieht den Regelbruch von Nora auch als Folge ihrer Unwissenheit gegenüber der Welt des Geldes, in die sie eintritt und natürlich Fehler macht.⁵⁹⁴ Durch die Übernahme der Unterschrift ihres Vaters⁵⁹⁵ und ihrer Arbeit, die sie verrichtet, um ihre Schulden zurückzuzahlen, nimmt Nora außerdem die Rolle eines Mannes ein. Ibsen vertauscht hier die Geschlechterrollen, da sich Torvald schließlich nicht wie von Nora erhofft als Ritter, sondern als Feigling entpuppt, der demselben Druck, der Nora marterte, nicht standhalten kann. Noras vollkommene Rebellion findet statt, als sie derart von Torvald enttäuscht wird und begreift, welches „Puppentheater“ sie seinetwegen veranstaltet hat.⁵⁹⁶

Anstatt die Liebe und Hingebung seiner Frau wertzuschätzen, verurteilt Torvald Nora und versagt ihr jede Unterstützung, da er fürchtet, dadurch seinen guten Ruf zu riskieren. „Mit Freud würd ich Tag und Nacht für dich arbeiten, Nora, – für dich Kummer und Sorge ertragen; doch es opfert keiner seine Ehre, denen, die er liebt!“⁵⁹⁷ An dieser Stelle führt Ibsen in einer sehr ähnlichen Art und Weise wie Lorca zwei verschiedene Auffassungen von Ehre beziehungsweise ethischen Standards ein: Wie bei Bernarda basiert Torvalds Ehrgefühl auf seinem Bild in der Öffentlichkeit, während Nora sich um das Wohl der Familie sorgt und daraus ein Gefühl der Integrität bezieht.⁵⁹⁸ Dies gleicht vor allem sehr den entgegengesetzten Auffassungen von Ehr in *Yerma*. Torvalds Freude, als er erfährt, dass er gerettet ist und seine

⁵⁹³ Vgl. Templeton, Joan: Ibsen's Women. S. 138–139.

⁵⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 140.

⁵⁹⁵ Vgl. Rekdal, Anne Marie/ Myskja, Kjetil: S. 160.

⁵⁹⁶ Vgl. Templeton, Joan: Ibsen's Women. S. 140.

⁵⁹⁷ Ibsen, Henrik: Nora. S. 94.

⁵⁹⁸ Vgl. Orjasaeter, Kristin: S. 31.

vorherige Reaktion zwingen Nora, sich seinem wahren Charakter zu stellen. Sein Verrat an ihr ist der Beweis für die Wahrheit, die Nora immer verneint hat.⁵⁹⁹

Genauso, wie sich die Umstände der weiblichen Unterdrückung in den beiden Stücken ähneln, so sind auch die daraus resultierenden Bestrebungen der Revolution ähnlich: Adela strebt wie Nora nach dem großen Begriff der Freiheit. Die entscheidende Frage ist nun, ob sich Lorca sowie Ibsen für Frauen als Repräsentantinnen des Individuums entschieden, um eine feministische Kritik an der Gesellschaft zu üben, die Frauen unterdrückt. Bei beiden Autoren existieren verschiedene Diskurse bezüglich dieses Aspekts ihrer Stücke. Ein Interpretationsansatz, der sich auf eine humanistische Allgemeingültigkeit der Texte konzentriert, besagt bei den jeweiligen Dramatikern etwa Folgendes:

Mit Blick auf die gesamte „Trilogía rural“ stellt sich im Falle Lorcás heraus, dass aus allen drei Werken ein und dieselbe für jedes Individuum gleichbedeutende Botschaft spricht: Jeder – egal ob Mann oder Frau – muss seinen eigenen Instinkten Folge leisten, anstatt sich den Regeln der Gesellschaft zu beugen. Hierbei wird beiseitegeschoben, dass alle Figuren, die bei Lorca für die Erfüllung ihrer Instinkte kämpfen, beinahe ausschließlich Frauen sind und das Dargestellte eventuell als feministische Kritik an der Gesellschaft, die die Frau in ihrem Bemühen nach individueller Freiheit einschränkt, funktionieren könnte.⁶⁰⁰

In gleicher Art und Weise kann diese Botschaft bei der Interpretation von *Nora* gefunden werden, ohne dabei Noras weibliches Geschlecht als Quelle einer feministischen Kritik mit einzubeziehen. Beispielsweise soll Nora laut Michela Meyer mit ihrem Bestreben nach Freiheit für das allgemein menschliche Individuum stehen, welches das Recht und die Pflicht hat, sich entwickeln zu können und sich selbst zu finden.⁶⁰¹ Zur Untermauerung dieses Ansatzes wird an verschiedener Stelle Ibsens Aussage von 1898 bei einem Bankett der „Norwegian Women’s Rights League“ angeführt, bei dem er die Ehre für eine bewusste Förderung der Bewegung der Frauenrechte mit *Nora oder ein Puppenheim* zurückweist. Zusammenfassend sei nach der „humanistischen“ Kritik Geschlecht und Gender nicht relevant bei der Suche nach dem eigenen Selbst.

Diese Aussage, Nora Helmer würde für ein Individuum stehen, das auf der Suche nach sich selbst ist, ohne ihre Identität als Ehefrau im 19. Jahrhundert miteinzubeziehen, wäre aber laut Joan Templeton, die eine feministische Kritik bei der Interpretation Ibsens vertritt, falsch. Dies untermauert sie, indem sie folgendes Gedankenspiel anstellt: Wenn man die

⁵⁹⁹ Vgl. Templeton, Joan: S. 141.

⁶⁰⁰ Vgl. Freymüller, Renate: S. 92–113.

⁶⁰¹ Vgl. Templeton, Joan: *The Dollhouse Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen*. In: PMLA, Vol. 104, Nr. 1 (Jan. 1989), S. 28-40, hier: S. 28.

Unterdrückung Noras als Ehefrau im Puppenhaus weglassen würde und die Figur der Frau durch einen Mann ersetzen würde, gäbe es kein Stück, also keinen Konflikt. So ist es vor allem die letzte Szene, von der Ibsen einmal sagte, dass das ganze Stück ihretwegen geschrieben worden ist, die die Situation der Frau dem frühen Feminismus entsprechend zur Anzeige brachte. Noras Anklage entspricht in diesem Sinne der Meinung von Mary Wollstonecraft, die feststellt, dass Frauen in der damaligen Zeit dazu erzogen wurden, angenehm zu sein und nicht allein in der Welt bestehen zu können. Daher entspricht vor allem Noras Aussage, dass sie unvorbereitet für das Leben ist und sich selbst erziehen muss, der universellen Forderung der Frauenbewegung des 19. Jahrhunderts nach mehr Bildung.⁶⁰²

Hinzu kommt, dass Nora in ihrer Position als Ehefrau nicht nur ihre Freiheit als Mensch einfordert, sondern auch ihre Kinder verlässt und somit ihre gesellschaftlich wichtigste Aufgabe missachtet. In dieser Hinsicht kann wieder eine Parallele zu Lorca gezogen werden, allerdings verrät Bernarda ihre Aufgaben als Mutter nicht, um ihre Kinder, sondern um sich selbst zu schützen. Dies ist auch das Entscheidende im Falle Noras: Weil sie sich ihrer selbst nicht mehr sicher ist, kann sie ihrer Meinung nach auch keine gute Mutter sein. Templeton und Orjasaeter führen an, dass Ibsen durch die Trennung von Mutterschaft und dem Akt des Gebärens genau wie Lorca eine „Entmystifizierung“ derselben erreicht.⁶⁰³ Somit sei die Mutterschaft kein Teil des Frauseins mehr, sondern eine soziale Karriere⁶⁰⁴.

Abschließend muss noch angefügt werden, dass Lorca im Vergleich zu Ibsen die Frau und das Individuum generell als maßgeblich stärker von seiner Natur und der damit verbundenen Sexualität gesteuert sieht. Im Gegensatz dazu wendet sich Ibsen in seinen Stücken mehr der geistigen als der körperlichen Erfüllung zu. Jedoch tritt im nächsten zu analysierenden Stück Ibsens eine Frau auf, die in einer ersten spontanen Reaktion ihrem Verlangen nachgeben will, jedoch von der Gesellschaft wieder in ihre Schranken verwiesen wird.

⁶⁰² Vgl. Templeton, Joan: Ibsen's Women, S. 110 ff.

⁶⁰³ Vgl. Ebd., S. 143.

⁶⁰⁴ Vgl. Orjasaeter, Kristin: S. 39.

5.6.2 *Gespenster* (1881)

Wie in *Nora oder ein Puppenheim* ist die Hauptfigur von *Gengangere* (1881) – oder in der deutschen Übersetzung *Gespenster* – eine Frau. Helene Alving ist die Witwe des Hauptmanns und Kammerherren Alving und Mutter von Oswald Alving. Das Stück spielt im Haus der reichen Familie, welches sich an einem abgelegenen Fjord befindet. Die Handlung kommt in Gang, als der Tischler Engstrand seine Tochter Regine, die als Dienstmädchen bei den Alvings arbeitet, drängt, mit ihm in einer Schenke für Seefahrer zu arbeiten. Diese will aber keine billige Bedienungskraft sein und weigert sich ihrem Vater Folge zu leisten. Kurz darauf taucht Pastor Manders, der Vertraute sowie geistliche und wirtschaftliche Berater Helene Alvings, auf, um mit ihr über die baldige Eröffnung eines Kinderasyls, bezahlt von der „Hauptmann-Alving-Stiftung“, zu sprechen. Es geht dem Pastor im Besonderen um die Versicherung des Asyls, da er der Ansicht ist, dass die höheren Herren der Umgebung es anstößig finden können, dass Frau Alving bei dem Schutz des Heimes nicht nur auf Gott vertraut. „Wir können eigentlich nicht anders. Wir dürfen uns doch keiner schiefen Beurteilung aussetzen; und wir dürfen um nichts in der Welt in der Gemeinde Anstoß erregen.“⁶⁰⁵

Im nächsten Moment taucht der heimgekehrte Sohn Oswald auf, der eine Pfeife raucht und dabei vom Pastor für einen kurzen Moment mit seinem verstorbenen Vater verwechselt wird, was Helene Alving entschieden verneint. Oswald wurde bereits als Kind von seiner Mutter aus dem Elternhaus geschickt und lebte in letzter Zeit in Paris, wo er eine freiere und liberalere Gesellschaft als jene in seiner Heimat kennenlernte, was Pastor Manders schwer verurteilt. Als Oswald abgeht, beginnt der Pastor, Frau Alving bezüglich der Erziehung ihres Sohnes Vorwürfe zu machen. Er erinnert sie daran, dass sie nach einem Jahr der Ehe mit Alving aus ihrem Heim flüchtete und bei ihm Zuflucht suchte. Frau Alving entgegnet, dass sie zu dieser Zeit sehr unglücklich gewesen sei, doch der Pastor lässt dies nicht gelten:

Welches Recht haben wir Menschen auf Glück? Nein, wir sollen unsere Pflicht tun, gnädige Frau. Und Ihre Pflicht war es, an dem Mann festzuhalten, den Sie einmal gewählt hatten und an den Sie mit heiligen Banden genknüpft waren.⁶⁰⁶

So kam es auch, dass Pastor Manders, für den Frau Alving damals mehr als nur Freundschaft empfand, Frau Alving zu ihrem Mann zurückschickte, da er ihr nicht erlauben konnte ihren wahren Gefühlen nachzugehen. Frau Alving verteidigt sich, indem sie die Ausschweifungen ihres Ehemannes zu bedenken gibt, aber der Pastor wirft ihr nicht nur die Verfehlung als Ehefrau, sondern auch als Mutter vor, da sie ihr Kind in die Fremde gab.

⁶⁰⁵ Ibsen, Henrik: *Gespenster*. Stuttgart: Reclam, 1992, S. 21.

⁶⁰⁶ Ebd., S. 30.

Nun beginnt Frau Alving allerdings ihre Geschichte aufzuklären: Nach ihrer Rückkehr war sie mit ihrem Mann aus der Stadt aufs Land gezogen, wo sie der Pastor nie mehr zu Gesicht bekam. Daher konnte er das meiste, was sich in den letzten Jahren in ihrem Leben abspielte, nicht wissen, sondern bezog seine Meinungen aus zweiter Hand. Der Pastor wusste wohl, dass Hauptmann Alving in seinen Jugendjahren ein Mann gewesen war, der stets diversen verwerflichen Ausschweifungen frönte. Doch nun offenbart Frau Alving, dass sich dieser Umstand sein ganzes Leben lang nicht verändert hat und er ein verdorbener Mann gewesen ist. So habe er auch vor den Augen seiner Frau eine Affäre mit dem Stubenmädchen gehabt. Weil Helene Alving ihr Kind vor den Vorkommnissen im Haus schützen wollte, schickte sie Oswald mit knapp sieben Jahren von zu Hause fort. Damit im Falle einer Aufdeckung der gesamten Schande ihres Mannes keiner ein schlechtes Wort über ihn sagen konnte, errichtete sie das Kinderasyl in seinem Namen. Außerdem wollte sie das gesamte Vermögen, welches Alving seinem Sohn hinterlassen hatte, verbrauchen, damit Oswald nichts von seinem Vater erben kann. Stattdessen soll er das Geld bekommen, welches sie in all den Jahren fiebriger Arbeit erspart hatte.

Nun taucht Oswald wieder auf, der zu Tisch ruft und anschließend im angeschlossenen Zimmer, wo sich Regine befindet, verschwindet. Da hören seine Mutter und Pastor Manders, wie Oswald mit Regine turtelt, was Frau Alving in höchsten Schrecken versetzt. Es stellt sich heraus, dass Regine die illegitime Tochter des Hauptmannes Alving und des Stubenmädchens ist und somit Oswalds Halbschwester. Frau Alving erklärt, wie sie Engstrand damals eine hohe Summe gegeben hat, damit dieser die Mutter von Regine heiratete und das Kind als seines ausgab. Schließlich bereut Frau Alving, dass sie ihr Leben lang so feige gewesen ist und ihrem Sohn alles verheimlicht hat.

Nach diesem Gespräch geht Pastor Manders und Oswald gesteht seiner Mutter unter vier Augen, dass er an einer schweren Krankheit leidet. Es handelt sich dabei um Syphilis, die er von seinem Vater geerbt haben musste. Ein Arzt hatte zu ihm gesagt: „Die Sünden der Väter werden heimgesucht an ihren Kindern.“⁶⁰⁷ Da Oswald seinen Vater aus den Erzählungen seiner Mutter aber nur als untadeligen Mann kennt, macht dies alles keinen Sinn für ihn und er sucht die Schuld bei sich selbst. Im Anschluss eröffnet er seiner Mutter, Pastor Manders und Regine, dass diese als seine Frau mit ihm leben werde. Doch in dem Moment, in dem Frau Alving die ganze Wahrheit beichten will, brennt das Kinderasyl ab. In der Folge muss Frau Alving ihrem Sohn und Regine alles gestehen, woraufhin diese das Haus verlässt, während Oswald sich nicht viel aus den Enthüllungen um seinen Vater macht, weil er ein

⁶⁰⁷ Ibsen, Henrik: Gespenster, S. 58.

aufgeklärteres Bild von der Welt hat als seine Mutter. Das Stück endet mit einem schweren Anfall Oswalds, bei dem seine Mutter die Wahl hat, ihm in seiner Not zu helfen und ihm Tabletten zu geben, die ihn von seinem Leiden für immer erlösen würden. Doch Ibsen lässt das Ende offen.⁶⁰⁸

Die Leitmotive des Stücks werden schon in dem ersten Dialog zwischen Engstrand und Regine, die von ihrem vermeintlichen Vater dazu gedrängt wird, sich als Prostituierte herzugeben, präsentiert: Korruption, Verlogenheit, versteckte Sexualität⁶⁰⁹. Mit diesen drei Schlagworten wird die Ähnlichkeit zu *La casa de Bernarda Alba* bereits deutlich. Doch die Hauptparallele zwischen den beiden Stücken ist die Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart der Figuren.

Bei Lorca bestimmen überholte gesellschaftliche Normen und Gesetze der Vergangenheit das Leben der Frauen in Bernarda Albas Haus. In derselben Art und Weise geschieht dies in *Gespenster*, da die gesellschaftlichen Normen Helene Alving erstens dazu brachten, einen Mann zu heiraten, den sie nicht liebte, zweitens sie dazu verpflichteten bei ihm zu bleiben, als er sein eigenes Leben und das ihre verdarb und drittens sein Andenken zu ehren, um ihren Sohn zu schützen. Doch Helene Alving ahnte nicht, dass ihr Sohn anstatt des ehrenhaften Bildes, das sie von ihrem Ehemann herzustellen versuchte, dessen Krankheit erbte und daran zugrunde gehen würde. Tatsächlich ist die Vergangenheit in *Gespenster* allgegenwärtiger als in allen anderen Stücken Ibsens.⁶¹⁰

Genau wie Lorca versuchte Ibsen mit diesem Stück das krampfhafteste und schädlichste Festhalten der Gesellschaft seiner Zeit an den Werten einer längst vergangenen Generation anzuzeigen⁶¹¹. Ähnlich wie in *La casa de Bernarda Alba* geht von der Verpflichtung gegenüber den alten Werten und dem Verstoß gegen diese eine unausweichliche Fatalität aus, die die Geschehnisse im Stück in Gang bringt und das Unglück heraufbeschwört. Am Ende steht bei beiden Stücken der Tod des Kindes durch die Schuld der eigenen Mutter, die sich gegenüber jenen Gesetzen verpflichtet sah. Im Falle von *Bernarda Alba* ist es ihre Starrsinnigkeit und Unbeweglichkeit, die dazu führt, dass sie den Tod ihrer jüngsten Tochter betrauern muss.

In *Gespenster* ist der Sachverhalt sehr ähnlich, allerdings steht man hier wieder vor der Frage der Interpretation, da die Schuld für die Erkrankung Oswalds an Syphilis immer wieder anderen Faktoren in der Vergangenheit der Familie zugeordnet wird. Laut Templeton sehen

⁶⁰⁸ Vgl. Ibsen, Henrik: *Gespenster*.

⁶⁰⁹ Vgl. Templeton, Joan: *Ibsen's Women*, S. 151.

⁶¹⁰ Vgl. Ebd., S. 149.

⁶¹¹ Vgl. Soloski, Alexis: „The Great Imitator“: Staging Syphilis in *A Doll House* and *Ghosts*. In: *Modern Drama*, Vol. 56, Nr. 3, Fall 2013, S. 287–305, hier S. 297.

„Standard-Auslegungen“ des Stückes die Schuld auf jeden Fall bei Helene Alving, weil sie ihrem Mann keine angemessene Ehefrau war und er sich daher an einem anderen Ort vergnügen musste und sich so mit Syphilis infizierte.⁶¹² Diese Argumentation entspricht einem ebenso verstaubten Gesellschaftsdenken wie dem des Pastor Manders, als er Frau Alving wieder zu ihrem Ehemann zurückschickt, damit sie ihre gesellschaftliche Pflicht erfülle. An anderer Stelle wird allerdings argumentiert, dass genau in jener überholten Auffassung der Pflicht der Ehefrau gegenüber ihrem Ehemann die Schuldigkeit für die Erkrankung Osvalds zu finden ist.⁶¹³

Es muss festgehalten werden, dass uns Ibsen zwei verschiedene Auffassungen von Pflicht präsentiert. Diese stehen in Opposition zueinander und gleichzeitig in einem starken Zusammenhang mit den zwei Auffassungen von Ehre, die bereits in *Nora* festgestellt wurden. Einerseits ist es Pastor Manders, der eine idealisierte Pflicht, die immer von jedem zu befolgen ist, vertritt und andererseits ist es Frau Alving, die die Pflicht sich selbst und ihre Familie zu versorgen und glücklich zu machen, empfindet. Manders Pflichtgefühl ist stoisch und christlich und Frau Alving sieht die Pflicht als Produkt der sozialen Möglichkeiten innerhalb eines Individuums. Allerdings haben beide gemeinsam, dass sie stumm bleiben und etwas verschweigen, um ihre Pflicht zu erfüllen. Es ist dieses Schweigen, welches letztendlich die Vererbung der Syphilis vom Vater an den Sohn zu verschulden hat.⁶¹⁴

Im Vergleich ist es vor allem Pastor Manders Vorstellung von Pflicht des Einzelnen gegenüber den Gesetzen der Gesellschaft, die dem Pflichtgefühl und der Auffassung der Verhaltensregeln der Bernarda Alba ähnelt. Auch seine Aussage, dass die Meinung der Öffentlichkeit ein Faktor ist, der die persönlichen Entscheidungen des Individuums bestimmen sollte, stimmt mit den Ansichten Bernarda Albas ein. Zu guter Letzt ist das Schweigen aus Pflicht, welches das Verderben Osvalds ermöglicht, dasselbe, welches im Hause Bernarda Albas herrscht, als es um Themen der Sexualität der Frau geht, die von Bernarda durch Schweigen unterdrückt wird und schließlich zum Tod ihrer Tochter führt.

Also muss man sich bei der Suche nach der Botschaft Ibsens mehr auf die Quelle der Krankheit der Syphilis selbst konzentrieren, um zum Kern seiner Aussage zu gelangen. Das Stück provozierte, wie auch *Nora* bei seiner Veröffentlichung 1881, einen großen moralischen Aufschrei, da die Syphilis, obwohl Ibsen sie zu keinem Zeitpunkt namentlich erwähnt, offen von ihm auf der Bühne gezeigt wird. Diese Darstellung einer tabuisierten Krankheit dient in

⁶¹² Vgl. Templeton, Joan: Ibsen's Women, S. 146–148.

⁶¹³ Vgl. Soloski, Alexis: „The Great Imitator“, S. 297.

⁶¹⁴ Vgl. Vardoulakis, Dimitris: Spectres of Duty. Silence in Ibsen's Ghosts. In: Orbis Litterarum, 2009, Vol. 64 (1), S. 50–74, hier S. 52.

Gespenster laut Alexis Soloski dazu, die Festigkeit der bourgeoisen Moral ins Wanken zu bringen. Dem allgemeinen Glauben nach litten nur diejenigen an Syphilis, die diese auch wegen vorheriger moralischer Verwerflichkeit verdient hätten. Tatsächlich musste Ibsen als gelernter Apotheker gewusst haben, wie Syphilis übertragen wurde und vor allem wusste er, dass es eine Krankheit ist, die von den Eltern an ihre Kinder vererbt werden kann. Den ersten Schlussfolgerungen nach könnte Osvalds Krankheit also als Folge der Ausschweifungen seines Vaters und dessen verkommenen Lebensstils gesehen werden. Die Ähnlichkeit zwischen Vater und Sohn wird von Ibsen auch immer wieder unterstrichen und unterstützt die Theorie der Vererbung. Die Anklage des Autors würde also der Verwerflichkeit des unmoralischen Lebensstiles des Hauptmannes gelten und die Krankheit als Strafe für diese Sünde. Allerdings rebelliert Ibsen mit *Gespenster* gegen dieses Verständnis der Krankheit als Bestrafung, da sie sowohl die Schuldigen als auch die Unschuldigen betrifft.

Stattdessen klagt Ibsen die Handlungen der Mutter an. Als Oswald seiner Mutter offenbart, dass er an Syphilis leidet, kommt die Schwäche der scheinbaren Moral zum Vorschein, die Helene Alving dazu veranlasste, wieder zu ihrem Mann zurückzukehren und ihre Pflicht als Ehefrau zu erfüllen. Aufgrund von Osvalds Alter ist klar, dass Helene Alving erst nach ihrer Rückkehr zu ihrem Ehemann schwanger wurde. Daher hätte sie seine Infektion einfach verhindern können, indem sie nie zu Alving zurückgekehrt wäre. Allerdings konnte sie im Gegensatz zu Nora als unglückliche Ehefrau ihren verdorbenen Mann nicht verlassen. Stattdessen blieb sie und ließ es zu, dass er ihren Sohn ansteckte. Somit kann die Krankheit auf einer metaphorischen Ebene als Strafe für die blinde Befolgung von überholten sozialen Verhaltensstandards gesehen werden.⁶¹⁵ Helene Alving ist sich ihrer Schuld und Verfehlung durchaus bewusst und bereut ihre Taten und Lügen gegenüber ihrem Sohn und sich selbst. In folgendem berühmten Zitat gibt sie Pastor Manders zu verstehen, dass jeder von seinen Geistern aus der Vergangenheit heimgesucht wird⁶¹⁶:

Aber ich glaube fast, wir sind allesamt Gespenster, Pastor Manders. Es ist ja nicht nur, was wir von Vater und Mutter geerbt haben, das in uns herumgeistert; auch alte, abgestorbene Meinungen aller Art, alte, abgestorbene Überzeugungen und ähnliches. Sie sind nicht lebendig in uns; aber sie sitzen doch in uns fest, und wir können sie nicht loswerden.⁶¹⁷

Die Syphilis wurde in der Figur ihres Sohnes als Replikation seines Vaters zum Repräsentanten von Frau Alvings Gespenstern: Den alten Traditionen, den engstirnigen Konventionen, die von einer an die andere Generation weitergegeben wurden und die

⁶¹⁵ Vgl. Soloski, Alexis: „The Great Imitator“, S. 287–297.

⁶¹⁶ Vgl. Templeton, Joan: Ibsen's Women, S. 155.

⁶¹⁷ Ibsen, Henrik: *Gespenster*, S. 45.

Gesellschaft in festem Griff hielten.⁶¹⁸ Daher sieht Soloski die Syphilis in *Gespenster* nicht nur als Produkt eines verdorbenen Mannes, sondern einer ganzen verdorbenen Kultur⁶¹⁹.

Lorca stellt mit *La casa de Bernarda Alba* ebenso eine gesamte rückschrittliche Gesellschaft innerhalb der Gemeinschaft des Dorfes dar und den Tod Adelas als Produkt dieser moralischen Verdorbenheit. In der Welt Bernarda Albas sind es ebenfalls Geister der Vergangenheit, die die Meinungen und das Leben der Frauen beeinflussen. Tatsächlich kann der Geist des Hauptmannes Alving, der in Oswald weiterlebt und immer wieder in der Erinnerung seiner Ehefrau auftaucht, mit dem Andenken an die verstorbenen Männer, wie an die Vorväter und den Ehemann Bernarda Albas, verglichen werden, da der Tod des letzteren der Grund für die Ausgangssperre ist und immer noch Einfluss auf das Leben der Frauen hat.

Eine weitere ähnliche Komponente zwischen diesem Stück Ibsens und Lorcas ist der Tod des Kindes durch die Hand der Mutter. Wieder wird diese Figur bei Ibsen entmystifiziert, als Frau Alving in ihrer Rolle als Mutter Osvalds versagt, da sie ihren Sohn durch ihr Handeln verdammt. Als Oswald zu guter Letzt seine Mutter bittet, ihm die erlösenden Tabletten zu geben, um ihm den Tod zu schenken, wie sie ihm das Leben schenkte, ist man schwer an Bernarda Alba erinnert, die ihrer Tochter durch ihre Schuld das Leben, welches sie ihr gab, auch wieder nahm. „Ich habe dich um das Leben nicht gebeten. Und was für ein Leben hast du mir gegeben? Ich will es nicht haben. Du sollst es mir wieder abnehmen!“⁶²⁰

Der größte Unterschied zwischen der Figur der Bernarda Alba und Helene Alving ist allerdings, dass letztere die Verfehlung ihrer Taten einsieht und daraus lernt. Dies ist bei Bernarda Alba keineswegs der Fall, da das Leben der Frauen in ihrem Haus nach dem Tod ihrer jüngsten Tochter unverändert nach den alten Regeln der Gesellschaft weiterlaufen wird – und genau darin liegt die tragische Komponente des Stückes.

Ibsen und Lorca stellen mit Helene Alving und Bernarda Alba Ehefrauen, Mütter und Witwen dar, die in jedem ihrer Schritte von der Vergangenheit beeinflusst werden. Die Frau ist bei beiden Schriftstellern diejenige, die handelt und diesen Einfluss des Vergangenen auf weitere Figuren überträgt. Es wird also wieder deutlich, dass die Frau die Trägerin der Vergangenheit und dessen kulturellen Erbes ist, auch wenn diese, wie von Ibsen und Lorca dargestellt, negativ sind.

⁶¹⁸ Vgl. Sprinchorn, Everet: Syphilis in Ibsen's Ghosts. In: Ibsen Studies, Nov. 2004, Vol. 4 (2), S. 191–204, hier S. 193.

⁶¹⁹ Vgl. Soloski, Alexis: „The Great Imitator“, S. 298–299.

⁶²⁰ Ibsen, Henrik: *Gespenster*. S. 83.

6. Conclusio

Zuletzt soll zusammengefasst werden, zu welchen Ergebnissen die Analyse nach den Anforderungen der Forschungsfrage bei einem phänomenologischen Vergleich der „Trilogía rural“ Federico Garcías Lorcas mit den Werken von Giovanni Verga, Luigi Capuana, Miguel de Unamuno und Henrik Ibsen gekommen ist.

An dieser Stelle ist es notwendig, sich noch einmal die Hauptschwerpunkte der drei Werke Lorcas in Erinnerung zu rufen. Es handelt sich hierbei erstens um den Konflikt zwischen den individuellen Sehnsüchten und Instinkten (Determinierung durch Natur) und den gesellschaftlichen Normen (Determinierung durch Kultur), der zu einer Unterdrückung der Freiheit und Bedürfnisse des Individuums führt. Zusammenfassend lautet Lorcas allgemeine Botschaft an das (weibliche) Individuum, dass es seinen Bedürfnissen und Sehnsüchten Folge leisten muss und sich nicht von der Gesellschaft unterdrücken lassen darf.

Zweitens wurde die Darstellung der Gesellschaft und der verschiedenen gesellschaftlichen Konzepte und Rollen der Frau in den einzelnen Stücken der „Trilogía rural“ untersucht. Dabei wurden Themen wie Ehe, Materialismus, Mutterschaft, Ehre, Religion und Tradition behandelt. Mit dem Porträt der Frau innerhalb der spanischen Gesellschaft seiner Zeit schafft Lorca eine Dimension der Gesellschaftskritik und Anprangerung der überkommenen Normen. Das dargestellte (weibliche) Individuum ist laut Lorca zu seinem Unglück verdammt, da es in dem Zustand der gesellschaftlichen Unterdrückung keine Erfüllung finden kann. Allerdings ist eine Überwindung der sozialen Normen ebenso stets zum Scheitern verurteilt. So zwingt das Schicksal jede einzelne seiner Frauenfiguren in die Knie, als sie dafür kämpfen, Schmiedinnen ihres eigenen Glücks zu werden.

Drittens wurden bei Lorca Genre, Sprache und Symbolik der Werke untersucht und wiederkehrende Motive und Abweichungen von der Prosagattung aufgezeigt, wie etwa die eingeflochtenen Lieder. Diese Punkte galten als Vorlage für einen phänomenologischen Vergleich mit den ausgewählten Werken europäischer Dramatiker.

Der erste Teil der Analyse und des anschließenden Vergleiches widmete sich *Bodas de Sangre*, welches innerhalb der Trilogie jenes Stück Lorcas ist, das am meisten von verbotener Liebe und Leidenschaft in Kontrast zu einer strategischen ehelichen Verbindung aus finanziellen und gesellschaftlichen Zwängen spricht. Die Novia und Leonardo wurden in der Rolle der Liebenden bereits vor Beginn des Stückes durch die herrschenden gesellschaftlichen Mechanismen getrennt und haben seither ihre Gefühle füreinander unterdrückt. Das Paar trifft erst wieder aufeinander, als die Novia sich dazu entschließt, den

Novio zu heiraten und mit ihm eine Verbindung der Vernunft einzugehen. Ab dem Zeitpunkt, als Leonardo wieder in ihr Leben tritt, beginnt sie allerdings immer mehr zu wanken und ihr innerer Konflikt der Determinierungen tobt, bis sie sich nicht mehr gegen ihre wahren Gefühle wehren kann und mit Leonardo nach ihrer Eheschließung flieht. Lorca stellt mit dieser Figur zum ersten Mal eine aktive weibliche Sexualität dar, die wie die männliche nach ihrer Erfüllung fordert. Des Weiteren bestimmen Elemente der verletzten Ehre, traditionelle gesellschaftliche Rollenvorstellungen und Gefühle der Rache die Handlungen der Figuren.

Bei dem Vergleich zwischen den thematischen Hauptpunkten von *Bodas de Sangre* und Giovanni Vergas *La Lupa* und *Cavalleria rusticana* sowie Luigi Capuanas *Malía* haben sich folgende Parallelen ergeben: Verga und Capuana setzen ihre Stücke in dieselbe trockene und heiße Umgebung des Mittelmeeres, da sie als Ort der Handlung ebenso wie Lorca die rurale Welt ihrer Heimat, in ihrem Fall Sizilien, wählen. So sind es zuallererst kulturelle und symbolische Parallelen, die diese vier Stücke miteinander vereinen. Des Weiteren setzt die karge Atmosphäre des sizilianischen Dorfes laut Verga und Capuana, beide Hauptvertreter des italienischen Verismus, eine gewisse Einfachheit beziehungsweise Rohheit ihrer Bewohner voraus, die sich auf ihre Handlungen und Charaktere beziehen. Hiermit ist gemeint, dass die einfachen Leute des Landes ihre individuellen Gefühle den Schriftstellern zufolge nicht betrügen können, sondern sich diesen in einer ehrlichen Art und Weise hingeben. Parallel dazu steht Lorca für die Pflicht des Individuums seinen Gefühlen treu zu bleiben. In dieser Weise folgen die Figuren Vergas und Capuanas blind ihren Gefühlen und körperlichen Bedürfnissen, die sie dazu zwingen, sich miteinander zu vereinigen. Doch wie auch in *Bodas de Sangre* sind es gesellschaftliche Imperative, die eine glückliche Verbindung des Liebespaares verhindern. Die Lupa und Nanni begehen genauso wie Lola und Turiddu, Jana und Cola Ehebruch und verstoßen somit gegen die gesellschaftlichen Gesetze. Wie bei Lorca folgt auf diese Taten unweigerlich Blutvergießen, welches durch das Messer herbeigeführt wird und einen Part des Liebespaares zum Tode verurteilt. Da die Unterdrückung der Leidenschaft und das anschließende Auflehnen gegen die Gesellschaft immer mit dem Tod der Figuren zu bezahlen ist, ist das tragische Ende der Liebenden bei allen Stücken von vornherein festgelegt. Zusammenfassend ähneln die Dramen der italienischen Schriftsteller Loras „Trilogía rural“ auf einer thematischen Ebene sehr stark und führten im Sinne des Vergleichs zu einigen positiven Ergebnissen und Übereinstimmungen.

In *Yerma*, dem zweiten Stück der Trilogie, dreht sich die Handlung beziehungsweise der Konflikt der weiblichen Figur um ihren Wunsch Mutter zu werden. Hierbei arbeiten wieder die Determinierung von Natur und Kultur innerhalb der Figur. Allerdings vereinen sie

sich in *Yermas Fall* und weisen auf ein gemeinsames Ziel hin, da die Frau im Sinne der natürlichen Reproduktion und ihrer gesellschaftlich vorgesehenen Rolle keine andere Daseinsberechtigung hat, als Kinder zu gebären. Im Laufe des Stücks legt Lorca dem Publikum sowie dem Leser und der Leserin mit der mangelnden Leidenschaft in *Yermas Ehe*, die aus finanziellen und gesellschaftlich-strategischen Gründen geschlossen wurde, den Grund für *Yermas Unfruchtbarkeit* dar. Lorca bietet ihr allerdings mit der Figur des Víctor und dem Ehebruch zum Zwecke einer Empfängnis durch Leidenschaft einen Ausweg aus ihrer Misere. Doch *Yerma* ist jene Figur Lorcas, die in keinem Moment dazu fähig ist, aus ihrem gesellschaftlichen Gefängnis auszubrechen und schließlich an ihrem Schicksal verzweifelt. In ihrer Besessenheit tötet sie schlussendlich ihren Mann, der ihre letzte Chance auf eine Schwangerschaft bedeutete. Wieder sollte das Individuum laut Lorca seinen wahren Gefühlen folgen, aber *Yerma* wählt stattdessen den gesellschaftlichen Gehorsam und schaufelt sich damit ihr eigenes Grab.

Bei dem phänomenologischen Vergleich zwischen *Yerma* und Miguel de Unamunos *Raquel encadenada* konnten einige Hauptparallelen gefunden werden: *Raquel* und *Yerma* befinden sich als weibliche Individuen in einer sehr vergleichbaren Situation. Beide Frauen sehen sich von ihrem Wunsch nach Schwangerschaft getrieben. Zusätzlich befinden sich beide in einer Ehe, in der der Ehemann die Notwendigkeit einer Schwangerschaft nicht versteht beziehungsweise seiner Frau diesen Wunsch aus finanziellen Gründen verwehrt. Diesbezüglich kann ein symbolischer Parallelismus hervorgehoben werden, da *Yerma* sich in der Tiefe eines Brunnens gefangen sieht, aus dem sie keinen Ausweg findet. *Raquel* sieht sich ähnlich dazu immer vor dem Abgrund einer tiefen Spalte, in die sie hineinfällt und vor der sie nur ihr Ehemann Simón durch eine Schwangerschaft bewahren kann.

In beiden Stücken präsentieren die spanischen Dramatiker ihren Protagonistinnen einen Ausweg aus deren jeweiliger Situation. Gleichzeitig beginnen sich die Handlungen der beiden Dramen an dieser Stelle in eine andere Richtung zu bewegen. Entscheidend ist, dass *Raquel* im Gegensatz zu *Yerma* dazu bereit ist, gegen die gesellschaftlichen Normen zu verstoßen, um sich ihren Wunsch nach Mutterschaft zu erfüllen. Damit erlaubt Unamuno seiner Figur eine Freiheit, die im „lorquianischen“ Universum ohne Blutvergießen nicht vorgesehen ist. Ein weiterer großer Unterschied zwischen den beiden Frauenfiguren lässt sich in ihrer finanziellen Abhängigkeit von ihrem Ehemann finden. Unamuno präsentiert ein weibliches Individuum, welches in gesellschaftlicher Hinsicht weitestgehend frei ist, da *Raquel* durch ihren Beruf das Ehepaar versorgt und somit eine gewisse Machtposition genießt. Unamuno weist der Frau jedoch schlussendlich die Mutterschaft als essentielle

Aufgabe ihres Seins zu. Zusammenfassend finden sich einige thematische Parallelen sowie ideologische Überschneidungen in den beiden Stücken, da beide männlichen Schriftsteller das weibliche Individuum nicht als frei ansehen, sondern von ihrer natürlichen und gesellschaftlichen Determinierung bestimmt.

Das letzte Stück der Trilogie Lorcas konzentriert sich noch mehr als die beiden vorherigen auf einen drastischen Gegensatz zwischen den individuellen Bedürfnissen und den gesellschaftlichen Normen des weiblichen Lebens. In *La casa de Bernarda Alba* herrscht eine verwitwete Mutter tyrannisch über ihre fünf Töchter, die sie nach dem Tod ihres Ehemannes innerhalb des Hauses der Familie gefangen hält. Damit ist das Leben der Frauen mehr denn je von der Gesellschaft bestimmt. Dies bedeutet die Unterdrückung der Freiheit, Individualität und Sexualität der Frauen. Bernarda fungiert als Wächterin der Sitten innerhalb des Hauses und als Personifizierung der weiblichen Unterdrückung durch die Gesellschaft. Allerdings ist die jüngste Tochter Adela nicht mehr gewillt, sich ihrer Mutter zu unterwerfen und beginnt mit dem Verlobten ihrer ältesten Schwester Angustias ein Verhältnis. Das Stück endet mit dem Selbstmord Adelas und der Wiederherstellung der Ordnung durch Bernarda.

In seiner Einfachheit zeigt dieses letzte Stück der „Trilogía rural“ Frauen, deren sexuelles Verlangen auf eine groteske Weise übersteigert wird und am Ende deren einziger Grund zu leben ist, da die Gesellschaft in einer genauso übermächtigen Art und Weise auf ihre persönliche Freiheit wirkt. Es ist eine Welt der Gegensätze, in der nur die Farben Schwarz und Weiß regieren und jeder Farbkleck der Rebellion ausgelöscht wird.

Im Vergleich mit *Nora oder ein Puppenheim* und *Gespenster* von Henrik Ibsen lag der Fokus vor allem auf der Konstante des Kampfes des Individuums gegen die gesellschaftlichen Konventionen und im Besonderen auf der weiblichen Emanzipation von gesellschaftlichen Zwängen, die in *La casa de Bernarda Alba* zwar angestrebt wurde, allerdings im Gegensatz zu Henrik Ibsens *Nora* scheiterte. Eine der Hauptparallelen zwischen den beiden Stücken ist, dass Nora zu Beginn in derselben Art und Weise von der Gesellschaft unterdrückt wird wie die Töchter Bernardas. Nora überschreitet in der Folge wie Adela die gesellschaftlichen Grenzen. Im Vergleich der beiden Stücke unterscheiden sich allerdings die jeweiligen Motivationen zur Rebellion gegen die gesellschaftliche Unterdrückung. Im Gegensatz zu Adela stellt sich Nora aus weitestgehend selbstlosen Gründen gegen die Macht der Gesellschaft. Man kann daraus die Erkenntnis ziehen, dass Lorcas Frauenfiguren wiederum mehr von ihrer Natur determiniert scheinen als die von Ibsen. Auf einer allgemeineren Ebene fordern jedoch beide Autoren in ihren Stücken die individuelle Freiheit gegenüber den

gesellschaftlichen Zwängen, die aber vor allem das weibliche Individuum unterdrücken und ein glückliches Leben verhindern.

In *Gespenster* sind es ebenfalls die gesellschaftlichen Normen, die im Leben von Helene Alving die Überhand haben. Die Vergangenheit und Schatten alter Traditionen und überkommener Werte sind in bei Ibsen wie auch in *La casa de Bernarda Alba* allgegenwärtig. Des Weiteren wird bei beiden vorgeführt wird, wie ein Menschenleben zugunsten der Aufrechterhaltung der alten Normen einer von den Dramatikern verurteilten Welt geopfert wird. Damit ähneln sich die Stücke Ibsens und Lorcás stark auf einer phänomenologischen Ebene. Am Ende dieses Vergleichs bleibt jedoch immer noch die Frage offen, ob Lorca wie auch Ibsen bewusst Frauen als Hauptprotagonistinnen ihrer Werke wählten, um die Notwendigkeit der weiblichen Emanzipation zu unterstreichen.

Abschließend müssen folgende Punkte festgehalten werden: Lorcás „Trilogía rural“ kann auf vielen verschiedenen Ebenen interpretiert werden: Es kann als Zeugnis der andalusischen Kultur der 30er Jahre, als genereller Ruf nach Revolution gegen das gesellschaftliche System oder spezifischer als Forderung der Emanzipation der spanischen Frau gelesen werden. Problematisch ist dabei, dass der frühe Tod des Autors und seine mangelnden Positionierungen diesbezüglich die Frage der Interpretation völlig offen lassen. Sicher ist jedoch, dass der von ihm beschriebene Konflikt zwischen der persönlichen Freiheit des (weiblichen) Individuums und dem gesellschaftlichem Zwang, der dieses unterdrückt, auch von anderen Schriftstellern im zeitgenössischen europäischen Raum wahrgenommen und dargestellt wurde.

Mit der vorliegenden Arbeit wurden thematische Parallelen zu Stücken anderer zeitgenössischer Dramatiker aus Europa aufgezeigt. Es muss allerdings beachtet werden, dass die untersuchten Werke Vergas, Capuanas, Unamunos und Ibsens alle einen entscheidenden Punkt gemeinsam haben: Sie wurden alle gegen Ende des 19. Jahrhunderts, also einige Jahre vor der „Trilogía rural“, geschrieben und veröffentlicht. Warum sich nun Schriftsteller wie Ibsen so viel früher mit der Frage der Unterdrückung des (weiblichen) Individuums beschäftigt haben, mag sicherlich mit den jeweiligen kulturellen und politischen Entwicklungen der einzelnen europäischen Länder in Zusammenhang stehen. Somit wäre es im Sinne einer weiterführenden Forschung eventuell interessant, diese Zusammenhänge im europäischen Raum miteinzubeziehen und eine soziokulturelle Untersuchung der literarischen Entwicklung des dargestellten Konflikts im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Rolle der Frau vorzunehmen.

Hiermit bietet das Werk Lorcás, welches ausgiebig und detailliert erforscht wurde, als Ausgangspunkt immer noch neue Möglichkeiten der Forschung und ein unerschöpfliches Panorama an Themen, Bildern und Worten, die noch nicht ausreichend gelesen, gehört oder gesehen wurden.

7. Bibliografie

Primärquellen:

- Capuana, Luigi: Teatro italiano. Volume primo. (Hrsg.) Oliva, Gianni/ Pasquini, Luiciana. Palermo: Selerio Editore, 1991.
- García Lorca, Federico: Obras completas. Vol. 3. Ed. Arturo del Hoyo Madrid: Aguilar, 1986.
- Bodas de Sangre. (Hrsg.) Josephs, Allen/ Caballero, Juan. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.
 - Yerma. (Hrsg.) Gil, Ildefonso-Manuel. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.
 - La casa de Bernarda Alba. (Hrsg.) Vilches de Frutos, Francisca. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.
- Ibsen, Henrik: Nora oder ein Puppenheim/ Hedda Gabler: Dramen (Fischer Klassik). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008.
- Gespenster. Stuttgart: Reclam, 1992.
- Verga, Giovanni/ Russo, Luigi (Hrsg.): Opere. Milano: Ricciardi, 1955.
- Landleben. Sizilianische Novellen. Stuttgart: Reclam, 2014.
 - Lettera CXXXIX, Catania, Jan. 29, 1908, in Lettere al suo traduttore, ed. Fredi Chiappelli (Firenze: Le Monnier, 1954).
- Unamuno, Miguel de: Obras completas. Raquel encadenada. Madrid: Fundación Antonio José de Castro, 1996.
- La tía Tula. Barcelona. Ed. Bruguera, 1984.
 - Amor y pedagogía. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
 - A una aspirante a escritora. Artículo publicado en el periódico La Nación de Buenos Aires el 25 de julio 1907.

Sekundärquellen:

- Aguilera Sastre, Juan: Feminismo y teatro. Los Martinez Sierra ante „Casa de Muñecas”. In: ALEC Nr. 39.2 (2014), S. 307–340.
- Allen, Rupert: Psyche and symbol in the theatre of Federico García Lorca: Perlimpin, Yerma, Blood Wedding. Austin: University of Texas Press, 1974.
- Badenes, José I.: Until death do us part: Matrimony; Casti Connubii, and the Catholic Church in Federico García Lorca’s Yerma. In: Christianity & Literature, 2015 Vol. 65 (1), S. 51–67.
- Absence and Presence: Performing (In) Visible Masculinities in Federico García Lorca’s La casa de Bernarda Alba and Ernesto Caballero’s Pepe el Romano. In: Cincinnati Romance Review, Vol. 39, (Herbst) 2015, S. 227–238.
- Barrick, Mac E.: Los antiguos sabían muchas cosas. Superstition in „La casa de Bernarda Alba”. Hispanic Review, 1980, Vol. 48 (4), S. 469–77.
- Blanco Aguinaga C./ Rodríguez Puértolas, J./ Zavala, I.M.: Historia social de literatura española II. Madrid: Editorial Castilla, 1978.
- Bojahr, Steffi: Federico García Lorcás Dramen als Spiegel der sozialen Realität. Eine Analyse von Bluthochzeit, Yerma und Bernarda Albas Haus. Hamburg: Diplomica Verlag, 2014.
- Cabrera, Vicente: Poetic structure in Lorca’s „La Casa de Bernarda Alba”. In: Hispania, Vol. 61, Nr. 3 (Sept. 1978) S. 466–471.
- Cecchetti, Giovanni: Giovanni Verga. Boston: G.K. Hall & Co., 1978.

- Correa, Gustavo/ Allen, Rupert C.: Honor, Blood and Poetry in „Yerma”. In: *The Tulane Drama Review*, Vol. 7, No. 2 (Winter 1962), S. 96–110.
- Crispin, John: La casa de Bernarda Alba dentro de la visión mítica lorquiana. In: *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Ricardo Domenech (Ed.). Madrid: Cátedra, 1985, S. 171–85.
- Degoy, Susana: *En lo más Oscuro del Pozo. Figura y Rol de la Mujer en el Teatro de García Lorca*. Buenos Aires: Grupo Ed. Latinoamericano, 1996.
- Doménech, Ricardo: *La casa de Bernarda Alba*, PA, febrero 1964.
- Doménech, Ricardo: Realidad y misterio: notas sobre el espacio escénico en *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. *Cuadernos hispanoamericanos* 433-34 (1986): 293–310.
- Fernández Almargo, Melchor: *Estreno de Bodas de Sangre*, tragedia de F. García Lorca. *El Sol*, Madrid, 9 de marzo 1933.
- Frazier, Brenda: *La Mujer en el Teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Playor, 1973.
- Francisci, Enza de: Giovanni Verga's woman in *La Lupa*: From page to stage. In: *The Modern Language Review*, Vol. 110, Nr. 1 (Jan. 2015), S. 149–165.
- Frey Müller, Renate: *Das Bild der Frau in Federico García Lorcás dramatischen Werken als Weiterentwicklung einer Konstante der spanischen Literatur*. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994.
- Gebhardt, Armin: *Henrik Ibsen. Der große Gesellschaftsdramatiker*. Marburg: Tectum, 2005
- Genschow, Karen: *Federico García Lorca: Leben, Werk, Wirkung*. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- Gibson, Ian: *Federico García Lorca: a life*. London: Faber&Faber, 1989.
- *García Lorca: biografía esencial*. Barcelona: Eds. Península, 2001.
- Godoy, Juan M.: The voice from the closet: The Articulation of Desire in „La casa de Bernarda Alba”. In: *Pacific Coast Philology*, Vol. 39, (2004), S. 102–111.
- Greenberg, Martin: Giovanni Verga's Verismo. *New Criterion*, May 2004, Vol. 22, S. 18–24.
- Hardt, Manfred: *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 1996.
- Ihring, Peter: *Einführung in die italienische Literatur des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2005.
- Johnson, Roberta: Federico García Lorca's Theater and Spanish Feminism. In: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Vol. 33.2 (2008), S. 251–281.
- Johnston, David/ Jakubeit Alice (Übers.): *Federico García Lorca. Leben hinter einer Maske*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2003.
- Lima Robert: Missing in action: Invisible males in la casa de Bernarda Alba. In: *Bucknell Review*, Nr. 45.1 (2001), S. 136–147.
- Lucente, Geoffry L.: The ideology of Form in Verga's „La Lupa”: Realism, Myth, and Passion of Control. In: *MLN*, Vol. 95, Nr. 1, Italia Issue (Jan. 1980), S. 104–138.
- Mcmullan, Terence: Federico García Lorca's critique of marriage in *Bodas de Sangre*. In: *Neophilologus*, 1993, Vol. 77 (1), S. 61–73.
- Moncá, Beatriz: Maternidad y alianza en *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca: Una lectura de antropología. In: *ALEC* 35.2 (2010), S. 71-94.
- Morales, Carmen: *Mujeres en la vida de Unamuno*. In: *Razón y Fé*, Madrid, 1979, Nr. 973, S. 131.

- Morla Lynch, Carlos: En España con Federico García Lorca, (Páginas de un diario íntimo. 1928-1936), Madrid: Aguilar, 19658, S. 488-489.
- Morris, Brian: Voices in a Void: Speech in La casa de Bernarda Alba. In: Hispania, Vol. 72, Nr. 3 (Sept. 1989), S. 498-509.
- Nieva-De la Paz, Pilar: Identidad femenina, maternidad y moral social. In: Anales de la Literatura Española Contemporánea, Vol. 33.2 (2008), S. 373-394.
- Orjasaeter, Kristin: Mother, wife and rolemodel. A contextual perspective on feminism in A Dolls House. In: Ibsen Studies, 2005, Vol. 1 (5) S. 19-47.
- Parker, Fiona/ McMullan, Terence: Federico García Lorcas Yerma and the world of work. In: Neophilologus, 1990, Vol. 74(1), S. 58-69.
- Rabaté, Colette/ Rabaté, Jean-Claude: Miguel de Unamuno: biografía. Madrid: Taurus, 2009.
- Reed, Anderson: Federico García Lorca. London: The Macmillan Press, 1984.
- Rekdal, Anne Marie/ Myskja, Kjetil: The female jouissance: an analysis of Ibsen's Et dukkehjem. Scandinavian Studies, 2002, Vol.74(2), S.149-180.
- Rincón, Carlos: Federico García Lorca. Leipzig: Reclam, 1968.
- Rosso, Luigi: Giovanni Verga. Roma: Laterza, 1995, S. 97.
- Ruiz Ramón, Francisco: Historia del teatro español, siglo XX. Madrid, Ediciones Càtedra, S.A., 1975, S. 177.
- Salazar, Adolfo: Un drama inédito de Federico García Lorca. In: Carteles, La Habana, 10-VI-1938.
- Sandoval Ullán, Antonio: El concepto de mujer en el pensamiento de Miguel de Unamuno. Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno, 2004, Issue 39, S. 27-60.
- Schürr, Friedrich: S. 18-19. Miguel de Unamuno. Der Dichterphilosoph des tragischen Lebensgefühls. Bern: A. Francke AG Verlag, 1962.
- Soloski, Alexis: „The Great Imitator“: Staging Syphilis in A Doll House and Ghosts. In: Modern Drama, Vol. 56, Nr. 3, Fall 2013, S. 287-305.
- Sprinchorn, Everet: Syphilis in Ibsen's Ghosts. In: Ibsen Studies, Nov. 2004, Vol. 4 (2), S. 191-204.
- Templeton, Joan: Ibsen's Women. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- The Dollhouse Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen. In: PMLA, Vol. 104, Nr. 1 (Jan. 1989), S. 28-40.
- Traversa, Vincenzo Paolo: Luigi Capuana: Critic and novelist. Berlin: Walter de Gruyter, 1968.
- Vardoulakis, Dimitris: Spectres of Duty. Silence in Ibsen's Ghosts. In: Orbis Litterarum, 2009, Vol. 64 (1), S. 50-74.
- Zangara, Mario: Luigi Capuana. Catania: Ed. Navicella, 1964.

Internetquellen:

http://elpais.com/diario/1979/10/09/sociedad/308271608_850215.html (21.11.2016)

8. Zusammenfassung

Thema der vorliegenden Arbeit ist der phänomenologische Vergleich zwischen Federico García Lorcas „Trilogía rural“ und ausgewählten Stücken zeitgenössischer europäischer Dramatiker. Hauptschwerpunkt der Stücke *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) und *La casa de Bernarda Alba* (1936) ist der Konflikt zwischen Individuum und den Normen der Gesellschaft, die dieses in seinen Wünschen und Sehnsüchten einschränken. Bei der Schilderung dieses Konflikts besteht Lorcas größtes Alleinstellungsmerkmal in der Wahl seiner Protagonisten, da er dafür ausschließlich Frauen wählt. Daraus ergeben sich folgende Themenschwerpunkte für den Vergleich: Die Macht der Sexualität und des Instinktes, ihre Unterdrückung und die darauffolgende Fatalität, die sozialen Normen und die Rolle der Frau in der Gesellschaft sowie Untersuchungen zu Genre, Sprache und Symbolik.

Die bisherige Forschung zu Federico García Lorca hat sich bereits auf viele Aspekte seiner Thematiken und Frauendarstellungen konzentriert. Allerdings wurde bisher noch kaum versucht, die „Trilogía rural“, bezüglich ihrer allgemeingültigen Themen, sowie der dargestellten weiblichen zeitgenössischen Realität, in Vergleich mit anderen europäischen Dramen ihrer Zeit zu setzen.

Damit bildete sich für die vorliegende Arbeit folgende Fragestellung: Inwiefern existieren in der europäischen zeitgenössischen Dramatik ähnliche Themen, die sich der Darstellung des Konflikts zwischen Individuum und Gesellschaft und dem damit in Zusammenhang stehenden Leben der Frau und ihren Sehnsüchten, ähnlich wie Federico García Lorca in seiner „Trilogía rural“, widmen? Um dieser Frage nachzugehen, wurden die Stücke der Trilogie mit *La Lupa* (1896) und *Cavallería rusticana* (1884) von Giovanni Verga, *Malía* (1884) von Luigi Capuana, *Raquel encadenada* (1921) von Miguel de Unamuno sowie *Nora oder ein Puppenheim* (1879) und *Gespenster* (1881) von Henrik Ibsen verglichen.

Die Ergebnisse des Vergleichs ergaben schlussendlich folgendes Bild: Allen Stücken ist derselbe Konflikt des Individuums zu Eigen, der auch bei Lorca behandelt wird. Es sind Gefühle der Leidenschaft und die natürlichen Instinkte, die die weiblichen Figuren antreiben und sie mit dem Verstoß gegen die Gesetze der Norm in ihr Verderben oder sogar den Tod führen. Dabei zeigten sich verschiedene thematische Facetten, die sich dem weiblichen Leben widmen und im Kontext der Interessen der einzelnen Schriftsteller stehen. Somit führten die Untersuchungen im Sinne des phänomenologischen Vergleichs zu positiven Ergebnissen und zahlreichen Übereinstimmungen.

Abstract

This thesis focuses on a comparison of Federico García Lorca's "Trilogía rural" and selected works of contemporary European authors based on their subjects and topics. The main emphasis of *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) and *La casa de Bernarda Alba* (1936) lies on the individual's inner conflict between its natural instincts, feelings and wishes and social restrictions which inhibit their fulfillment. What makes Lorca's plays unique and remarkable is his choice of characters, who represent the individual in its struggles. Women are the victims of society's tyranny and are unable to satisfy their longings and needs. Hence the main topics of the comparison are: The power of sexuality and instinct, their repression and the following tragedy, the social laws and women's role in society and the analysis of genre, symbols and language.

Research has focussed on many aspects of Lorca's theatre but it has never been tried to compare his universal subjects and depiction of female reality with other European plays of his time. Therefore the research is based on the question whether plays of similar content and subjects as Lorca's exist in contemporary European theatre. With that aim the play *La Lupa* (1896) and *Cavallería rusticana* (1884) by Giovanni Verga, *Malía* (1884) by Luigi Capuana, *Raquel encadenada* (1921) by Miguel de Unamuno, *A Doll's House* (1879) and *Ghosts* (1881) by Henrik Ibsen were used for means of comparison.

Results showed that all the plays portray the same inner conflict that concentrates on the power of instincts guiding and pressuring the female individual into overstepping society's rules. Such act consequently leads in almost every case to pain and death. Although every play offered different aspects of female life and struggle the comparison of subjects and themes lead to positive results and showed several similarities.