

Florian Lützelberger (Bamberg)

Federico García Lorcas *Trilogía dramática de la tierra española* als Knotenpunkt von Kontinuität und Wandel von der Antike bis zu Netflix: Tradition, Adaption, Innovation, Inspiration

To this day, Lorca's most popular plays, the *Trilogía dramática de la tierra española*, are considered to be among the most widely read texts of twentieth century Spanish literature. By combining elements from Antiquity with classic and modern features of Spanish theatre and placing them in new functional contexts, the author succeeds in creating an innovative theatre of sociocritical nature in times of political repression. This article analyses several of these innovations and aims to demonstrate the influence Lorca's *Tragedias rurales* still have on today's literature and culture. Simon Stone's play *Yerma* (2017) and the Netflix series *Las Chicas del Cable* (2017-2020) are approached here with this purpose.

Keywords: *Federico García Lorca*; *Simon Stone*; *Las Chicas del Cable*; *Tradition*; *Innovation*;

1 Einführung: Lorcas Tragödien zwischen Antike, Siglo(s) de Oro, Moderne und Postmoderne

Auch heute zählen Federico Garcías Lorcas *Tragedias rurales* weiterhin zu den meistrezipierten Stücken der spanischen Literatur und nehmen nicht umsonst eine zentrale Rolle im Mosaik der Weltliteratur ein. Bekannt sind die Stücke dabei vor allem für García Lorcas virtuoses Spiel mit lyrischen und dramatischen Formen sowie für die deutliche Gesellschaftskritik, die der junge Autor letztlich «mit seinem Leben [...] bezahlt[e]» (Enzensberger 2001: 64).

Das kommerzielle Theater Spaniens war seiner Zeit durch einen unkritischen Charakter gezeichnet, hatte Unterhaltung zum Ziel und trug somit eher zur Wahrung der Zustände bei. García Lorca hingegen versuchte, auch durch seine Hinwendung zur Antike und spanischen Klassik, seine Stimme zu erheben und – in einer Zeit der sich immer stärker herauskristallisierenden ideologischen Teilung des Landes in die *Dos Españas* –, auch unter Rückgriff auf folkloristische Elemente, gesellschaftskritische Inhalte zu inszenieren. Dies zeigt seine Beschreibung von *La Casa de Bernarda Alba* als «documental fotográfico»



(García Lorca [1936] 2004: 5) unmissverständlich. So ist Lorcas Haltung bzgl. der sozialen Verantwortung des Theaters erwähnenswert, wie er sie 1935 formuliert hat:

El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. [...] [E]l teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro (zit. nach Floeck 1988: 372-373).

Durch die Verbindung von Elementen der Tragödiendition der Antike und des *Siglo de Oro* sowie modernere Ansätze gelingt ihm sein Vorhaben. Lorcas bekanntestes Werk, die «trilogía dramática de la tierra española» (Gil 2009: 13), ist so vor allem in seiner Funktion als Knotenpunkt zu verstehen – über Rückgriffe auf die Tradition und eine Rekontextualisierung wird es dem Autor erst möglich, in Richtung des Liberalismus fortzuschreiten: «Camino nuevos hay para salvar al teatro. Todo está en atreverse a caminar por ellos» (Josephs/ Caballero 2011: 26). Allen Josephs und Juan Caballero (2011: 26) fügen hinzu: «[E]sos caminos nuevos son precisamente los caminos antiguos».

Doch auch für Artefakte der Gegenwart stellt Lorcas Werk weiterhin einen Inspirationsquelle dar, was dieser Beitrag zu verdeutlichen sucht: So etwa für das Werk *Yerma* (2017) des australisch-schweizerischen Autors Simon Stone, das den Stoff des gleichnamigen Werks ins 21. Jh. überträgt. Ähnliches gilt für die spanische Netflix-Produktion *Las Chicas del Cable* (2017-2020), die aktuell nicht nur in Spanien große Erfolge feiert und sich, eingebettet in einen fiktiv-historisierenden Blick auf das Spanien, Themen wie der Ehre und der Rolle der Frau in der spanischen Gesellschaft widmet.¹

¹ Erstausstrahlung der ersten Folge der ersten von inzwischen vier Staffeln: 28. April 2017.

2 Lorcas Werke als Adaption und Weiterentwicklung antiker und spanischer Tradition

2.1 Tragik, Komik und die Macht des Schicksals

Die Schicksalskonzeption in Lorcas Stücken erinnert zunächst an die unpersönliche antike *Moira*, die auch im spanischen Theater der *Siglos de Oro* in adaptierter Form ihren Platz findet. Besonders eindrucksvoll können wir dies anhand der Handlung von *Yerma* nachvollziehen: Die Protagonistin Yerma (Nomen est omen!) ist vom Wunsch getrieben, Kinder mit ihrem Mann Juan zu bekommen. Aus dessen lieblosem Verhalten zieht sie bald den Schluss, dass sie nie Mutter werden wird, was bereits vom Titel des Stücks abzuleiten ist.² Auf dem Höhepunkt des Dramas schleudert ihr Juan dies auch entgegen. Als er nun versucht, sie gefügig zu machen, leistet sie erstmals Widerstand, da ihre Hingabe nun hinsichtlich der männlichen Dominanz, die ihre Selbstverwirklichung endgültig versagt, zwecklos erscheint. Schließlich erwürgt sie ihn, hat zugleich in ihm auch ihr Kind getötet und zerstört damit ihre eigene Existenz. Als Mörderin wird sie schlichtweg zur sozial Geächteten (cf. Briesemeister 1998: 107). Die drohende Katastrophe steht, wie in der antiken Tragödie, durch das linear verlaufende und simple Handlungsgefüge im Zentrum der Stücke verhaftet. Bemerkenswert ist in den meisten von Lorcas Stücken dabei der Vorrang des auf die Katastrophe zulaufenden Handlungsgefüges vor der psychologischen Charakterdarstellung.

Verbunden mit der Ausweglosigkeit des Konflikts und der archaisch anmutenden Typisierung des dramatischen Personals ergeben sich offensichtliche Rückbezüge zur antiken Tragödie. Das Personal wird so etwa nicht mit Eigennamen benannt, sondern eben als *Madre* etc. bezeichnet. Ihre Handlungsweisen, Sprache und stilisiertes Erscheinungsbild machen sie zu Archetypen (cf. Fuentes Rojo 1998: 98). Knodel arbeitet in ihrer Studie *Die Geburt der Tragödie aus dem Geister der Mutter: Euripides und Federico García Lorca* zahlreiche weitere Parallelen zwischen Lorcas Werk und der antiken Tragödienkultur heraus; als wichtigsten Punkte nennt sie (2016: 407) in ihrem Resümee die Tatsache, «dass

² *Yermo/-a* bedeutet im Spanischen soviel wie ‘öd(e)’ oder ‘brach(liegend)’.

der Dichter Motive aus ihr übernimmt und sie in seinen eigenen Stil transformiert». Besonders stützt sie sich hierbei auf die titelgebende Mutterfigur, Natursymbolik sowie das Dionysische, anhand derer sie ihre Thesen exemplifiziert.³

Franzbach (2002: 69) allerdings bemerkt, die Stücke seien «stärker dem Theater des spanischen *Siglo de Oro* als der altgriechischen Bühne verpflichtet». So finden wir in Lope de Vegas *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) bereits einige Komponenten des *Teatro lorquiano* vorgezeichnet: etwa die Dreiaktstruktur – und damit eine Abkehr von der starr kodifizierten Form der antiken Tragödie – sowie metrische Freiheiten. In Lopes *Comedia* wird, anders als bei Aristoteles, Tragisches mit Komischem verbunden und die traditionelle Ständeklausel zu Teilen aufgehoben (cf. Strosetzki 2001: 15). Lorca knüpft daran gewissermaßen an: Seine Figuren entstammen nämlich – angepasst an das Ziel der Gesellschaftskritik – dem Volk und nicht dem gehobenen Stand. Entsprechend lautet der Untertitel von *La Casa de Bernarda Alba* schlicht *Drama de las mujeres en los pueblos de España*. Gerade dies verleiht den Werken einen höheren Grad an Authentizität, wie es auch schon seiner Zeit bei Lope die Aufhebung der Trennungsregeln tat (id.).

2.2 «Home is where I'm feminine»⁴ – Lorcas Umgang mit der Einheit des Ortes

Besonders bemerkenswert an Lorcas Tragödien ist der Umgang mit Ort, Zeit und Handlung. So schreibt Aristoteles (1992: 25-29) Folgendes:

Wir haben festgestellt, daß die Tragödie die Nachahmung einer in sich geschlossenen und ganzen Handlung ist, die eine bestimmte Größe hat [...]. Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. [...]; es muß [...] auch eine bestimmte Größe haben. Das Schöne beruht nämlich auf der Größe und der Anordnung. [...] Demzufolge müssen [...] auch die Handlungen eine bestimmte Ausdehnung haben, und zwar eine Ausdehnung, die sich dem Gedächtnis leicht einprägt.

³ Siehe dazu weiter Knodel (2016: 85-122; 123-210 sowie 335-400).

⁴ Songzeile aus *Cinnamon* von Hayley Williams (2020).

In Renaissance und Barock wurden in Teilen Europas die Einheiten in Regelpoetiken stärker kodifiziert als Aristoteles es in seiner *Poetik* anführt. Während so die Einheit der Handlung tatsächlich auf konkrete Forderungen des Aristoteles zurückgeht, stützen sich die zeitlichen und örtlichen Maßstäbe auf eher beiläufige Bemerkungen in der *Poetik*.⁵ So erklärt beispielsweise Corneille in seinem *Discours sur les trois unités* (1660), er habe bei Aristoteles keine Vorschrift der Einheit des Orts gefunden; aufgrund theaterpraktischer Erwägungen sei diese aber nötig (cf. Stenzel 2012: 24).

In Spanien geht Lope mit diesen Einheiten freier um: Der Einheit der Handlung stimmt er insofern zu, dass alle Handlungsstränge dem Hauptstrang zuträglich sein sollen (cf. Strosetzki 2001: 21). Unumstritten ist jedoch wohl, dass es sich bei Aristoteles' *Poetik* nicht um eine Regelpoetik handelt – sie zeichnet sich gerade durch ein «Oszillieren zwischen Faktischem und Präskriptivem» (Fuhrmann 2003: 12), zwischen Produktions- und Wirkungsästhetik, aus.

Gerade mit der Einheit des Ortes spielt Lorca in seinen Werken und setzt ihn virtuos zum Ausdruck der gesellschaftlichen Verhältnisse ein. Es lohnt sich ein Blick in *La Casa de Bernarda Alba*, das den Spielort bereits im Titel trägt: Die knappen Didaskalien beschreiben im ersten Akt einen kargen Raum, ausgestattet mit Stühlen und Landschaftsgemälden. Umgeben ist er von dicken Wänden, die die Grenzfunktion des Hauses bereits andeuten. Die dominierende Farbe ist weiß: «Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda» (García Lorca [1936] 2004: 5).

Im zweiten Akt befinden wir uns in einem Raum, der nur noch als «blanca» (García Lorca [1936] 2004: 33) inszeniert wird. Der dritte Akt spielt im weißen Innenhof, leicht bläulich getüncht. Diese graduelle Abnahme der weißen Wandfarbe und das immer weiter ins Innere des Hauses verlagerte Geschehen untermauern die psychologische Dynamik des Geschehens. Der Hof, zwischen Haus und Straße liegend, nimmt dabei die Funktion eines Zwischenraumes, Ort der Erotik und der Heimlichkeit, ein. Mit seinem Tor und dem Fenster bildet er den Schnittpunkt zur Außenwelt, bleibt jedoch Ort der Heimlichkeit. Schon im *Siglo de Oro* ermöglicht das Dekor vor allem komische Effekte, wenn bspw. Möbelstücke in ihrer Funktion verfremdet werden oder geheime Verbindungtüren wie in Calderóns *La dama duende* Verwirrung und die Handlung

⁵ Siehe dazu weiter Kapitel 5 und 24 der aristotelischen *Poetik*.

vorantreibt (cf. Strosetzki 2001: 18). Zwar erfüllt der Hof in *La casa de Bernarda Alba* dabei keine Steigerung der Komik, jedoch folgt Lorca diesen Prinzipien dabei insofern, als dass der Hof, eben als Schnittstelle zwischen den Welten, den Frauen zumindest für einen kurzen Moment eine Art des Ausbruchs ermöglicht.

Deutlich ist eine oppositionelle Strukturierung des Raums auszumachen, in der sich das Haus der Außenwelt gegenüberstellen lässt. Als Ort der Frauen ist es ein Käfig, in dem negative Emotionen und die Ausweglosigkeit dominieren. Dem diametral gegenüber stehen etwa der Olivenhain oder das Feld – Orte der Männer, aber auch der Freiheit. Im Gegensatz zum Haus, das direkt auf der Bühne sichtbar ist, liegt diese Außenwelt unerreichbar neben oder hinter den Kulissen.

2.3 *Les anciens* vs. *Les gens de maintenant*, Liebe vs. Sitte und Genderfragen

Erfolgt in der aristotelischen Konzeption ein Umschlag zur tragischen Wendung durch ein schweres Vergehen der Figuren, handelt es sich bei Lorca um eine Reaktion der Figuren auf die Unmöglichkeit der Erfüllung ihrer Bedürfnisse innerhalb der kollektiven Zwänge. In Gang gebracht wird der Konflikt durch die Abwendung von den Pflichten und die Rückkehr zur Intuition, die der Erfüllung natürlicher Bedürfnisse dient, dabei jedoch eine Verletzung des Systems darstellt und somit das tragische Schicksal nach sich zieht. Diese Rollenaufteilung kann, folgen wir Christoph Strosetzki (2010: 95-96) auf eine psychoanalytische Interpretationsebene, als anschauliches Modell für das Strukturmodell der Psyche nach Freud gelten.

Wie schon in zahlreichen *Comedias* des *Siglo de Oro* handelt es sich hier eigentlich auch um einen Generationenkonflikt: In den Frühwerken behält meist noch die ältere Generation die Oberhand – später, etwa in Calderóns *La vida es sueño* (1635), tragen die Jungen den Sieg davon. Letzteres wird dadurch legitimiert, dass die *Anciens* sich durch ihr Verhalten schuldig gemacht haben. Ähnliche Entwicklungen sehen wir auch im Frankreich des 17. Jh., bspw. in Molières *Le malade imaginaire* (1673): «Les anciens, monsieur, sont les anciens ; et nous sommes les gens de maintenant» (Molière 2012: 105).

Bei Lorca kommt es zu einer Mischform: Die älteren Generationen und ihre Maximen setzen sich durch, die Katastrophe tritt unaufhaltsam ein. Doch macht der Autor im Sinne seiner Sozialkritik den Rezipient*innen die Verfehlungen der *Anciens* deutlich und erhebt damit warnend den Finger für die Zukunft des Landes. Vom antiken Theater unterscheidet sich der Konflikt hier dadurch, dass er offen ausgetragen wird und nicht, wie Hans-Jörg Neuschäfer (1988: 366-367) formuliert, «in statu nascendi «abgetrieben»» wird. Letztlich wird bei Lorca doch ausgesprochen, was ausgesprochen werden muss.

In *Bodas de Sangre* (1933) entsteht der tragische Konflikt, als durch eine Ehe ohne Liebe, die aus Stolz geschlossen wurde, die Harmonie gestört wird. Der daraus erwachsende Konflikt kann nur durch Blutvergießen gelöst werden (cf. Fuentes Rojo 1998: 98). Am Ende steht der Dialog zwischen *Madre* und *Novia*. Er zeigt die Niederlage der Braut, vermittelt jedoch Mitleid mit ihr und macht sie zur moralischen Siegerin:

MADRE. Pero ¿qué me importa a mí tu honradez? ¿Qué me importa tu muerte?
¿Qué me importa a mí nada de nada? [...]

NOVIA. Déjame llorar contigo.

MADRE. Lloro. Pero en la puerta (García Lorca 2011: 165-166).

Auch Neuschäfer (2011: 352-353) kommentiert hierzu treffend:

Bei Lorca werden die [...] Gesetze des calderonianischen Dramas – die öffentliche Meinung, die *opinión*, achtet streng auf die Wahrung der Ehre – noch einmal aufgerufen und in Szene gesetzt, aber nun nicht mehr, damit sich der Zuschauer mit ihnen identifiziere, sondern damit er sich gleichsam mit Grausen von ihnen abwende.

Kennzeichnend für diese Konflikte ist die Gegenüberstellung zweier unvereinbarer Prinzipien. Auf der einen Seite wird die Respektivierung zivilisatorischer und normativer Verhaltensweisen gefordert. Auf der anderen Seite stehen Trieb und individuelles Bedürfnis (cf. Neuschäfer 1988: 366). Die Sympathie der Rezipient*innen wird dabei «viel stärker auf die «andere» Seite gelenkt» (id.). Bereits auf den ersten Blick ist erkennbar, wird in Lorcas Trilogie die Handlung durch die Brille der Weiblichkeit inszeniert. Zunächst quantitativ abzulesen ist dies schlicht anhand der *Dramatis personæ*, in dem die weiblichen Figuren den männlichen zahlenmäßig überlegen sind (cf. Wehrheim 2016: 44).

Wider Erwarten stehen aber nicht alle weiblichen Figuren klar für das «Gute» – noch kann sich die vermutete «feminozentrische Darstellung», wie Kirsten von Hagen (2016: 98) es bezeichnet, entfalten. Sie (ibid.: 101) gibt berechtigterweise zu bedenken: «Obwohl die Mutter als eine Figur erscheint, die aufgrund der dominanten Rolle innerhalb der Familie gängige Vorstellungen von Weiblichkeit subvertiert, steht doch gerade sie für die Akzeptanz und die Perpetuierung des Systems, das Frauen immer nur den weiblichen konnotierten Raum des Hauses zuweist». So sind die Frauenfiguren also durchaus als ambivalent angelegt zu betrachten:

[Dies] zeigt [...] die Ambivalenz dieser Frauenfigur, die einerseits für sich die Rolle des Patriarchen reklamiert, also ein matriarchales Prinzip durchzusetzen sucht, andererseits aber überkommene Rollenschemata als erworbenes Wissen [...] an die Frauen der nachfolgenden Generation weitergibt, wodurch die untergeordnete Rolle der Frau unhinterfragt perpetuiert wird (ibid.: 103).

Gerade in *La Casa de Bernarda Alba* wird so das Schicksal der Frau innerhalb der Gesellschaft als Damoklesschwert gezeigt und ein Aufbegehren gegen die Normen als Erschütterung verstanden, welche das Schwert zu Fall bringt. So kommt Amelia, eine der Töchter, ähnlich wie Calderóns Segismundo in seinem ersten Monolog, zu folgendem Schluss: «Nacer mujer es el mayor castigo» (García Lorca 2004: 44). Als Adela einem Irrtum erliegt und sich selbst das Leben nimmt, erreicht die Tragik ihren Höhepunkt. Das Verhalten der Mutter kann beinahe als Prolepse für die Zeit des Bürgerkrieges gelten, der ganze Familien auf Basis politischer und ideologischer Divergenzen entzweite und so Menschenleben nahezu entwertete. Wider besseres Wissen lässt Bernarda verbreiten, dass ihre Tochter als Jungfrau gestorben sei, um dem Ehrverlust zu entgehen. Gesellschaftliche Werte wiegen schwerer als persönliche.

Für den homosexuellen Lorca war es im damaligen Kontext undenkbar, seine eigenen Probleme zur Sprache zu bringen. So lag es nahe, sich mit den Problemen der Frauen zu identifizieren, die einem ähnlichen Schicksal unterlagen wie er: «Opfer einer Moral und eines Ehrbegriffs zu sein, die alles dem Vorrecht des «männlichen» Mannes unterordneten» (Neuschäfer 2011: 354). Trotz aller Subversion repressiver patriarchaler Strukturen gelingt der Ausbruch am Ende nicht, das Fatum fällt auf die Protagonistinnen zurück (cf. von Hagen 2016: 102).

Die Hoffnung auf Feminozentrismus wird also deutlich enttäuscht, da die Perpetuierung der patriarchalen Verhältnisse nun doch letztlich als Konsequenz aus der Handlung hervorgeht. Dennoch spricht von Hagen (2016: 105-106) Lorcás Werken letztlich eine das Schweigen brechende Funktion zu, weshalb ihre Worte diesen Abschnitt schließen sollen:

Was Lorca in seinen Stücken immer wieder inszeniert, ist eine von Männern dominierte Gesellschaft. Frauen, die häufig als sensibler für Ungerechtigkeiten und Widersprüche dargestellt werden [...], wird dabei die passive Rolle der Erdulderin zugeordnet. Gleichzeitig wird dargestellt, wie die Frauen am Fortbestand dieses Systems mitwirken, indem sie überkommene Rollenmuster nicht konsequent in Frage stellen. [...] Insbesondere am Beispiel der Madre und der Novia lässt sich ein *Doing Gender* aufzeigen, das zwischen Autonomiebestreben durch die Performanz männlich kodierter Eigenschaften einerseits und Bestätigung der gängigen Ordnung der Geschlechter andererseits oszilliert, wie es sich insbesondere im Verhalten der Madre gegenüber der nächsten Generation, ihrem Sohn und ihrer Schwiegertochter, manifestiert: Beide suchen diese Vorstellungen zu durchbrechen, letztlich erfolglos.

2.4 Zu Ehrbegriff und Ehrauffassung

Ebenso wie die Vorbilder des 17. Jh. greift Lorca Themen wie das problematische Verhältnis von Liebe und sozialem Stand, die Ehre – zwischen Verlust und Wiederherstellung, sowie die Dichotomie von Vernunft und Leidenschaft in seinen Tragödien auf. Ehre war schon im *Siglo de Oro* von hoher gesellschaftlicher Bedeutung geprägt – einerseits als *honra*, «persönliche[r] Wert eines Mannes, seine Tugenden und Qualitäten», andererseits als *fama*, «gesellschaftlich bestimmter Wert, der den Ruf [...] einer Person beurteilt» (Simson 2001: 19). Auch bei Lorca stellt sie, vor allem als Familienehre, den Dreh- und Angelpunkt der Handlung dar.

Gerade im letzten Werk der Trilogie, das gemeinhin als García Lorcás kunstfertigstes Stück gilt, finden wir eine deutliche Verflechtung beider Ehrauffassungen vor – allerdings verknüpft mit einer Übertragung der Konzeption

auf biologisch weibliche Figuren:⁶ «En ese contexto ideológico, el concepto de la honra juega un papel de primera categoría. Mientras que Adela está dominada hasta el suicidio por su pasión por el amor, Bernarda está obsesionada con la pasión por la honra» (Lindau 2000: 268). Es kommt durch die Abwesenheit der Vaterfigur zu einer «Umkodierung der Geschlechterrollen, ist es doch die Mutter, die als *pater familias* fungiert» (von Hagen 2016: 101). Doch auch die *fama* findet in *La Casa de Bernarda Alba* ihren Platz, wenn die Hausherrin versucht aus ihrem Heim eine Bastion zu errichten, um den Ruf der Familie durch die Keuschheit ihrer Töchter und ihr eigenes Schweigen darüber, was eigentlich zu tun wäre, zu erhalten und wiederum janusköpfig selbst Gerüchte aufsammelt, um sie im richtigen Moment auszuspielen. Auch in *Bodas de Sangre* wird Ehre als Familienehre ausgelegt. Bewahrt wird diese durch als tugendhaft anerkanntes Verhalten der Familienmitglieder; so sichert sich die Familie ihren Ruf innerhalb des sozialen Gefüges. Das Aufbegehren der Braut schließlich ›besudelt‹ diese Makellosigkeit. Die Suche nach ihr erfolgt dabei nicht aus Liebe oder Eifersucht, sondern zur Wiederherstellung der Ehre. Dies wird auch im Vergleich der Rückeroberung der so objektivierten Braut mit einer Jagd deutlich:

Mozo I.º: Esto es una caza.

Novio: Una caza. La más grande que se puede hacer (García Lorca 2011: 151).

Wir finden also die Gefühlsebene der Figuren des Bräutigams oder auch der Mutter deutlich als von außen determiniert vor, was deutlich an das Theater des *Siglo de Oro* erinnert. Hier kreuzen sich erneut Klassik und Moderne, denn auch im klassischen Theater ist die Ehre als *fama* synonym mit dem Ansehen aufgrund des Verhaltens. Bei Lorca gerät dieser Ehrbegriff ins Wanken, wenn er, wie im Falle der Vernunfttehe, gleichbedeutend mit Reichtum, Besitz und Einfluss pervertiert wird:

Bei dem tödlichen Kampf um den ›Besitz‹ der Braut geht es jedenfalls weit mehr um einen Machtkampf zwischen zwei Familien, als um Fragen der Ehre, die der augenblicklich mächtigeren Partei nur als Vorwand dient, den status quo zu verteidigen (Neuschäfer 1988: 366).

⁶ In zahlreichen Inszenierungen wird Bernarda Alba von einem männlichen Schauspieler verkörpert.

3 Simon Stones *Yerma* (2017) und die Netflix-Produktion *Las Chicas del Cable* (2017-2020) als Fortführung von Lorcas Innovation und Kritik

3.1 Kinderwunsch vs. Karriere: Stones *Yerma*

«A shatteringly powerful reinvention of a familiar classic» oder «a radical reimagining» (Stone 2017: Klappentext) – so loben die Rezensionen Simon Stones Neuinterpretation von Lorcas Tragödie *Yerma* (2017). Stone nutzt dabei das Fundament des Stoffes von 1934, platziert es im kontemporären Kontext der Metropole London, in dem *Yerma* den Spagat zwischen erfolgreicher Geschäftsfrau und Kinderwunsch zu bewältigen versucht – ganz ohne Folklore und poetische Sprache. Stone selbst äußert sich zu seiner Adaption des Settings folgendermaßen:

[I]t was an important history for us to be telling in a contemporary world, the assumption is that women are, if not in a position of equality, on a path toward it (Rathe 2018).

Entsprechend verkörpert Stones *Yerma*, im Theatertext nur als HER bezeichnet und damit Identifikationsfläche für ein breites Publikum, auf den ersten Blick eine (post-)moderne Version von Lorcas Vorlage. Sie erscheint unabhängig und erfolgreich, arbeitet als Journalistin und Bloggerin bzw. Influencerin, ist verheiratet mit ihrem Ehemann John und genießt ein florierendes Sozialleben (cf. Stone 2017: 10). Sie ist am Puls der Zeit – doch ebenso wie ihrem Alter Ego aus dem Jahr 1934 fehlt ihr, wie uns der unveränderte Titel weiterhin zu verstehen gibt, zur Erfüllung ihres Glücks noch eines: ein Kind. Sara Ballesteros (2016) beschreibt die Protagonistin in ihrer Theaterkritik für die Zeitung *El Ibérico* als «una *Yerma* que podría estar inoculada en cualquier mujer de nuestro tiempo, con su profundo conflicto biológico y emocional». Trotz der 83 Jahre also, die zwischen Lorcas und Stones Werken liegen, ist der Dreh- und Angelpunkt weiterhin derselbe: Das Ticken der biologischen Uhr der Frau und damit verbunden auch die gesellschaftlichen Erwartungen an sie.

HER: We've got three floors right. Plenty of room... [...]

HER: Room for a children's bedroom. Room for two (Stone 2017: 13).

Die Zeit ist ihr Gegenspieler: Yerma arbeitet stetig daran, John zu verdeutlichen, dass sie bereits 33 Jahre alt sei (cf. *ibid.*: 14-15). Versucht sie zu Beginn des Dramas noch, ihren Wunsch zu unterdrücken, greift sie im weiteren Verlauf auf allerlei Mittel zurück, um schwanger zu werden: Ihre erste Wahl fällt auf eine Fruchtbarkeits-App, während sie John in der weiteren Handlung schließlich zur künstlichen Befruchtung überredet – beides ohne Erfolg (cf. *ibid.*: 15; 24; 68). Was Yerma nicht vergönnt sein soll, geschieht hingegen ihrer Schwester Mary, die trotz Kontrazeptiva ein Kind erwartet, als auch ihrer Freundin Des, die ebenfalls ungeplant schwanger wird (cf. *ibid.*: 20; 30-31.). Dies steigert Yermas Frustration ins Unermessliche – am Ende ist ihre Sehnsucht gar so groß, dass sie mit der Polizei in Konflikt gerät, weil sie fremde Kinder auf dem Spielplatz beobachtet:

JOHN: She'd been sitting opposite the playground down the road, watching the mothers with their children. She'd been there a lot, apparently. Pulled up in her car, just watching. The parents got freaked out (*ibid.*: 69).

Nähert man sich der Beziehung zwischen John und Yerma an – schließlich ist sie bereits bei Lorca von zentraler Bedeutung, so lässt sich bei Stone in der Grundstruktur des aktualisierten Narrativs eine bedeutsame Parallele finden: Wie bei Lorca sind die beiden miteinander verheiratet, jedoch handelt es sich nicht um eine Zweckehe, sondern um die Folge einer «long term relationship» (*ibid.*: 25). Die essentielle Parallele ist jedoch, dass auch zwischen Yerma und John die Leidenschaft zu fehlen scheint – hier ist es nicht der Zwang der Familien, die Moral und die Ehre, sondern vielmehr die Gewohnheit, die der Passion gegenübersteht:

HER: My hand feels heavy.
JOHN: Huh?
HER: This ring. It really makes my hand feel heavy.
JOHN: Is that a metaphor?
HER: No. I like it. Like every time I lift it to do something I'll remember you.
JOHN: You'll get used to it (*ibid.*: 49).

Der Ring als Zeichen der Ehe wiegt schwer, ein Mühlstein um den Hals, den Yerma nicht mehr loswerden kann. Von John als bloße Frage der Gewohnheit abgetan, ist es gerade dieses Einschleifen, das zu Stagnation führt. Ähnlich wie bei Lorca fehlt Yerma und John die Passion, das Abenteuer. Immer ist sie es,

die John verführen will – jedoch zweckrational um eines Kindes Willen und wenig romantisch:

HER: You want to fuck? [...]

HER: Sure you don't want to fuck? [...]

HER: You never want to fuck anymore (ibid.: 9-11).

In diesen Zusammenhang hinterfragt sie ununterbrochen die Attraktivität ihres eigenen Körpers (z.B. «You hate my armpits?» [ibid.: 9]), womit Stone den Schönheitswahn und die Anerkennungssucht einer Gesellschaft, die ihren «Marktwert» über die Anzahl von Likes auf Instagram bemisst, als weitere Problematik der Gegenwart aufruft.

John jedoch zeigt ihr weder die für sie notwendige Anerkennung noch seine Liebe. So vergisst er bspw. ihren Geburtstag, konsumiert zur Triebbefriedigung Pornographie statt mit ihr zu schlafen und betrügt sie (cf. ibid.: 43; 12; 65). Dennoch nimmt Yerma ihn in Schutz, verteidigt ihn, verzeiht ihm – schließlich ist er innerhalb ihrer Logik die Waffe im Kampf gegen die Zeit und damit der Einzige, der ihren Kinderwunsch erfüllen und ihre Existenz komplettieren kann – und ähnlich wie in Lorcas Stück gleichermaßen auch die Projektion des sehnlich gewünschten Kindes. Enttäuschung, Trauer, Verärgerung – dies verarbeitet sie auf ihrem Blog, der wie eine Parallelwelt funktioniert, in die Yerma ihre negativen Gefühle, «[t]he ugly stuff[,] [t]he regrets[,] [t]he nighttime horrors» (ibid.: 31), verschieben kann, um sie damit aus ihrer Realität zu schaffen, sie zu verdrängen. So wird auch die Ehe bei Stone zu einer pragmatischen Zweckgemeinschaft, in der Emotion und Leidenschaft keinen Platz haben:

HER: I need you to stop travelling so much.

JOHN: It's not a good time for me –

HER: I need that.

JOHN: Okay.

HER: I need you to get your sperm tested. The doctors won't do any more tests on me until they get your results. [...]

HER: I made you an appointment for Tuesday. [...]

JOHN: I need something from you.

JOHN: I need you to stop writing about it (ibid.: 55).

Vielmehr stehen sich auch hier zweierlei Wünsche und Bedürfnissysteme gegenüber, die sich nicht miteinander verzahnen: John ist besorgt um seinen Ruf,

weshalb er Yerma anweist, derartige Details aus ihrem Blog fernzuhalten – eine Aufforderung zum Schweigen, wie auch bei Lorca der *fama* wegen: «My friends read what you write. You know that, don't you?» (ibid.: 52). Der Blog selbst erfüllt in diesem Fall aber eine doppelte Funktion: Er ist nicht nur Fluchtraum, sondern gleichzeitig auch noch die Grundlage Yermas beruflicher Tätigkeit – Symbol ihrer Eigenständigkeit, das nun von ihrem Ehemann niedergerissen werden soll. Durch diese Arbeit an ihrem Blog hält sich die Protagonistin andererseits, wie auch in Lorcas Dramen, innerhalb ihres Hauses auf; es erhält, wie auch in den spanischen Stücken eine Konnotation, wenngleich Yerma hier nicht im herkömmlichen Sinne gefangen gehalten oder bewacht wird. Der Grad der Bindung an Heim und Herd ist deutlich loser als bei Lorca, jedoch durchaus weiterhin existent.

Nicht nur diese Bindung an das Haus wirkt im Vergleich abgeschwächt – vielmehr ist auch das hierarchische Verhältnis der Geschlechter weniger an die Extrempunkte des Spektrums gebunden. Es wird bspw. nicht nur Yermas mögliche Unfruchtbarkeit thematisiert, sondern ebenfalls Johns eingeschränkte Zeugungsfähigkeit. Über dieses Abrücken von den Polen realisiert der Autor sein Vorhaben, eine Yerma der Gegenwart zu entwerfen – eine Zeit, in der eine Gleichstellung von Mann und Frau zwar nicht mehr wie eine Utopie erscheint, aber nicht vollends erreicht ist. Dennoch bleibt John eine ambivalente, häufig schwache Figur, die an den meisten Textstellen ins Negative kippt: Zwar zeigt er sich bspw. dankbar dafür, dass Yerma die Aufgaben des Haushalts erledigt, nichtsdestotrotz bleiben aber das Wahren seines Rufs und beruflicher Erfolg bedeutsamer als das Glück seiner Frau (cf. ibid.: 23). Dennoch ist er nachgiebiger als Lorcas Juan und besitzt weder dessen Härte, noch Kälte – so etwa verbalisiert er in den Streitgesprächen mit Yerma bis zum letzten Dialog nicht seine Überzeugungen, sondern sagt vielmehr das, was seine Frau von ihm hören will, wohl aber auch, um das (für ihn) zufriedenstellende, beschauliche Diorama seines Lebens als erfolgreicher Geschäftsmann mit Frau und Haus nicht selbst niederzuschlagen:

HER: Look at me. Look at me when you say it. Do you want it John? Because I need to know.

JOHN: Yes, I want it too.

HER: Say it. Say the actual.

JOHN: I want to have a child. With you (ibid.: 55).

Was bei Stone stärker als bei Lorca thematisiert wird, ist Yermas Verlangen nach Liebe und Leidenschaft – wenngleich sie den Versuchungen anderer Männer, etwa Victors, widerstehen kann. Dieses Verlangen beweist ihr Gespräch mit der Mutter, von der sie als Kind wenig Fürsorge erfahren hat. Damit werden auch wiederum Sozialisation und Erziehung in das Themenrepertoire aufgenommen und suchen die Sehnsüchte der Protagonistin über die Absenz einer liebenden Familie zu erklären:

HER: Why did you never hold me? [...] When I was a child. When we were children. Why didn't you hold us? [...]
 HER: Why did you want to have another child after Mary? If you hated it so much (ibid.: 36).

Diese un(ter)bewussten Ängste und Bedürfnisse erhalten in einer der Schlüsselszenen des Stücks, in der Yerma anfängt zu halluzinieren, eine greifbare Form. Zwar werden die Ebenen von Raum und Zeit in den Didaskalien nicht bestimmt, die Protagonistin scheint verschwunden, jedoch treten in dieser transeartigen Szene neue Figuren zum dramatischen Personal hinzu: John 2 und Victor 2. Vergleichbar ist diese Szene mit der Pilgerfahrt der kinderlosen Frauen in Lorcas dramatischer Dichtung. Stones Yerma befindet sich auf einer Erkundungsreise zu sich selbst, ihren tiefsten Gefühlen und Wünschen. So lässt sie sich von Victor 2 verführen, was ihre Leidenschaft für diesen noch einmal explizit werden lässt:

HER: Fuck me. Fuck me. Fuck me right here. [...]
 HER: We wasted so much time (ibid.: 82).

Als Yerma zurückkehrt, lügt sie über ihren Verbleib, woraufhin sich John von ihr trennt. Die Spitze der Klimax ist erreicht – und die Konsequenzen sind ähnlich katastrophal wie die des finalen Dialogs bei Lorca. Am Ende steht ein Monolog Yermas, der hauptsächlich aus Anakoluthen besteht, und neben dem Mord an John das Scheitern des Kinderwunsches verbalisiert. Was bei Lorca noch als gesellschaftlicher Selbstmord endet, kulminiert hier in der Evokation tatsächlichen Suizids:

HER: Oh shit I
 John?
 I think I
 Oh [...]

You won't be coming anymore
My son
My daughter

But
Maybe
I'll be coming to you

I'll be coming
To you (ibid.: 88).

Mit diesem Spiel aus Kontinuitäten und Veränderung gelingt es Stone, Lorcas radikales sozialkritisches Werk in die Aktualität zu holen. Die Wünsche, Sehnsüchte und Ängste der Figuren bleiben im Wesentlichen dieselben, werden jedoch, versehen mit dem Dekor des Heute und bereinigt von Archaismen, für den Bestand im neuen Jahrtausend gerüstet. Schließlich also bestätigt Stones Werk die Worte Karen Genschows (2011: 9) hinsichtlich einer heutigen Rezeption der Werke Lorcas und zeigt uns die gewandelten Vorzeichen – macht sie explizit sichtbar, spürbar und vor allem nachfühlbar:

Der Konflikt zwischen individuellem Wunsch und gesellschaftlichen Beschränkungen, die Verteilung und Ausübung von Macht, die Familie als disziplinierende und unterdrückende Instanz sind die Themen vor allem seiner [Lorca's] Dramen, und sie besitzen auch unter den heutigen gewandelten Vorzeichen Aktualität und Brisanz.

3.2 Lorcas Frauen und *Siglo de Oro* go Pop: Die Netflix-Produktion *Las Chicas del Cable*

Eine freiere, da nicht auf demselben Stoff basierende und in ein anderes Medium übertragene, populärkulturelle Adaption lorquianischer Innovationen bietet die Netflix-Serie *Las Chicas del Cable*. Die bisher erschienenen vier Staffeln sind dabei im Madrid der Zwanziger- und frühen Dreißigerjahre situiert und erzählen die Geschichte vierer junger Frauen, deren Narrative sich allesamt in

der Arbeit als Telefonistin in der *Compañía de Telefonía* kreuzen.⁷ Ähnlich wie in Lorcas Dramen werden hier die Geschichten einer in diesem historischen Kontext deutlich benachteiligten sozialen Gruppe, der Frauen, erzählt – diese werden jedoch vielschichtig aufgefächert, sodass sich ein enormes Netz an angeschnittenen Problematiken entfaltet, angefangen beim prominent platzierten Thema der Frage von Geschlecht und Beruf («Las elegidas tendrán el honor de trabajar» [S1E1, 07:30]) und damit Emanzipation, über sexuelle Identität oder aber die klassische Frage nach Ehre, wenn auch modifiziert und aktualisiert.

Über jede der Protagonistinnen werden dabei gesellschaftliche Fragen entwickelt, die vor einer historischen Folie teils stereotypisch weiblich besetzt sind, etwa die nach Mutterschaft und Karriere wie im Fall von Ángeles. Die Serie wirft aber auch, ähnlich wie Lorca über seine Frauenfiguren, Stellvertreterinnen für alle marginalisierten Gruppen und Individuen, generelle Fragen unter dem Vorzeichen von «Freiheit vs. Repression» bzw. «Leidenschaft vs. Vernunft» auf. Bei beinahe allen von ihnen handelt es sich um Fragen, die auch in der außerfiktionalen Wirklichkeit der Rezipient*innen nicht an Aktualität eingebüßt haben, worüber sich nicht zuletzt der große Erfolg der Produktion erklärt. So liegt auch das Hauptaugenmerk nicht auf dem historischen Rahmen, sondern vielmehr auf der Charakterentwicklung der Figuren. Die Historisierung der Handlung macht die Bedürfnisse der Protagonistinnen nicht weniger greifbar – im Gegenteil: durch diese Kontrastfolie wird eine überspitzte Formulierung der Problematiken erst möglich, erhöht die affektive Involviertheit und weist auf die Realität des Publikums hin.

Im Fokus der Handlung steht dabei Alba, die eine andere Identität annimmt, um über eine Anstellung den Raub von Geldern der Firma, zu bewerkstelligen, um damit wiederum die korrupte Polizei zu bezahlen, die sie des Mordes beschuldigt. So wählt sie bereits zu Beginn der Serienhandlung Lügen und Kokettieren als ihre Hauptwerkzeuge, um die männlich geführte Firmenwelt zu unterminieren. Im weiteren Verlauf stellt sich heraus, dass Francisco, der Direktor der Firma, ihre Jugendliebe ist, den sie aus den Augen verloren hat, für den sie aber immer noch Gefühle hegt. Hierüber eröffnet sich die Haupt-

⁷ Eine fünfte Staffel steht kurz vor der Veröffentlichung und wird sich in den Jahren des Spanischen Bürgerkriegs (1936-1939) abspielen.

problematik um Alba. Sie ist im klassischen Konflikt der europäischen Theatergeschichte platziert: zwischen den Polen von Leidenschaft und Vernunft. Die Vernunftseite wird hier jedoch durch ein zusätzliches Gewicht erschwert, nämlich die Erpressung und damit die Unversehrtheit ihres eigenen Lebens sowie ihre persönliche Freiheit.

Insgesamt wird Alba als unabhängige Frau inszeniert, die für die Rechte ihres Geschlechts kämpft. Dennoch entspricht sie dem Sprichwort von der «harten Schale» und dem «weichen Kern» – ist sie häufig als stark und selbstbewusst, zeigt sie in Momenten von Intimität und Privatsphäre ihre Unsicherheit. So etwa verzichtet sie auf Familie und nimmt Schmerz und Einsamkeit in Kauf – muss damit also den gesellschaftlichen Forderungen an sie versagen (ähnlich wie es Lorcas Frauenfiguren tun), um eine freie Frau zu sein und ihren Idealen zu folgen, wie ihr Abschlussmonolog in Folge 1 zeigt:

[A]lgunas ya empezaban a comprender que ese nuevo mundo no era tan idílico ni tan sencillito como habrían deseado. Qué implicaría renunciaciones familiares, soledad... Porque la independencia siempre tiene un precio. [...] ...[E]l mío: estar condenada a romper las normas (S1E1, 51:00).

Zu ihrer Vertrauten wird die verheiratete Ángeles, die, erfahren und kompetent in ihrem Beruf, die neuen Kolleginnen anleitet. Ihr Mann Mario arbeitet ebenfalls in der Firma und verlangt nach seiner Beförderung, dass sie nun ihre Arbeit, die sie mit Leidenschaft ausübt, niederlege, um sich der Erziehung zu widmen. Einmal mehr wird hier also die männliche über die weibliche Selbstverwirklichung gestellt – ein bekanntes Motiv, das im Falle Marios durch emotionale Erpressung durchgesetzt wird: «Pero nosotros tenemos una hija, Ángeles, y yo no quiero que a mi hija la cuide una desconocida» (S1E1, 43:52). So werden die Spannungsfelder der Machtverteilung deutlich und es eröffnet sich ein Netz aus symbolischer und psychischer Gewalt, schließlich durch physische Gewalt auf die Spitze getrieben. Als die Protagonistinnen von Marios Affäre mit einer Sekretärin erfahren, ist seine Inszenierung als Antagonist der Emanzipation perfekt. In der Firma nun will Ángeles ihn konfrontieren – er blockt jedoch mit «[N]o voy a volver a discutir contigo y menos aquí» (S1E1, 43:26). Ähnlich wie Juan ist er um seinen Ruf besorgt und macht seine Ehefrau mundtot. Ángeles' Herauswinden aus dieser Gewaltspirale wird zur zentralen Nebenhandlung –

erst durch Marios Tod ist ihr Ausbruch aus den Ketten dieses mehrdimensionalen Gewaltgefüges vollständig möglich.

Die dritte Protagonistin ist Carlota, bereits von Beginn an mit starken Unabhängigkeitsbestrebungen ausgestattet, – so stößt sie beim Feierabendgetränk darauf an, «que a partir de ahora vamos a ser mujeres independientes» (S1E1, 23:23). Von diesem Umtrunk wird sie jedoch gewaltsam von ihrem Vater entfernt, einem konservativen Militär, der sie an eine gute Partie verheiraten will und ihr vorwirft, dass «[u]na señorita de [s]u categoría no trabaja» (S1E1, 24:02). Ihre Problematik besteht also aus dem typisch lorquianischen Geflecht von Geschlechter- und Generationenkonflikt. Auch ihre Mutter ähnelt einer abgeschwächten Mutterfigur Lorcás, denn sie perpetuiert die Zustände, allerdings durch ihre Passivität: «Esto lo hacemos por tu bien, hija» (S1E1, 28:53). Im weiteren Verlauf entwickelt sie sich zur stärksten Rebellin gegen das Patriarchat und klassische Genderrollen: Sind es zu Beginn noch Aussagen wie «¿Tú sabes cuál es el peor enemigo de las mujeres, Marga? La sumisión» (S1E1, 30:01) oder das Virginia-Woolf-Zitat «[N]o hay barrera, cerradura ni cerrojo que pueda imponer a la libertad de mi mente» (S1E1, 30:17), wird sie später eine polyamourose, bisexuelle Beziehung mit Sara und Miguel eingehen und den Suffragettenaufstand mitinitiiieren.

Am stärksten an die Moralvorstellungen der älteren Generationen gebunden ist Marga, die aus einem *Pueblo* stammt – eine strukturelle Parallele zu Lorca. So wird sie dem Wertesystem Carlotas diametral gegenübergestellt. Ihre Großmutter ist Figur der moralischen Führung und Bezugsperson gleichermaßen und leitet sie mit dem sprichwörtlichen «Zuckerbrot», aber auch der «Peitsche» an. Zwar schmeichelt sie ihr mit Aussagen wie «[V]ales más que las pesetas» (S1E1, 21:04), gibt ihr im nächsten Atemzug jedoch «No somos una familia de posibles ni tienes un marido que te resuelva la vida» (S1E1, 21:24) zu verstehen und übt so Druck auf sie aus. Auch die alte Dolores, die Leiterin der Pension, in der Marga unterkommt, reproduziert ganz beiläufig festgefahrene Codes zu Keuschheit und weiblicher Ehre: «Ya sabes, mente abierta, piernas cerradas» (S1E1, 27:07). Aus diesem Moralkodex scheint Bernarda Alba fast wörtlich zu sprechen. Marga nimmt diese Regelungen zu Beginn der Handlung an. Doch anders als Lorcás aufbäumende Frauenfiguren gelingt es ihr Selbst-

bewusstsein durch das Bündnis mit den anderen Frauen aufzubauen und Verantwortung für ihr Handeln zu übernehmen. Die Tatsache jedoch, dass Marga auch im weiteren Verlauf der Handlung lange mit sich selbst ringen muss, demonstriert, wie schwierig es ist, das anerzogene, gesellschaftlich akzeptierte und forcierte Korsett abzustreifen und sich in die Subjektposition des eigenen Lebens zu stellen – das Schicksal selbst in die Hand zu nehmen und nicht die *Moirai* über sich entscheiden zu lassen.

Wie die Serie letzten Endes für die sich emanzipierenden Protagonistinnen ausgehen wird, ist bisher noch unklar. Deutlich festzuhalten bleibt für den Moment jedoch, dass das Reiz-Reaktionsmuster von «Ausbruch aus den Normen» und «Strafe» im tragischen Sinne nicht greift. Im Sinne des Spannungsbogens sowie der Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit in einem modernisierten aristotelischen Sinne sind aber auch die vier Frauen mit Hindernissen und Herausforderungen konfrontiert. Ihnen gelingt es jedoch, anders als bei Lorca, stets einen Ausweg zu finden. Die Folie des historischen Rahmens hält die Macher der Serie dabei nicht ab, Themen aufzugreifen, die sich auch in der Gegenwart noch stigmatisiert vorfinden. So tragen sie Lorcas Denkfiguren in die Aktualität, wobei dieser Beitrag nur einige wenige exemplarisch aufzeigen kann.

4 Schlussfolgerungen

Federico García Lorcas *Tragedias rurales* können zusammenfassend als Synthese und Transformation verschiedener Traditionslinien verstanden werden, die von der Antike, über das *Siglo de Oro* und das moderne spanische Theater bis hin zur andalusischen Folklore reichen – gerade diese «Kombination [...] verleiht der Gesellschaftskritik so eine mythisch-zeitlose Dimension» (Gröne/von Kulesa/Reiser 2009: 123). Dieses Zusammenfügen und die Neuaneignung zahlreicher Elemente verschiedener Traditionen zeigt uns García Lorcas schöpferisches Genie. Durch die Übernahme thematischer und formaler Bestandteile altmodisch anmutenden Repertoires stellt der Autor sie in einen aktuellen Funktionszusammenhang; es handelt sich um den Versuch der Erneuerung des spanischen Theaters unter Rückgriff auf die Tradition. Diese Modernisierung ermöglichte erst das Aufgreifen von Themen aus Lorcas Gegenwart,

die im Fall der *Tragedias rurales* vor allem der kritischen Auseinandersetzung mit der sozialen Realität verpflichtet sind. Durch den zeitlosen Charakter, den die Stücke so erhalten, verwundert es wenig, dass die Einflüsse des Andalusiers bis heute sichtbar sind und als Inspirationsquelle gelten können: Nicht nur zählen seine Tragödien weiterhin zu den meistgelesenen Klassikern, sondern strahlen auch in die heutige Produktionslandschaft, ob es sich nun wie im Falle von Simon Stones *Yerma* um Neubearbeitungen desselben Stoffes für die Theaterbühne oder um das popkulturelle Aufgreifen von Topoi, strukturellen Mustern, Funktionsweisen und Handlungsfeldern wie in der Serie *Las Chicas del Cable* handelt. Beiden jedoch ist immanent, dass sie Lorcás Themen konkret auf eine Gesellschaft des 21. Jahrhunderts zuschneiden, die teils immer noch mit ähnlichen Problemen zu kämpfen hat – es haben sich schließlich, um noch einmal zu Genschow zurückzukommen, nur die Vorzeichen gewandelt, nicht die Problematiken selbst.

Bibliographie

- Aristoteles. 1982. *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Ballesteros, Sara. 2016. «Yerma 2.0, o la mujer lorquiana de Simon Stone», <https://www.eliberico.com/yerma-2-0-la-mujer-lorquiana-simonstone/> (zuletzt eingesehen am 14.02.2020).
- Briesemeister, Dietrich. 1998. «Yerma. Poema trágico en tres actos y seis cuadros». In: Walter, Jens (ed.): *Kindlers neues Literatur-Lexikon* (Bd. 6). München: Komet, 107-108.
- Enzensberger, Hans Magnus. 2002. «Nachbemerkung». In: García Lorca, Federico: *Bernarda Albas Haus. Tragödie von den Frauen in den Dörfern Spaniens*. Übersetzt von Hans Magnus Enzensberger. Stuttgart: Reclam, 62-68.
- Floek, Wilfried. 1988. «Federico García Lorca – La Casa de Bernarda Alba». In: Roloff, Volker; Wentzlaff-Eggebert, Harald (edd.): *Das spanische Theater. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Düsseldorf: Schwann Bagel, 370-384.
- . 2016. «Theater als Aushandlungsort für eine Enttabuisierung sozialer Normen. Eine historisch-soziologische Analyse». In: Febel, Gisela; Grünagel, Christian; Ueckmann, Natascha (edd.): *García Lorcás Drama ‚Bodas de Sangre‘ und die Literaturtheorie. 17 Modellanalysen*. Stuttgart: Reclam, 134-147.
- Fuhrmann, Manfred. 2003. *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin‘. Eine Einführung*. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler.
- Franzbach, Martin. 2002. «Nachwort». In: García Lorca, Federico: *Bluthochzeit. Tragödie in drei Akten und sieben Bildern*. Übersetzt von Rudolf Wittkopf, mit einem Nachwort von Martin Franzbach. Stuttgart: Reclam, 66-71.
- Fuentes Rojo, Aurelio. 1998. «Bodas de Sangre», in: Walter, Jens (ed.): *Kindlers neues Literatur-Lexikon* (Bd. 6). München: Komet, 97-99.
- García Lorca, Federico. 2011 [1933]. *Bodas de Sangre*. Herausgegeben von Allen Josephs und Juan Caballero. Madrid: Cátedra.
- . 2004 [1936]. *La casa de Bernarda Alba*. Herausgegeben von Michael Völpel. Stuttgart: Reclam.
- . 2009 [1936]. *Yerma*. Herausgegeben von Ildefonso-Manuel Gil. Madrid: Cátedra.
- Genschow, Karen. 2011. *Federico García Lorca. Leben Werk Wirkung*. Berlin: Suhrkamp.
- Gil, Ildefonso-Manuel. 2009. «Introducción». In: García Lorca, Federico: *Yerma*. Herausgegeben von Ildefonso-Manuel Gil. Madrid: Cátedra, 13-49.
- Gröne, Maximilian; Kulesa, Rotraud von; Reiser, Frank. 2009. *Spanische Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.

- Hagen, Kirsten von. 2016. «Llora, pero en la puerta»: Bodas de Sangre zwischen weiblicher Selbstbestimmung und patriarchaler Hegemonie». In: Febel, Gisela; Grünngel, Christian; Ueckmann, Natascha (edd.): *García Lorcas Drama ‚Bodas de Sangre‘ und die Literaturtheorie. 17 Modellanalysen*. Stuttgart: Reclam, 98-108.
- Josephs, Allen; Caballero, Juan. 2011. «El problema de la tragedia moderna». In: García Lorca, Federico: *Bodas de Sangre*. Herausgegeben von Allen Josephs und Juan Caballero. Madrid: Cátedra, 13-26.
- Knodel, Elisabeth. 2016. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Mutter: Euripides und Federico García Lorca: Eine komparatistische Studie zum griechischen und spanischen Drama* (PERIPE-TEIA – Studien zu Drama und Theater 3). Hamburg: Dr. Kovac.
- Lindau, Hans Christian. 2000. *Spielarten spanischer Dramatik. Eine Einführung in ausgewählte Werke des spanischen Theaters aus fünf Jahrhunderten* (Hispanistik in Schule und Hochschule 36). Bonn: Romanistischer Verlag.
- Molière. 2012 [1673]. *Le Malade imaginaire*. Herausgegeben von Claire Joubaire. Paris: Flammarion.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. 1988. «Federico García Lorca – Bodas de Sangre» In: Roloff, Volker; Wentzlaff-Eggebert, Harald (edd.): *Das spanische Theater. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Düsseldorf: Schwann Bagel, 355-369.
- . 2011. «Vom 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart». In: Neuschäfer, Hans-Jörg (ed.): *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler, 321-450.
- Rathe, Adam. 2018. «How will London’s Most Celebrated play do in New York?», <https://www.townandcountrymag.com/leisure/arts-and-culture/a19619227/yerma-newyork/> (zuletzt eingesehen am 14.02.2020).
- Simson, Ingrid. 2001. *Das Siglo de Oro. Spanische Literatur, Gesellschaft und Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stuttgart et al.: Klett.
- Stenzel, Julia. 2012. «Begriffe des Aristoteles». In: Marx, Peter (ed.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 12-31.
- Stone, Simon: *Yerma*. London: Oberon Modern Plays.
- Strosetzki, Christoph. 2001. *Calderón* (Sammlung Metzler 327). Stuttgart/Weimar: Metzler.
- . 2010. *Einführung in die spanische und lateinamerikanische Literaturwissenschaft* (Grundlagen der Romanistik 22). Berlin: Erich Schmidt.
- Völpel, Michael: «Nachwort». In: García Lorca, Federico: *Yerma*. Herausgegeben von Michael Völpel. Stuttgart: Reclam, 91-103.
- Wehrheim, Monika. 2016. «Eros, Gesellschaft und das Objekt der Begierde. Bodas de Sangre in der Aktantenanalyse». In: Febel, Gisela; Grünngel, Christian; Ueckmann, Natascha (edd.): *García Lorcas Drama ‚Bodas de Sangre‘ und die Literaturtheorie. 17 Modellanalysen*. Stuttgart: Reclam, 41-56.