



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Inszenierung von Geschlecht, Sexualität und Macht  
in Federico García Lorcas *La casa de Bernarda Alba*“

Verfasserin

Julia Wiegele

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317 000

Studienrichtung lt. Studienblatt:

(Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft)

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister



“[...] Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles.”  
(*La casa de Bernarda Alba*, 2006: 158)

“El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. 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 se les vean los huesos, la sangre.”

(Federico García Lorca, O. C., 1966: 1810)



# Dank

---

Meinen Eltern für ihre bedingungslose und liebevolle Unterstützung all meiner Ideen und Projekte, sowie für die finanzielle Hilfe während meines Studiums und meiner Auslandsaufenthalte.

Meinen beiden Betreuerinnen, Monika Meister und Friederike Hassauer, für ihre kritischen Bemerkungen, wertvollen Hinweise und aufbauenden Worte. Mario Hernández Sánchez für seine Sicht der Dinge und dafür, dass er mir geholfen hat Federicos Welt besser zu verstehen. Francisco Caudet Roca für seine Unterstützung für mein kwa-Stipendium und für schöne, nachdenkliche, melancholische Momente.

Jesus Lopez Vázquez für die vielen feurigen Diskussionen bis spät in die Nacht, für seine unglaubliche Geduld, seine uneingeschränkte Unterstützung und dafür, dass ich ihn und mit ihm die spanische Kultur und Sprache so gut kennen lernen durfte.

Maria José Lomba Fluxa, Meena Lang, Carolin Vikoler und Katharina Keller für viele wertvolle Gespräche, Einsichten, neue Sichtweisen, die vielen schönen und weniger schönen Theaterabende und andere Ablenkungen, die notwendig sind, um wieder frei denken zu können.

Natalie Chrstos für die Einführung in die gender-studies und das gemeinsame Erforschen einer unendlich vieldeutigen und bunten Welt...

Zum Abschluß möchte ich noch Maria-Teresa Martinez-Blanco für ihre inspirierenden Spanisch Stunden, ihre Strenge und Genauigkeit, ihre Unterstützung für mein Erasmus Stipendium und dafür danken, dass sie meine Übersetzungen aus dem Spanischen ins Deutsche korrigiert hat.



# Inhaltsverzeichnis

---

<b>I. Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>II. Theoretische Verortung und Analysemethoden..</b>	<b>7</b>
<b>1. Foucaults Diskurstheorie</b> .....	<b>7</b>
1.1 Begriffsdefinitionen: Diskurs, Dispositiv, Subjekt .....	7
1.2 Diskursanalyse .....	10
1.3 Foucaults Analytik der Macht.....	11
<b>2. Gender studies/ Geschlechterforschung</b> .....	<b>17</b>
2.1 Begriffsdefinitionen: Gender/Geschlecht, Körper, Sexualität, Identität.....	17
a) Gender/Geschlecht .....	17
b) Körper.....	20
c) Sexualität .....	21
d) Identität .....	25
2.2 Judith Butlers <i>Gender Trouble</i> .....	26
a) Die Geschlechterkategorien und die „komplementär-hierarchische Geschlechterordnung“ .....	28
b) Geschlechtsidentität als Tun oder performing gender.....	29
c) Der Körper als kulturelles Konstrukt.....	31
d) Subversive Geschlechtsidentitäten .....	33
<b>3. Realität vs. Fiktion? – Wolfgang Isters Wirkungsästhetik</b> .....	<b>35</b>
3.1 Die Konstanzer Schule – Begriffsklärungen .....	36

3.2	Wolfgang Isters <i>Das Fiktive und das Imaginäre</i> .....	40
	a) Selektion.....	41
	b) Kombination.....	42
	c) Entblößung oder Selbstanzeige.....	44
3.3	“¡Ni una gota de poesía! ¡Realidad! ¡Realismo puro!” .....	45
	a) ‚Realismus‘ – Begriffsklärung .....	46
	b) Der ‚spanische‘ Realismusbegriff .....	48
	c) Ist <i>La casa de Bernarda Alba</i> ‚realistisch‘?.....	51
<b>4.</b>	<b>Dramentheorie und Dramenanalyse nach Manfred Pfister.</b>	<b>55</b>
4.1	‚Drama‘ – <i>eine</i> Begriffsdefinition.....	55
4.2	Europäische Dramentheorien – ein Überblick.....	56
4.3	Manfred Pfisters <i>Das Drama</i> .....	59
	a) Dramatische Sprache .....	61
	b) Figuren.....	63
	c) Geschichte, Handlung, Geschehen.....	67
	d) Raum- und Zeitstruktur .....	69

### **III. Historischer Kontext: Spaniens Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert .....74**

<b>1.</b>	<b>sozio-ökonomische und kulturelle Rahmenbedingungen ..</b>	<b>74</b>
<b>2.</b>	<b>Geschlechterverhältnisse in Spanien im 19. und 20. Jahrhundert .....</b>	<b>83</b>
2.1	‚El ángel del hogar‘ vs. abnorme Frauenbilder .....	84
2.2	Diskurs und Realität: rechtliche Stellung und Bildung der Frau .....	90



2.3	Fallbeispiel Andalusien: Leben und Arbeit auf dem Land.....	94
<b>3.</b>	<b>Exkurs: Frauen im zeitgenössischen spanischen Theater ..</b>	<b>103</b>
3.1	Frauen als Bühnenstars und Prinzipalinnen.....	103
3.2	Gender als Thema in Lorcás Dramentexten .....	105
<b>IV.</b>	<b>Formale Dramentextanalyse von <i>La casa de Bernarda Alba</i>.....</b>	<b>109</b>
1.	<b>Geschichte und dramaturgischer Aufbau.....</b>	<b>111</b>
2.	<b>Raum- und Zeitstruktur.....</b>	<b>113</b>
3.	<b>Dramatische Sprache .....</b>	<b>117</b>
4.	<b>Figuren .....</b>	<b>119</b>
4.1	Figurenkonzeption.....	120
4.2	Figurencharakterisierung.....	120
4.3	Figurenanalyse.....	121
<b>V.</b>	<b>Geschlechterdiskurs und Sexualität in <i>La casa de Bernarda Alba</i>.....</b>	<b>125</b>
1.	<b>Subversion der geltenden Geschlechternormen.....</b>	<b>125</b>
2.	<b>Die Inszenierung des Sex als Tabu und Trieb.....</b>	<b>131</b>
3.	<b>Feministische und politische Implikationen von <i>La casa de Bernarda Alba</i>.....</b>	<b>136</b>
<b>VI.</b>	<b>Fazit.....</b>	<b>142</b>
<b>VII.</b>	<b>Bibliographie .....</b>	<b>i</b>

1. Primärwerke.....	i
2. Sekundärwerke .....	ii
3. Linksammlung.....	viii
<b>VIII. Anhang .....</b>	<b>X</b>
1. Abkürzungsverzeichnis .....	x
2. Federico García Lorca – Biographie und Werkübersicht .....	xi
3. Tabellen und Schemata.....	xiv
4. Deutsche Zusammenfassung .....	xvii
5. Resúmen en español .....	xviii
6. Lebenslauf.....	xxxiv

# Abbildungsverzeichnis

---

Schema 1: Darstellung der Beziehungen zwischen Theatertext und Aufführung (Balme, 2003: 80) .....	xiv
Schema 2: Tadeusz Kowzans ‚Theatercode‘ (Krieger, 1995: 80) .....	xiv
Tabelle 1: Politische Entwicklung Spaniens im 18. und 19. Jh. (Stenzel, 2005: 99) .....	xv
Tabelle 2: Politische Entwicklung Spaniens im 20. Jh. (Stenzel, 2005: 104) .....	xvi



## I. Einleitung

Das Thema meiner Diplomarbeit – *Die Inszenierung von Geschlecht, Sexualität und Macht in Federico García Lorcás ‚La casa de Bernarda Alba‘* – habe ich gewählt, da meine ursprüngliche Fragestellung *Die Darstellung der Frau in Federico García Lorcás Theater* 1. zu allgemein gehalten war, und 2. bereits von vielen Autor\_innen behandelt worden ist. Ich habe mich dafür entschieden nur ein Stück – *La casa de Bernarda Alba* – zu analysieren, da ich so auf meine Fragestellung im Detail eingehen kann. (Ursprünglich wollte ich auch *Yerma* und *Bodas de sangre/ Bluthochzeit* dazu nehmen, die auch Teil der so genannten „trilogía de la tierra española“/ „Trilogie der spanischen Erde“ sind.)

Im Folgenden gehe ich kurz auf die vorhandene Sekundärliteratur über die Darstellung der Frau bei Lorca ein und argumentiere, wieso meine Fragestellung relevant ist. Trotz der zahlreichen Aufsätze und Einzelpublikationen, die seit den 1960er und verstärkt in den 1980er Jahren publiziert wurden, hat das Thema bis heute nicht an Faszination verloren. Die älteren Arbeiten sind eher literaturwissenschaftlich orientiert und textzentriert. (José Alberich (1965), „El erotismo femenino en el teatro de García Lorca“, *Papeles de Son Armadans*, Num. CXV, Oktober 1965: 9-36; Brenda Frazier (1973), *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*, Playor: Madrid; Julianne Burton (1983), „The Greatest Punishment. Female and Male in Lorca’s Tragedies“, *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Beth Miller (Hg.), University of California Press: Berkeley/ Los Angeles/ London: 259-279; Susana Degoy (1996), *En lo más oscuro del pozo. Figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*, 1. Ausg., Grupo Ed. Latinoamericano: Buenos Aires;)

Andere KritikerInnen setzen die Darstellung der Frauenfiguren in Bezug zu einer anderen Thematik. Linda C. Fox stellt in ihrem Aufsatz einen Vergleich zwischen *La casa* und Benito Pérez Galdós *Doña Perfecta* an, um deren Machtposition in der Familie zu analysieren. (Vgl. „Power in the family and beyond. Doña Perfecta and Bernarda Alba as manipulators of their destinies“, *Hispanófila. Literatura, ensayos*. Num. 85, September 1985, Chapel Hill: University of North Carolina: 57-65). John P. Gabriele untersucht in „House and Body. Confinement in Lorca’s Woman-Conscious Trilogy“ den Topos des Eingesperrt-Seins und des Bewusstseins um den weiblichen Körper in Lorcás Trilogie der spanischen Erde. (Vgl. *Hispanic Research Journal*, Bd. 1,

Num. 3, Oktober 2000: 275-285.) Ein interessanter Ansatz, der auch die emanzipatorischen Implikationen von Lorcás Stücken hervorhebt.

John K. Walsh und die Autoren Juan Páez y Páez-Camino und Francisco Jironda Crespillo versuchen einen Bezug zwischen Lorcás Stücken und der zeitgenössischen Realität herzustellen. Walsh thematisiert den Zusammenhang zwischen den Voraussetzungen des spanischen Theaterbetriebes in den 1920ern und 1930ern und den Schauspielerinnen, die Lorca beim Schreiben seiner Stücke beeinflusst haben könnten. (Vgl. „The women in Lorca’s Theater“, *Gestos*, Num. 3, April 1987: 53- 65) Páez y Páez-Camino und Jironda Crespillo versuchen die ökonomischen Aspekte des Lebens im ruralen Andalusien mit der Darstellung der Frau in *La casa* in Zusammenhang zu bringen. Leider gelingt ihnen das nur bedingt, da ihre Analyse sehr oberflächlich und allgemein bleibt. (Vgl. (1996) „Roles femeninos, status materiales. La casa de Bernarda Alba“, *El trabajo de las mujeres. Pasado y presente*. Actas del congreso internacional del seminario de estudios interdisciplinarios de la mujer, María Dolores Ramos Palomo/ María Teresa Vera Balanza (Hg.), Bd. 1, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga: Málaga: 359-367)

Folgende drei Kritikerinnen haben einen feministischen Anspruch und kritisieren Lorcás Darstellung der Frau vehement. Sie sind der Meinung, Lorca würde traditionelle Frauenbilder perpetuieren und die geltenden Geschlechterdiskurse unkritisch wiedergeben. Isabel de Armas stützt sich auf Francisco Umbrals These, dass Lorca sich der Maske der Frauen bediene, um seine eigenen Probleme – damit ist seine Homosexualität gemeint – zu thematisieren. Sie wirft Lorca vor, dass er weibliche Stereotypen produziere und die Situation der Frau als aussichtslos darstelle. („Lorca y el segundo sexo“, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Num. 433-434, Juli – August 1986, Madrid: 129-138) Auch Renate Freymüller bezieht sich auf Umbrals These und geht sogar noch weiter als de Armas, indem sie Lorca unterstellt, die misogynen Tradition der spanischen Literatur fortzusetzen. (Vgl. 1994) Linda Materna kritisiert Lorca ebenfalls aus feministischer Perspektive, gesteht aber seinen Stücken ein kritisches Potential zu; sie würden soziale Missstände auch in Bezug auf Frauen aufzeigen. Die implizite Kritik an der herrschenden Ordnung geht Materna aber nicht weit genug. (Vgl. 1988)

In meiner Arbeit gehe ich nur auf die letzten beiden Kritikerinnen genauer ein. (Vgl. Kapitel V.3) Die anderen finden nicht explizit Erwähnung, aber ich wollte sie

anführen, um meine Arbeit in Bezug zur Sekundärliteratur zu setzen. Meine Herangehensweise unterscheidet sich von den eben zitierten Publikationen und Aufsätzen dadurch, dass ich meine Hypothesen auf ein theoretisches Gerüst stelle, das ich explizit ausweise. Dadurch ermögliche ich dem/der Leser\_in meine Schlussfolgerungen nachzuvollziehen und gehe nicht von pauschalisierten Annahmen aus. Meine Arbeit bringt so nicht nur neue Erkenntnisse über *La casa de Bernarda Alba*, sondern auch über die vorherrschenden Geschlechterverhältnisse in Andalusien am Beginn des 20. Jh.s, die sich darin niederschlagen. Indem ich diese zueinander in Beziehung setze, kann ich zeigen, wie die geltenden Geschlechterdiskurse sowohl die damalige Gesellschaft geprägt haben, als auch im literarischen Diskurs wiederkehren.

Im nächsten Abschnitt spezifiziere ich meine Forschungsfrage(n) genauer. Ausgehend von einer gender-theoretischen Perspektive beziehe ich mich auf aktuelle wissenschaftliche Erkenntnisse aus dem Bereich der gender studies (Judith Butler), der post-strukturellen Theorie (Michel Foucault), der Literaturwissenschaft (Wolfgang Iser) und der Theaterwissenschaft (Manfred Pfister, Hans-Thies Lehmann). Nachdem ich das theoretische Grundgerüst dargelegt habe, komme ich zum historischen Kontext des Stückes. Zuerst gehe ich kurz auf die sozialen, kulturellen und ökonomischen Rahmenbedingungen Ende des 19. und Anfang des 20. Jh.s in Spanien ein. Den Fokus lege ich auf die geltenden Geschlechterdiskurse und die Geschlechterverhältnisse im ruralen Andalusien, das den Kontext des Stückes bildet. Den Abschluss des historischen Kapitels bildet ein kurzer Exkurs in die Bedingungen des spanischen Theaterbetriebes, besonders im Bezug auf die Stellung der Frauen darin. Im letzten Teil der Arbeit führe ich die vorher dargelegten theoretischen und historischen Bedingungen in der Analyse des Damentextes zusammen. Dabei interessiert mich v. a. der Zusammenhang zwischen Realität und Fiktion, bzw. die möglichen Verweise in *La casa* auf die zeitgenössischen Geschlechterverhältnisse und auf die realen Lebensbedingungen der Männer und Frauen im damaligen Andalusien. Dieser Aspekt kommt in der Sekundärliteratur fast nicht vor und scheint mir daher sehr relevant.

Außerdem geht es mir darum, mit Hilfe von Foucault und Butler, die herrschenden Machtstrukturen aufzuzeigen, die die Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit geprägt und die Ver- und Gebote der Sexualität aufgestellt haben.

Zentral sind für mich dabei folgende Fragen: Wie wird ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ in *la casa* definiert? Was wird als Norm festgeschrieben und was passiert mit abweichenden Identitäten? Wie äußert sich die Macht in *La casa* und kann sie mit Foucaults ‚Analytik der Macht‘ beschrieben werden? Welchen Zusammenhang zwischen Sexualität und Macht gibt es? Was wird als Ideal der Weiblichkeit dargestellt? Verhalten sich die Figur entsprechend der Norm oder weichen sie davon ab? Wie werden die geltenden Geschlechterdiskurse dargestellt: affirmativ, negierend oder subversiv? Wie wurde *La casa* von Lorcass Zeitgenossen aufgenommen? Wie kann Lorcass eigene Homosexualität im historischen Kontext interpretiert werden? Welche feministischen und politischen Implikationen hält *La casa* bereit?

Ich habe gerade dieses Stück ausgewählt, da es einerseits ein herausragendes Beispiel für Lorcass Darstellung der Frauen und für die Thematisierung der Sexualität ist, und andererseits lange durch die franquistische Zensur dem spanischen Publikum vorenthalten blieb. Dies belegt, dass *La casa* nicht nur wegen textinterner Kriterien relevant für eine Analyse von gender-Fragen ist, sondern, dass das Tabuthema Sexualität von großem gesellschaftlichem Interesse war. Wieso Lorca immer wieder gerade die weibliche Sexualität thematisierte und wieso oft Frauenfiguren seine Protagonistinnen sind, werde ich in meiner Arbeit klären. Mein Fokus liegt also auf den Geschlechterverhältnissen und den Geschlechterdiskursen, die in *La casa* vorkommen, und die auf die historische Lebenswelt verweisen.

Was den Aufbau meiner Arbeit betrifft, gehe ich folgendermaßen vor: Zuerst lege ich die theoretische Basis dar und stelle die theoretischen Werkzeuge vor, die ich später in der Textanalyse anwende. (Kapitel II) Danach erläutere ich den sozio-ökonomischen und sozio-kulturellen Kontext Spaniens im 19. und 20. Jh. (Kapitel III). Darunter fallen die vorherrschenden Geschlechterverhältnisse, die konkreten Lebensbedingungen im ruralen Andalusien, sowie die historischen Produktionsbedingungen am Theater. Den letzten Teil der Arbeit bilden die formale Dramenanalyse (Kapitel IV) und die Analyse der Geschlechterdiskurse im Theatertext. (Kapitel V.)

Das Theoriekapitel, das den größten Umfang hat, besteht aus vier Unterkapiteln: Michel Foucaults Diskurstheorie, Judith Butlers Gendertheorie, Wolfgang Isters Wirkungsästhetik und Manfred Pfisters Dramentheorie. In II.1 erläutere ich die



zentralen foucauldinischen Begriffe „Dispositiv“, „Diskurs“, „Episteme“, und „Subjekt“, die die Grundlage meiner Arbeit bilden. In II.2 widme ich mich den gender studies, wobei ich mich hauptsächlich an Judith Butlers *Gender Trouble* (1990)/ *Das Unbehagen der Geschlechter* (1991) halte. Den dritten theoretischen Block macht Wolfgang Isters Wirkungsästhetik aus, wobei ich mich auf sein Buch *Das Fiktive und das Imaginäre* (1991) beziehe. In einem Unterkapitel (II.3.3) geht es, im Kontext von ‚Realität‘ und ‚Fiktion‘, um eine Klärung der Begriffe ‚Realität‘ und ‚Realismus‘, besonders innerhalb der spanischen Literaturwissenschaft. Dieser Abschnitt hat im Bezug auf die Realismus-Diskussion um *La casa de Bernarda Alba* Bedeutung, die ich in der Folge resümierend wiedergebe und kommentiere. Im vierten und letzten Teil des Theoriekapitels lege ich dar, wie ich anhand von Manfred Pfisters *Das Drama. Theorie und Analyse*. (2001 (1977)), die formale Dramenanalyse vornehmen werde.

In Kapitel III. gebe ich zuerst eine Einführung in die sozio-ökonomischen und kulturellen Rahmenbedingungen Spaniens Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jh.s. Danach lege ich dar, welche Geschlechterdiskurse vorherrschend waren und wie diese die realen Lebensbedingungen geprägt haben. Auf der Diskursebene geht es vorwiegend um Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, sowie die gültigen Moralvorstellungen in Bezug auf Familie, Ehe, Kinder, Religion, Arbeit, Sexualität etc. Danach gehe ich auf den rechtlichen Status der Frauen, nach spanischem Recht (Código Civil von 1889), und auf das Bildungsniveau und die –möglichkeiten für Frauen ein. Als konkretes Beispiel für die Arbeits- und Lebensbedingungen von Frauen und Männern habe ich das rurale Andalusien gewählt, das auch den Kontext für *La casa* bildet. Mich interessieren dabei v. a. folgende Fragen: Welchen Tätigkeiten gingen Frauen/ Männer nach? Welche sozialen/ familiären Rollen mussten sie erfüllen? Was wurde als Norm für Mann/ Frau definiert? Was geschah bei Normübertretungen? Welche sexuellen usi waren üblich?

Der letzte Teil des historischen Kapitels (III.3) stellt einen Exkurs in die Produktionsbedingungen des spanischen Theaters in den 1920ern und 1930ern dar. Dabei gehe ich v. a. darauf ein, wie die historischen Bedingungen die Theaterautoren\_innen beeinflusst haben. Folgende Fragen haben mich dabei besonders interessiert: Wieso wählte Lorca hauptsächlich weibliche Protagonistinnen für seine Stücke? Liegt es daran, dass er sich als Homosexueller besonders mit den durch die Geschlechternormen ebenfalls marginalisierten Frauen identifizierte? Oder gibt es dafür eine pragmatische Erklärung? Könnte die Ausgrenzung von

Homosexuellen durch die heterosexuelle Matrix Lorca in seiner Darstellung von Männern und Frauen beeinflusst haben?

In Kapitel IV. analysiere ich die formalen Aspekte von *La casa*. (Dramaturgischer Aufbau, Raum- und Zeitstruktur, dramatische Sprache und Figuren) Diese sind für die spätere Analyse der Geschlechterverhältnisse ebenfalls relevant, da das Medium selbst großen Einfluss darauf hat, wie diese dargestellt werden.

Im letzten Kapitel (V.) bringe ich die theoretischen Voraussetzungen und den historischen Kontext zusammen, um die vorherrschenden Geschlechterdiskurse im Stück aufzudecken. Dabei sind folgende Fragen relevant: Wie kehren die historischen Geschlechterdiskurse in *la casa* wieder? Werden sie bestätigt, in Frage gestellt oder subvertiert? Wie wird Sexualität dargestellt und wie gehen die Figuren damit um? Welche sexuellen Tabus werden formuliert? Wie wurde *La casa* von Lorcass Zeitgenossen aufgenommen und können daraus Rückschlüsse auf Lorcass Intentionen gezogen werden? Welche realen Elemente kehren im Stück wieder und in welchem neuen Licht erscheinen sie? Was wollte Lorca mit seinem Stück bezwecken? Welche neuen Erkenntnisse über die vorherrschenden Geschlechterverhältnisse werden aufgrund ihrer Darstellung in *La casa* möglich?

## II. Theoretische Verortung und Analysemethoden

### 1. Foucaults Diskurstheorie

Für die Analyse der Geschlechterverhältnisse in Spanien Anfang des 20. Jh.s und der Geschlechterdiskurse in *La casa de Bernarda Alba* ist Michel Foucaults Diskurstheorie, als Grundlage von Judith Butlers Gendertheorie, unentbehrlich. Im Folgenden gehe ich auf die zentralen foucauldinischen Begriffe ‚Diskurs‘, ‚Dispositiv‘ und ‚Subjekt‘ ein, um sie für meine genderspezifische Fragestellungen nutzbar zu machen.

#### 1.1 Begriffsdefinitionen: Diskurs, Dispositiv, Subjekt

Zu Beginn möchte ich die Verwendung des Diskurs-Begriffes bei Foucault und dessen Implikationen für die Diskursanalyse erläutern. Etymologisch stammt der Begriff vom Lateinischen *discursus* – das Auseinanderlaufen oder das Hin- und Herlaufen. Seit Beginn der 1970er Jahre wird der Begriff verstärkt von verschiedenen fundierten Ansätzen in Anspruch genommen. (Vgl. Nünning, 2004: 117) Ich beziehe mich auf jene seit den 1960er Jahren aufgetretenen Denkrichtungen,

(...) ‚die die Materialität sowie die Macht- und Subjekteffekte von historisch je spezifischen Aussageformationen behandeln. Diese Diskurstheorien fassen Diskurse im strikten Sinne als materielle Produktionsinstrumente auf, mit denen auf geregelte Weise soziale Gegenstände wie ‚Wahnsinn‘ (Vgl. Foucault 1961), ‚Sexualität‘ (Vgl. Foucault 1976-1984), Normalität‘ (Vgl. Link 1996) und die ihnen entsprechenden Subjektivitäten produziert werden. (Ebd.: 117f)

Foucault geht davon aus, dass in modernen Gesellschaften „hochgradig spezialisierte Wissens-bereiche“ existieren, die jeweils ihre „relativ geschlossenen Spezialdiskurse“ ausbilden. Diese sind nur die sprachliche Seite einer weitreichenderen „diskursiven Praxis“, die über Institutionen, Kanalisierung und Verarbeitung von Information die Wissensproduktion regelt. Diskurse sind dadurch gekennzeichnet, „(...) dass sie sich auf je spezielle Wissensausschnitte (Spezialdiskurse) beziehen, deren Grenzen durch Regulierungen dessen, was sagbar ist, was gesagt werden muss und was nicht gesagt werden kann, gebildet sind, sowie durch ihre spezifische Operativität.“ (Ebd.: 118)

Diskurse bewegen sich in einem „Zwischenbereich“ zwischen den Worten und den Dingen, wo diese eine kompakte Materialität mit eigenen, beschreibbaren Regeln darstellen. Sie steuern die gesellschaftliche Konstruktion der Dinge und weisen dem Sprechenden Subjekt einen Ort zu, an dem sich sein Sprechen und seine Sprache

entfalten können. (Vgl. Sarasin, 2003.: 34) Laut Michael Ruoff bezeichnet der Diskurs in Frankreich „den Zusammenhang von Sprache und Denken“ im Rahmen der Denktradition von Gaston Bachelard und Georges Canguilhem, in die sich auch Foucault einordnet. (Vgl. Ruoff, 2007: 91 f)

Foucaults Diskurstheorie führt zu einem Perspektivenwechsel, der zwei Positionen des Subjekts gegenüber der Sprache verändert: das „ich denke“ und das „ich spreche“. Im Fall des „ich spreche“ tritt das Subjekt in den Hintergrund, während die Sprache selbst und ihre Materialität an Bedeutung gewinnen. Das Subjekt wird sozusagen „entmündigt“ und das reine Sprechen bzw. „Das Sein der Sprache“ tritt „an die Stelle von Denkwahrscheinlichkeiten“. „Sobald ein Diskurs durch Werte, Darstellungsformen oder Wahrheit die Sprache begrenzt, ergibt sich eine ausreichende Strukturierung, die das ‚ich denke‘ nutzen kann“. Vergangene Diskurse prägen unser Denken und Sprechen so, dass dem Subjekt ein eigenständiges Denken und Sprechen unmöglich gemacht wird. Das Subjekt hat die Position des Denkenden und Sprechenden im Diskurs verloren, daher kann jeder Diskurs „eigene Werte oder Wahrheiten etablieren“. (Ebd.: 92) Die Stellung des Diskurses verändert sich bei Foucault je nach Eigenart des untersuchten Gegenstandes, z. B. in Verbindung mit der ‚Macht‘, dem Ungesagten, dem Blick oder mit nicht-diskursiven Praktiken. Zusammen mit dem Ungesagten wird der Diskurs Teil eines Dispositivs, wobei für das Ungesagte v. a. Institutionen wie die Klinik, das Gefängnis, die Schule, oder die Anstalt stehen. (Vgl. Ebd.: 93)

Der Dispositiv-Begriff ist ebenfalls zentral, wobei der Schwerpunkt nicht mehr beim Diskurs liegt, der nur ein Teil des beschriebenen ‚Systems‘ ist. Die Macht als weitere bestimmende Kraft gewinnt an Bedeutung. Foucault selbst definiert das Dispositiv als:

(...) heterogene Gesamtheit, bestehend aus Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, Gesetzen, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätzen, kurz Gesagtes ebenso wie Ungesagtes, das sind die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das man zwischen diesen Elementen herstellen kann. (*Dits et écrits/Schriften*, Bd. 3, 1976-1979, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2003, zit. Nach: Ruoff, 2007: 101)

Zum Dispositiv<sup>1</sup> gehören sowohl Diskurse, als auch Institutionen und Praktiken. Es verbindet Machtstrategien und Wissenstypen, aber die Relationen der einzelnen Elemente sind nicht fix, sondern veränderbar. Z. B. kann der Diskurs sowohl von einer

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu auch: Nünning, 2004: 120 und Ruffing, 2008: 106.

Institution genutzt werden als auch dazu dienen eine bestimmte Praktik zu rechtfertigen. Des Weiteren entwickelt es sich innerhalb einer bestimmten historischen Anordnung. Seine Entstehung ist an eine bestimmte Zielvorgabe gebunden und entspricht einem strategischen Machttyp. Beispiele sind die Unterwerfung des Wahnsinns, die Einsperrung und die Sexualität. (Vgl. Ebd.: 101 f)

Es folgt eine wichtige Ergänzung zum ‚literarischen Diskurs‘. Laut Foucault sind literarische Texte „Bestandteil übergreifender historischer Diskursformationen“. Link hat in Fortführung von Foucaults Arbeit Literatur als „re-integrierende Interdiskurs“ beschrieben. (Vgl. Nünning, 2004: 118)

Literatur ist daher neben Religion, Philosophie, den ‚Weltanschauungen‘ der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und den modernen Mediendiskursen als ein auf interdiskursive Integration hin angelegter Spezialdiskurs zu beschreiben, der sich aus je schon spontan gebildetem interdiskursivem Material ‚nährt‘. Sie kann dabei die kollektiv parat gehaltenen diskursiven Positionen sowohl verstärken wie ambivalent auflösen oder kulturrevolutionär subvertieren. (Ebd.: 119)

Bevor ich zur Diskursanalyse komme, möchte ich versuchen den Begriff des ‚Subjektes‘ zu definieren, der von Foucault und der ‚poststrukturalistischen Theorie‘ in Frage gestellt wird. Der Begriff ‚Subjekt‘ stammt vom Lateinischen *subiectum* – das Unterworfenene –und wird

(...) üblicherweise mit der Vorstellung aktiven Handelns verbunden, (obwohl die urspr. lat. Wortbedeutung Passivität suggeriert.) (...) Für die philosophische Tradition der Neuzeit ist die von R. Descartes vertretene Auffassung eines denkenden Subjektes als Träger oder Quelle von Bewußtsein und Intentionalität (*cogito ergo sum*) grundlegend. Mit der nachidealistischen Philosophie des 19. Jh.s (Schopenhauer, Nietzsche, Marx) und mit dem Beginn der Psychoanalyse S. Freuds setzt jedoch eine kritische Hinterfragung des Begriffs des rational-autonomen Subjekts ein, die bis in die jüngere Kultur- und Literaturtheorie fortwirkt, wo das Subjekt nicht mehr als selbständig handelndes, sondern als Wirkung von Handlungen, als Konstrukt oder Effekt von Ideologie und Sprache konzeptualisiert wird. (Nünning, 2005: 206)

Im Poststrukturalismus wurde das cartesianische Subjekt von unterschiedlichen Positionen aus kritisiert, hinterfragt und für „tot“ erklärt. Die französische Schule verstand das ‚Subjekt‘:

(...) nicht mehr als ein urspr., autonomes und einheitliches Selbst, sondern als eine ‚Funktion des Diskurses‘ (Vgl. M. Foucault) und versucht (es) von seiner vormals privilegierten Stellung als Ursprung und Quelle zu verdrängen, zu ‚dezentrieren‘. Diese Dezentrierung des S. hat in der Literaturtheorie dazu geführt, die beiden wichtigsten Rollen des literar. Prozesses (Autor und Leser) nicht mehr in personelle, sondern in rein textuelle Begriffe zu fassen. So ist es etwa für R. Barthes (1976) ‚Sprache, die spricht, nicht der Autor‘, während der Leser gleichzeitig auf ‚eine Pluralität anderer Texte, unendlicher Codes‘ reduziert ist.(...) Im Gegensatz zu dem von Deleuze, Derrida und Lyotard konstatierte ‚Tod des Subjektes‘ (vgl. auch Tod des Autors) und dessen Entsubstantialisierung haben Hermeneutiker und Philosophen des Diskurses neue und

differenziertere Interpretationen von Subjektivität und Individualität entwickelt. (Nünning, 2005: 207)

Die Begriffe ‚Werk‘ und ‚Autor\_in‘ werden in Frage gestellt, da nicht mehr von einem in sich geschlossenen, intentional handelnden Subjekt als Ort des Ursprungs ausgegangen wird. Die Mimesis-Frage nach der Abbildung der ‚Realität‘ im Text verschiebt sich auf die „Konturierung der diskursiven Elemente und Praktiken als eigene Form von Materialität“. (Vgl. Nünning, 2004: 119)

Sarasin kritisiert, dass das Subjekt wie Foucault es in der *Archäologie des Wissens* entwirft als bloßer Effekt des Diskurses zwar im Bezug auf die „biographische Illusion“ (Bourdieu) produktiv, jedoch sehr einseitig gefasst sei, denn es schließe jede Möglichkeit aus dessen „Eigenlogik“ zu erfassen. Er plädiert daher dafür das vollkommene Verschwinden des Subjektes mithilfe von Lacan nocheinmal zu überdenken: „Das Symbolische, die Sprache, die Diskurse sind dem Individuum zwar vorgängig; in sie ‚schreibt es sich ein‘, in ihren Strukturen organisiert es seine Wahrnehmung und seine Erfahrung. Aber das Subjekt verschwindet nicht in diesen Strukturen.“ (2006: 51)

Wie kann man das ‚dezentrierte‘ Subjekt begreifen? Als rein durch Strukturen determiniertes Wesen oder als handelndes Subjekt? Judith Butler versucht in *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung* kritisch die paradoxe Situation des dezentrierten Subjekts aufzuzeigen. (Vgl. Ebd.: 54) Die Frage die sich Sarasin stellt, und die er glaubt mit Butler beantworten zu können, lautet: „Wie können sich Subjekte in den Widersprüchen der symbolischen Ordnung als eigenständige, eigen-sinnige Produkte dieser Ordnung einnisten?“ (Vgl. Ebd.: 55) In meiner Arbeit kann ich auf diese vieldiskutierte und nicht endgültig gelöste Frage leider nicht näher eingehen, verweise jedoch auf die weiterführende Literatur. (Vgl. dazu: Nünning, 2008: 692 und 719; Biti, 2001: 769-780.)

## 1.2 Diskursanalyse

Unter Diskursanalyse versteht Foucault, wie er 1967 in einem Interview mit Paolo Caruso sagt: „(das) Bemühen (...) die formellen Bedingungen zu untersuchen, die die Produktion von Sinn steuern.“<sup>2</sup> Foucault sucht nicht nach den Mehrdeutigkeiten, die

---

<sup>2</sup>„Qui êtes-vous, professeur Foucault?“, Interview mit Paolo Caruso, zuerst erschienen in *La Fiera letteraria*, XLII, Nr. 39, 1967, jetzt in: *Dits et écrits/ Schriften*, Daniel Defert/ François Ewald (Hg.), Bd. 1, 1954-1969, Gallimard: Paris, 1994, zit. Nach: Sarasin, 2003: 33.

dem Gebrauch der Sprache inhärent sind, sondern nach der Formation von „*énoncés*, von positiven, historisch vorfindlichen Aussagen“. (Sarasin, 2003: 33 f)

Laut Philipp Sarasin geht es bei der Diskursanalyse um „(...) die Isolierung einer Ebene oder einer Schicht von Ordnung jenseits eines wie auch immer vorgestellten linguistischen Fundaments.“ (2006: 97) Das Problem liegt „nicht in der Sprache, sondern in den Grenzen des Sagbaren.“ (Schriften<sup>3</sup>, Bd.1: 40, zit. nach Ebd.: 98) „Die Aufgabe des Diskursanalytikers bestehe ,nicht – nicht mehr –(darin), die Diskurse als Gesamtheit von Zeichen (...), sondern als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen.“ (*Archäologie des Wissens*, 1995: 74, zit. Nach Ebd.) Die Diskurse bestehen zwar aus Zeichen, aber sie benutzen diese nicht mehr nur zur Bezeichnung der Sache, sondern um Ordnung zu stiften, um Grenzen des Sagbaren zu errichten und um Objekte des Wissens bzw. „epistemische Dinge“<sup>4</sup> hervorzubringen. Foucault betont unaufhörlich, dass der Diskurs eine ‚Praxis‘ sei, in der Subjekte zugleich ihre Welt gestalten, wie sie dabei von den Regeln des Diskurses geleitet, beschränkt und dezentriert werden. (Vgl. Ebd.: 105)

Die Regeln der Diskurse treten in der Analyse erst hervor wenn man die Texte nicht gleich zu ‚verstehen‘ trachtet, sondern sie als materielles ‚Monument‘<sup>5</sup> beschreibt und als Serie anordnet. Man müsse von den Besonderheiten einzelner Aussagen abstrahieren, um die diskursiven Ähnlichkeiten herauszuarbeiten. (Vgl. Ebd.: 110)

### 1.3 Foucaults Analytik der Macht

Zuletzt möchte ich auf das Verhältnis von Diskurs und Macht eingehen, das bereits im Zusammen-hang mit dem Dispositiv zur Sprache gekommen ist. Als sich Foucault anderen Elementen außerhalb des Diskurses zuwendet entwickelt er seine

---

<sup>3</sup> *Dits et écrits/ Schriften*, Daniel Defert/ François Ewald (Hg.), Bd. 1, Frankfurt/M., 2001-2005.

<sup>4</sup> Episteme: gr. Kenntnis, Wissen, Wissenschaft; bei Foucault eher Wissensmodell. (Ruffing, 2008: 20) Bei Nünning findet sich folgende Definition: gr. *episteme*: Wissen, Verstehen; aufgrund von Materialstudien zur Geschichte des Wahnsinns entwickelte Foucault in verschiedenen Studien eine Geschichte der E., d. h. von historisch variablen Wissensformationen, mit dem impliziten Ziel der Historisierung und Depotenzierung des Vernunftbegriffes und damit der Kritik der historischen Moderne. (Nünning, 2004: 148)

<sup>5</sup> Der Begriff des Monuments bei Foucault zielt gegen den Begriff des Dokuments „als Index eines vergangenen Ereignisses oder einer verstummten ‚Stimme‘“. Foucault stellt damit die hermeneutische Sichtweise in Frage, dass historische Dokumente den Blick auf eine vergangene Wirklichkeit und „realistische‘, wahre Aussagen über die Vergangenheit (...)“ ermöglichen. Er weist außerdem auf die Materialität der Quellen als spezifische Speicherung von Wissen hin, die als „Voraussetzung für die Produktion von Sinn zu untersuchen (ist)“. Außerdem seien Monumente als „Aussage-Ereignisse“ zu beschreiben ohne einen ‚tieferen‘ Sinn entdecken zu wollen. (Vgl. Sarasin, 2006: 106 f)

sogenannte ‚Analytik der Macht‘. In Anlehnung an Nietzsche fragt er: Wer spricht? bzw. Wer oder was produziert die Diskurse und in welchem Verhältnis stehen sie zur „außerdiskursiven Realität“? In seinem Aufsatz *Nietzsche, die Genealogie, die Historie* (1971), stellt er fest, dass sich in den gesellschaftlichen Auseinandersetzungen nicht überkreuzende Diskurse gegenüber stehen, sondern „Kräfte“ auf einem offenen Feld, auf einer Art ortlosen „Bühne“, auf der „immer dasselbe Stück gespielt (wird), nämlich jenes (...), das Herrscher und Beherrschte unablässig aufführen.“ (Schriften, Bd. 2: 176, zit. nach Sarasin, 2006: 119)

Die Gesellschaft wird also nicht (nur) durch Diskurse, sondern durch Machtrelationen bestimmt, die der „Logik des Krieges und der Schlacht“ entsprechen. (Schriften, Bd. 3: 192, zit. Nach Ebd.) Diesen Ansatz finde ich sehr spannend und für meine Arbeit äußerst produktiv. Die Genealogie<sup>6</sup> als Analytik der Macht fragt nicht mehr nach den synchronen Strukturen der Diskurse, sondern nach den verborgenen Gewalt-Verhältnissen „hinter der glatten Oberfläche der Diskurse und Zeichen und entdeckt unter den Masken der Identitäten und des Ich, am ‚Ort (ihrer) leeren Synthesen‘, nicht primär diskursive Regelmäßigkeiten, sondern die Heterogenese ‚unzählige(r) Anfänge‘: ‚zahllose heute verlorene Ereignisse‘, ‚Zufälle‘, ‚Irrtümer, falsche Einschätzungen und Fehlkalkulationen‘.“ Die Genealogie entdeckt hinter den Dingen, nicht deren „Ursprung“, sondern Zufälligkeiten von Macht und Gewalt, die der „Logik der Schlacht“ entspringen. (Sarasin, 2006: 120 f)

Foucault entdeckt, dass hinter jedem Sprechen ein/eine Sprecher\_in steht, der jedoch kein humanistisches Subjekt ist, sondern ein Kämpfender, der sich der Regeln bemächtigt, die der Diskursanalytiker später rekonstruieren kann. (Vgl. Ebd.: 121)

Foucault definiert die Macht als „Gesamteffekt“ aller gesellschaftlichen Kräfteverhältnisse „in den Familien, in den einzelnen Gruppen und Institutionen“ – ein Effekt „lokaler Konfrontationen“. (*La volonté de savoir/ Der Wille zum Wissen*, Frankfurt/M., 1977 = *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: 114 ff, zit. Sarasin, 2006: 151 f) Die Macht kann von unten kommen oder sich in Institutionen verfestigen; sie ist also eine

---

<sup>6</sup>Genealogie: gr. *genealogia*, *genea*: Geburt, Abstammung; *logos*: Rede, ist die Lehre von den Verwandtschaftsverhältnissen von Personen; Foucault hat sie im Rahmen seiner Diskursanalyse als historische Methode erfasst. (...) Im Anschluss an Foucaults G.-Projekt (als Frage nach den Entstehungsbedingungen von Diskursen) untersuchen die *Gender Studies* die G. der Geschlechterverhältnisse (Bublitz, 1998) und sind damit Teil einer Wissenschaft mit macht- und ideologiekritischem Ansatz. (...) (Kroll, 2002: 146)



Art „Netz“ in dem selbst der Widerstand zur Macht verflochten ist. Dieser ist jedoch kein Ausstieg aus der Macht, sondern „funktioniert vielmehr als Versuch einer taktischen Umkehrung der lokalen Machtverhältnisse“. (Sarasin, 2006: 153) Foucaults Machtbegriff ist produktiv, d. h. die Macht ist „noch hinterhältiger“, indem sie:

(...) noch viel tiefer eindringt, (...) Begehren schafft, Lust hervorruft und Wissen hervorbringt. So dass es äußerst schwierig ist, sich von der Macht zu befreien, denn hätte die Macht bloß die Funktion, auszuschließen, zu verhindern oder zu bestrafen – wie ein Freud'sches Über-Ich –, dann würde eine Bewusstwerdung ausreichen, um ihre Wirkung aufzuheben, oder auch, um sie zu unterlaufen. (*Schriften*, Bd. 2: 956, zit. Nach: Sarasin, 2006: 157)

In *Überwachen und Strafen* arbeitet Foucault den Machtbegriff genauer aus. „Im Zentrum der Untersuchung steht die Disziplinierung des Körpers als Spezifikum moderner Machtbeziehungen.“ (Epple, 2004: 420 f) Foucault wendet sich gegen „eine Theorie der Macht, die von einer zentralen, von oben nach unten wirkenden Gewalt ausgeht, die sich im Besitz von Personen oder staatlichen Institutionen befindet.“ (Ebd.: 421) Er fasst Macht „nicht als Eigentum, sondern als Strategie“ (1977 (1975), *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M.: Suhrkamp: 38, zit. nach: Ebd.: 421.) und denkt sie in Form von Beziehungen. Macht „(...) produziert Wirkliches. Sie produziert Gegenstandsbereiche und Wahrheitsrituale: das Individuum und seine Erkenntnisse sind Ergebnisse dieser Produktion.“ (*Überwachen und Strafen*, 1977: 250, zit. nach Ebd.: 421)

Übertragen auf Sexualität, Geschlechtsidentität und Begehren könnte man sagen, dass diese erst durch das Netz von Machtbeziehungen produziert werden, das in einem bestimmten historischen Moment gültig ist. Foucault fasst die Bedingungen, die Sexualität und das Wissen darüber produzieren unter dem Begriff des Sexualitätsdispositivs zusammen, das sich „(...) thematisch um die ‚beiden Hauptachsen‘ der Familie, die Mann-Frau-Beziehung und die Eltern-Kinder-Beziehung (ordnet).“ (1983 (1976), *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1, *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp: 130, zit. Nach: Epple, 2004: 422)

Im 19. Jh. ersetzte der wissenschaftliche bzw. medizinische Diskurs die christliche Geständnispraxis als Methode der Wahrheitsproduktion (Vgl. Ebd.: 422) Wahrheit, Macht und Subjekt verbanden sich zur sogenannten *Bio-Macht*, die um die beiden Pole der Disziplinierung des Körpers und der Regulierung der Bevölkerung organisiert ist. Foucault wendet sich mit diesem Konzept von einem repressiven Machtbegriff

ab, der über Verbot, Strafe bis hin zum Töten funktioniert, hin zu einer Macht, die das Leben selbst reguliert. (Vgl. WW, 1983: 166, zit. Nach: Ebd.)

Um den Zusammenhang von Macht, Wissen und Sex zu entschlüsseln reicht es nicht aus alles am Begriff der Repression zu orientieren. Laut Foucault müsse man „die Untersagungen, die Verhinderungen, die Verwerfungen in eine komplexere und globalere Strategie einordne(n), die nicht auf die Verdrängung als das Haupt- und Grundziel gerichtet ist“. (WW, 1983: 8, zit. Nach: Epple, 2004: 423) Die produktive Macht wirkt nicht nur auf die einzelnen Subjekte, sondern auf die Beziehungen zwischen ihnen. (Vgl. Epple, 2004: 423) Der Foucault-Kritiker Detel betont, dass es bei der Analytik der Macht darum gehe, „wie bestimmte Handlungen durch Anpassung an Regelsysteme *erst möglich werden*.“<sup>7</sup> So könnte man z. B. argumentieren, dass die Schoa erst durch die nazistische Rassenideologie und die ‚Rassengesetze‘ ermöglicht wurde.

Noch genauer konturiert Foucault seine Analytik der Macht in *Das Subjekt und die Macht*. Die Ablehnung eines omnipotenten Machtbegriffes erfolgt hier in zwei Schritten: 1. wird der Begriff des Widerstandes eingeführt. Dies führt zu einer Historisierung von Machtformen, was der Ontologie der Macht widerspricht. 2. wird durch den Begriff der Pastoralmacht verdeutlicht, dass Subjekte nicht als Effekte der Macht zu denken sind. (Vgl. Ebd.: 423) Epple stellt klar, „dass nicht *die* Macht Subjektivation *überhaupt* ermöglicht, sondern eine *besondere* und d. h. historisch variable Form der Subjektivation.“ Eppel kritisiert, dass unklar bleibt wie Widerstand genau funktionieren soll: „Ruff Macht Widerstand hervor (Ontologieverdacht) oder stellt sich der Widerstand in einem freien Akt des Subjektes (Subjektverdacht) gegen die, eine bestimmte Form der Subjektivation hervorrufende Macht?“ (Ebd.: 424) Im letzten Abschnitt des Aufsatzes *Das Subjekt und die Macht* koppelt Foucault den Machtbegriff an die Freiheit des Subjektes, eine Konturierung, die z. B. Judith Butler nicht mitvollzieht. Sie wirft Foucault vor er könne Widerstand nicht erklären und füllt ihrerseits diese Lücke mithilfe der Psychoanalyse. (Vgl. Ebd.)

Im zweiten Teil der Abhandlung versucht Foucault der Frage nachzugehen wie Macht ausgeübt wird. Er stellt klar, dass er Macht als Verhältnis zwischen Individuen oder Gruppen von Individuen versteht. (1987 (1982), „Das Subjekt und die Macht“,

---

<sup>7</sup> Detel, Wolfgang (1998), *Macht, Moral, Wissen. Foucault und die klassische Antike*, Frankfurt/M.: Suhrkamp: 65, zit. Nach. Epple, 2004: 423.

Michel Foucault. *Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, Dreyfus, Hubert L./ Rabinow, Paul (Hg.), Frankfurt/M.: Athenäum: 243-261., zit. nach: Epple, 2004: 425) „Machtausübung bezeichnet nicht einfach ein Verhältnis zwischen individuellen und kollektiven Partnern, sondern die Wirkungsweise gewisser Handlungen, die andere verändern.“ (Ebd., 1987: 245, zit. Nach Ebd.) Macht existiere also nur *in actu*. (Vgl. Epple, 2004: 425)

Weiter unterscheidet Foucault Macht- und Gewaltverhältnisse. Während Gewalt „auf einen Körper (...), auf ein Ding (einwirkt): es zwingt, beugt, bricht, es zerstört (...)“, bleibt der andere in einem Machtverhältnis „als Subjekt des Handelns bis zuletzt anerkannt und erhalten(...)“, wodurch sich „ein ganzes Feld von möglichen Antworten, Reaktionen, Wirkungen, Erfindungen eröffnet.“ (Ebd., 1987: 254, zit. Nach: Epple, 2004: 425) Der Gebrauch von Gewalt innerhalb eines Machtverhältnisses wird nicht ausgeschlossen, aber zu einem nachgeordneten Kriterium.

In *Das Subjekt und die Macht* nimmt Foucault den Aspekt der Freiheit mit auf: „Macht wird nur auf ‚freie Subjekte‘ ausgeübt und nur insofern diese ‚frei‘ sind.“ (1987: 255, zit. Nach: Epple, 2004: 425) Macht ohne Freiheit sei zwar unmöglich, diese wird aber zur „Grundbedingung“ von Widerstand. Das Verhältnis von Macht und Freiheit sei aber laut Foucault keines des ‚Antagonismus‘, sondern des ‚Agonismus‘: „ein Verhältnis das zugleich gegenseitig Anstachelung und Kampf ist.“ (1987: 256, zit. Nach Ebd.: 425) Der neu gewendete Machtbegriff ist also intersubjektiv, dezentral, produktiv und steht im ‚Agonismus‘ mit der Freiheit. (Vgl. Ebd.: 426)

In den letzten beiden realisierten Bänden von *Sexualität und Wahrheit* wendet sich Foucault dem Verhältnis des Subjektes zu sich selbst und dem Begriff der Freiheit zu. (Vgl. Ebd.: 426) Er hebt die Bedeutung der individuellen Freiheit für den gesamten Staat heraus, meint jedoch damit keinen „freien Willen“, sondern die Unabhängigkeit von den eigenen Lüsten. (1989 (1984), *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 2. *Der Gebrauch der Lüste*, Frankfurt/M.: Suhrkamp: 105, zit. Nach Ebd.: 426.) Foucault definiert das Verhältnis des Selbst zu sich ebenfalls als Machtverhältnis: „Nicht den Lüsten zu Diensten stehen, bedeutete dann gleichzeitig Widerstand gegen die Bio-Macht zu leisten.“ (Epple, 2004: 427)

Da das Projekt *Sexualität und Wahrheit* Fragment geblieben ist, bleibt Einiges offen. Für Epple sind die drei „historischen Kategorien“ Subjekt, Wahrheit und Macht die zentralen Punkte, die sie versucht in ein „systematisches Verhältnis zu setzen“. Sie fasst

die wichtigsten Erkenntnisse Foucaults wie folgt zusammen: 1. Wahrheit ist ein historisches Konstrukt, das nur begrenzt gültig und machtabhängig ist. (Vgl. Ebd.: 427) 2. Es gibt Gewaltverhältnisse und Machtverhältnisse, die je anders strukturiert sind und anders beschrieben werden müssen. Im Zentrum steht keine absolute, repressive Macht „die mit Verboten unterwirft und Handlungen negiert“, sondern Foucault geht stattdessen von „Machtformen aus (...), die sich intersubjektiv, in Machtbeziehungen ausdrücken, die *dezentral* sind und Handlungen *produzieren*.“ Diese Machtformen beruhen auf Beziehungen von freien Subjekten, die Widerstand leisten können. Widerstand und Macht sind befinden sich in einem Verhältnis des Wettkampfs zueinander. (Ebd.: 428) 3. Foucault unternimmt den Versuch das autonome Subjekt zu ersetzen, was sich aber als schwierig gestaltet. Mit der Einführung des Begriffes des Widerstands gelingt es ihm für Eppel auf überzeugende Weise. In den späten Arbeiten ist das Subjekt kein Effekt der Macht mehr, „vielmehr wird vom Subjekt ein Machtverhältnis internalisiert, das selbst auf einer Beziehung zwischen zwei Subjekten beruht. Das Subjekt steht zu sich selbst ebenfalls in einem Machtverhältnis. (...)“ (Ebd.) 4. Einerseits erzeugt Macht Wahrheitsrituale, andererseits unterwirft sich das Subjekt diesen Wahrheitsspielen und „erfährt sich dabei reflexiv als ein sich selbst beobachtendes und entzifferndes Wesen“, wie Detel es formuliert. (1998: 67, zit. Nach: Eppel, 2004: 428) 5. gelingt es Foucault die Ontologien Wahrheit, Macht und Subjekt zu historisieren und sie damit als „historische Kategorien kulturwissenschaftlicher Arbeiten“ nutzbar zu machen. (Eppel, 2004: 428)

Bevor ich zur Anwendung von Foucaults Theorie auf die spanische Gesellschaft des 19. und 20. Jh.s komme (Kap.III), möchte ich noch ein paar weitere theoretische Voraussetzungen klären. Meine Arbeit ist im Bereich der gender studies angesiedelt, was den Fokus meiner Forschungsfrage betrifft. Mich interessiert z. B. welche Identitäten, Lüste und Triebe durch das Sexualitätsdispositiv zu diesem historischen Zeitpunkt hervorgerufen werden. In Kap. V wende ich die historischen Kategorien Sexualität und Macht auf *La casa de Bernarda Alba* an, denn Literatur integriert die geltenden Diskurse. In welcher Form sie wiederkehren und inwiefern dadurch neue Perspektiven auf die historische Realität möglich werden, werde ich noch zeigen. Am Schluss dieses Kapitels, und als Überleitung zum nächsten, noch die Definition des Geschlechterdiskurses, wie er von den gender studies gebraucht wird:

(...) ein Ensemble von Diskursregeln (...), die darüber Auskunft geben, auf welche Weise Geschlechterdefinitionen und Geschlechterdifferenzen in einer konkreten sozio-historischen Situation erkennbar, denkbar, sagbar und handlungsorientierend sind. (...)

Die Untersuchung des Geschlechterdiskurses ermittelt den historischen Rahmen, in dem Männer und Frauen denken, reden und handeln, sie erfassen die Bedingungen der gesellschaftlichen Praktiken, nicht aber die gesellschaftliche Praxis und in ihrer historischen Ereignishaftigkeit. Tatsächlich gelebte Wirklichkeit kann über sprachliche Überlieferungsträger, literarische oder nicht literarische, genauso wie über nichtsprachliche Überlieferungen immer nur (re-) konstruiert werden. Inwieweit diese (Re-) Konstrukte mit der ‚tatsächlichen‘ Geschichte tatsächlicher Frauen und Männer korrelieren, läßt sich nicht eindeutig, allenfalls annäherungsweise behaupten. (Kroll, 2002: 142)

## 2. Gender studies/ Geschlechterforschung

### 2.1 Begriffsdefinitionen: Gender/Geschlecht, Körper, Sexualität, Identität

Im 2. Kapitel meines Theorieteils stelle ich klar, auf welche gender-Theorie ich mich beziehe, da die Vielfalt der vorhandenen Ansätze eine solche Abgrenzung notwendig macht. Ich stütze mich v. a. auf Judith Butlers *Gender Trouble*, 1990 (dt. *Das Unbehagen der Geschlechter*, 1991), möchte jedoch bevor ich dazu komme noch einige grundlegende Begriffe definieren.

#### a) Gender/Geschlecht

Der Begriff ‚gender‘ (dt. Geschlecht) wird von Prof. Dr. Waltraud ‚Wara‘ Wende wie folgt definiert:

Für den aus dem Engl. stammenden Begriff gender gibt es im Deutschen bislang keine allgemein eingeführte Entsprechung; ursprünglich nur auf das grammatische Geschlecht der Substantive bezogen (in der lat. Grammatik mit Genus bezeichnet), verweist der Begriff darauf, daß Geschlechtsidentität nicht angeboren, sondern sozio-kulturell durch diskursive Zuschreibung erworben wird. Der Begriff g. ist somit Ausdruck der Einsicht, daß Weiblichkeit und Männlichkeit historisch-zeitgebundene Konstruktionen sind. (...) Der Begriff (...) dient zunächst der Abgrenzung vom vermeintlich ahistorisch, biologisch bestimmten Geschlechtskörper (sex). Mittlerweile hat sich die Ansicht durchgesetzt, daß auch das biologische Geschlecht nicht als eine ahistorische Größe wahrgenommen werden kann, (...) G. bezeichnet demnach nicht Fakten, sondern semantische Bedeutungszuschreibungen, die sexuellen Unterschieden zugeordnet werden. (...) (Kroll, 2002: 141.)

Gemäß dem aktuellen Forschungsstand hat sich nicht nur im Rahmen der gender studies, sondern in den meisten kulturwissenschaftlichen Disziplinen die Meinung durchgesetzt, dass Geschlecht eine „historisch kontingente Konstruktion“ sei. Ich setze in meiner Arbeit auch keinen festen Begriff von ‚Geschlecht‘ voraus, sondern frage nach dessen Bedeutung in einem bestimmten historischen Zusammenhang. Dabei untersuche ich

(...) wie sich ein solcher Begriff in verschiedenen Zusammenhängen jeweils herstellt bzw. wie er hergestellt wird, welche Bedeutung ihm beigemessen wird und welche Auswirkungen er auf die Verteilung der politischen Macht, die sozialen Strukturen und die Produktion von Wissen, Kultur und Kunst hat. (Braun/Stephan, 2000: 9)

Der englische Begriff ‚gender‘ ist, wie Braun und Stephan feststellen, „ursprünglich eine lexikalisch-grammatische Kategorie“, die im Deutschen dem ‚Genus‘ oder ‚grammatikalischen Geschlecht‘ entspricht. Diese ordnet Substantive nach ihrer angeblichen Zugehörigkeit zu einem „natürlichen Geschlecht“. Solche Kategorisierungen sind in den meisten europäischen Sprachen üblich, wobei die im Deutschen und Englischen mitschwingenden sexuellen Konnotationen im Französischen ‚genre‘ und im Spanischen ‚genero‘ weniger spürbar sind. All diese Begriffe stammen vom lateinischen Verb *generare* – erzeugen –, es geht also um „das Erzeugen von Bedeutungen, Klassifikationen und Beziehungen“. Die ursprünglich grammatische Kategorie hat als wissenschaftlicher Begriff seit den 70ern und 80ern in vielen Disziplinen Eingang gefunden. Im Englischen ist es möglich zwischen ‚sex‘ und ‚gender‘, dem biologischen und dem sozialen Geschlecht, bereits terminologisch zu unterscheiden. Für Stephan und Braun ermöglicht dieses Begriffspaar „die stillschweigende Festschreibung von Männlichkeit und Weiblichkeit auf angeblich unhintergehbare biologische und/ oder epistemologische Gegebenheiten (aufzusprengen).“ Erst in diesem kulturellen und historischen Rahmen könne die Konstruiertheit von Geschlecht thematisiert werden. (Vgl. Ebd.: 9 f)

‚Geschlecht‘ gilt im Alltag wie im theoretischen Verständnis „primär als biologische Gegebenheit“ und damit werden die sozialen Konsequenzen auch als ‚natürlich‘ angesehen. Die Geschlechterforschung hat jedoch versucht diesen Trugschluss aufzudecken und ‚Geschlecht‘ als soziales und historisches Konstrukt auszuweisen. Zu diesem Zweck wurde zunächst die Unterscheidung zwischen ‚sex‘ und ‚gender‘ (Genus) eingeführt; ersteres bezeichnet das biologische, anatomische Geschlecht und zweiteres das soziale Geschlecht oder die soziale Geschlechtsidentität. Damit sollte die kulturelle Dimension von der ‚natürlichen‘ getrennt werden und sozialisationsbedingte Entwicklungen und kulturelle Unterschiede beschreibbar gemacht werden. Simone de Beauvoir hat in ihrem Werk *Le deuxième sexe* (1949) als eine der ersten auf diese Unterscheidung hingewiesen. (Vgl. Hassauer, 1998: 69 f) ‚Sex‘ wurde zur biologischen Basis kultureller Geschlechtsidentität, die anscheinend jenseits aller gesellschaftlichen Einflüsse existiert, und als „vermeintlich unhintergehbare Voraussetzung“ festgeschrieben wurde. (Vgl. Ebd.: 70) Der Körper wird, wie Hof es formuliert, zur „*Tabula rasa*, auf dem dann kulturelle Einschreibungen vorgenommen werden.“ (Hof, 1995: 23, zit. Nach: Hassauer, 1998: 70)

Für Judith Butler ist der scheinbar außerhalb gesellschaftlicher Einflüsse befindliche Bereich des biologischen Geschlechts selbst ein kulturelles Produkt. Damit erweist sich die Unterscheidung zwischen ‚sex‘ und ‚gender‘ als überflüssig, da ‚Geschlecht‘ und Geschlechtsidentität beide kulturelle Produkte sind. Die Autorin von *Gender Trouble*, 1990 (*Das Unbehagen der Geschlechter*, 1991) begründet ihre Konzeption eines ausschließlich kulturell definierten und auf Vielfalt angelegten Geschlechtsbegriffes unter Verweis auf die verschiedenen sexuellen Orientierungen. (Homo-, Hetero-, Transsexualität, Travestie) (Vgl. Ebd.: 70 f) Durch ihre Konzeption eines rein kulturellen Geschlechts deckt Butler das heterosexuelle Modell, das angeblich das ‚natürliche‘ Ordnungsmuster darstellt, als genauso konstruiert auf wie alle anderen Geschlechtsidentitäten. Die binäre Geschlechtsordnung (männlich/ weiblich) wird in unserer Gesellschaft deshalb als ‚natürlich‘ wahrgenommen, weil es diskursive Mechanismen gibt, die es als solches festlegen. Butler erklärt diese Mechanismen wie folgt: das biologische Substrat gesellschaftlicher Geschlechtsidentität wird als außerhalb des kulturellen Einflussbereichs liegend, als ‚vordiskursiv‘, dargestellt. Auf diese Weise gelingt es die Setzung des biologischen Geschlechts als empirisch gegebene Tatsache der gesellschaftlichen Auseinandersetzung zu entziehen. Daraus folgt, „dass ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ keine feststehenden Kategorien sind, die in einem mimetischen (1:1) Verhältnis zum biologischen Geschlecht stehen“. Vielmehr sind sie als „Kategorien symbolischer Ordnung“ zu verstehen, das heißt „gesellschaftlich und kulturell bestimmte Beschreibungsmuster, die sowohl weiblichen als auch männlichen Körpern zugeschrieben werden können.“ (Ebd.: 71) Butler wurde aufgrund dieser Relativierung der biologisch anatomischen Aspekte der Geschlechtsidentität vehement kritisiert. Die zentrale Bedeutung von Butlers Argumentation liegt für Hassauer jedoch in „der Betonung sozial geprägter Wahrnehmungsmuster und damit der Konstruktivität von Geschlecht.“ Sie hält außerdem fest, dass biologische Aspekte beim Menschen an Bedeutung verlieren und symbolische Ordnungen an die Stelle fehlender Instinkte treten. Daher ist nicht die Existenz biologischer Aspekte für den Menschen ausschlaggebend, sondern ihre kulturelle und soziale Bewertung. (Vgl. Ebd.: 72)

Ich verwende die Kategorie ‚gender‘, um „(...) die Machtverhältnisse, die ideologischen Strukturen sowie die sozialen und kulturellen Auswirkungen, die durch Gender-Markierungen in der Gesellschaft hervorgerufen werden“ zu analysieren. Das heißt meine Orientierung ist eher eine „historisch und ideologiekritische“. (Braun/

Stephan, 2000: 62) Bevor ich zu meiner Interpretation von Judith Butlers *Gender Trouble* komme, möchte ich noch ein paar grundlegende Begriffe klären von denen sie ausgeht und die für das Verständnis ihrer Theorie zentral sind.

### **b) Körper**

Claudia Combrink führt drei unterschiedliche Definitionen von Körper an, die ich alle sehr interessant finde, jedoch hier aus Platzgründen nicht vollständig wiedergeben kann. Allgemein definiert sie Körper als „biologische Grundlage für die Unterscheidung der Menschen in zwei Geschlechter; Gebilde, in dem sich soziale Strukturen materialisieren.“ (Kroll, 2002: 212) In der ersten Definition vollzieht sie die historische Wandlung unseres Körperverständnisses nach:

Bis ins 18. Jahrhundert herrschte im medizinischen Diskurs das „Ein-Geschlecht-Modell“ (Laqueur) vor, nach dem der weibliche Körper die gleiche biologische Ausstattung hat wie der männliche, jedoch mit nach innen gekehrten Geschlechtsteilen; der w. K. galt als der weniger vollkommene m. K. Dieser Sicht wurden alle anatomischen Erkenntnisse untergeordnet, bis es mit der Industrialisierung und dem Wandel der soziokulturellen Umstände nötig wurde, Frauen und Männer als konträre Pole darzustellen. Bis dahin waren die sozialen Unterschiede zwischen Männern und Frauen als naturgegeben angesehen worden. Nun setzte sich die Erkenntnis durch, daß die Natur den m. und w. K. unterschiedlich ausgestattet hat, und daß diese Unterschiede verantwortlich für die sozialen Unterschiede seien. (Ebd.: 212 f)

Die zweite Definition kommt aus der Humanbiologie, die bis heute „nicht klar definieren (kann), was ein m. und was ein w. K. ist.“ Nach Christiansen sind die Geschlechter „keine deutlich getrennten Alternativen, sie stellen vielmehr eine Variationsreihe mit fließenden Übergängen von der mehr männlichen zur mehr weiblichen Seite dar.“ Der dritte Eintrag bezieht sich auf das Prozedere, durch welches das Geschlecht eines Menschen, untermauert von ‚medizinischen‘ Methoden, diskursiv festgelegt wird; selbst wenn „körperliche Merkmale nicht eindeutig (sind), wird operativ eine klare Zuordnung zu einem Geschlecht vorgenommen.“ Dadurch werden wir alle von Geburt an einer symbolischen Kategorie (biologisches Geschlecht bzw. ‚sex‘) zugeordnet, welche(s) die Grundlage für das soziale Geschlecht („gender“) bildet. Judith Butler hat gezeigt, dass auch die ‚naturalisierte‘ Kategorie des biologischen Geschlechts ein kulturelles Konstrukt ist. „Die Materialität und Bezeichnung sind nicht voneinander zu trennen.“ (Ebd.: 213)

Braun und Stephan geben zu bedenken, dass Körpertheorien in jeder Epoche neu formuliert, jedoch immer wieder zu „unveränderbarer biologischer Wirklichkeit erklärt (werden).“ Diese historische Kontingenz des biologischen Körpers versuchen sie anhand der Bilder vom kollektiven (sozialen) und vom individuellen, geschlechtlichen



Körper zu zeigen. Der soziale Körper ist ein imaginärer Körper ein „*corpus fictum* oder *imaginatum*, wie die Theologen die Kirche und die Juristen den Staat nannten.“ (Vgl. 2005: 22) „Durch die Analogie zum menschlichen Körper sollte dem imaginären sozialen Körper der Anschein von Unteilbarkeit und Leibhaftigkeit verliehen werden. Das heißt, der kollektive Körper hatte sich im individuellen zu spiegeln – und umgekehrt.“ (Ebd.: 22 f) Je nachdem wie der soziale Körper in der jeweiligen Wissensordnung definiert wird, erfährt auch der organische Körper eine Umdeutung. Dennoch wird die jeweils spezifische, historische Definition „des Körpers“ als die „einzig wahre“, biologisch definierte diskursiv verankert. Braun/Stephan formulieren dies wie folgt: „(...) die Selbst-Konzepte des sozialen Körpers bestimmen über das ‚Wissen‘ von ‚dem Körper‘. Diese Spiegelbildlichkeit bildet eines der wichtigen Scharniere zwischen der Geschichte der Wissensordnung und der (...) Geschlechterordnung (...).“ (Ebd.: 23)

Ein Element welches großen Einfluss auf die jeweils gültigen Körperbilder hat, sind die medialen Techniken mit deren Hilfe Wissen gespeichert und verteilt wird. Es besteht also eine starke Interdependenz zwischen Medien, Wissensordnung und Körperbild einer Epoche. Die Vorstellung der Ähnlichkeit von sozialem und physiologischem Körper wirkt sich auch auf die Geschlechterordnung und die geschlechtlich codierte ‚Gestaltung‘ des Sozialkörpers aus. (Vgl. Ebd.: 23) „Die symbolische Geschlechterordnung – laut der Männlichkeit Geistigkeit und Weiblichkeit Leiblichkeit repräsentieren – fand ihr Spiegelbild in der symbolischen Darstellung des Gemeinschaftskörpers.“ (Ebd., 2000: 25) Ein Beispiel aus der Theologie: Christus wird als Haupt der Glaubensgemeinschaft imaginiert, die seinen Körper bildet. Diese geschlechtliche Symbolik wirkte auf die reale Geschlechterordnung zurück. So forderte Paulus, dass so wie Christus das Haupt der Gemeinde sei, der Mann in der Ehe das Haupt der Frau sein solle, die seinen Leib darstellt. Daher wurde von der christlichen Religion (als einzige Religion der Welt) auch die Unauflöslichkeit der Ehe verkündet, da Mann und Frau in der Ehe „zu einem Fleisch“ werden. Kantorowicz wies nach, dass auch der Monarch als ‚Haupt‘ des Staates imaginiert wird, der bei seiner Krönung die Nation ‚heiratet‘. (Vgl. Ebd.)

### c) *Sexualität*

Der Begriff ‚Sexualität‘ stammt von lat. *sexus*: Geschlecht, Geschlechtlichkeit. Dr. Ruth Waldeck definiert sie

(...) zum einen (als) die angeborene Energie (...), die den Menschen befähigt und treibt, sich mit Hilfe seiner erogenen Zonen Lust zu verschaffen, und die ihm die Möglichkeit gibt, sich fortzupflanzen; zum anderen die gesellschaftlich geprägten Erscheinungsformen, in denen sich diese Triebenergie äußert. Während der Sexualtrieb der Tiere instinktgeleitet und an die Fortpflanzung gekoppelt ist, hat sich die menschliche S. vom Instinkt gelöst. (...) Die Abhängigkeit von zwischenmenschlichen Erfahrungen beinhaltet die Möglichkeit eines vielfältigen und reichen Sexuallebens, aber auch die Gefahr seiner Beschränkung durch Verbote und Tabus. Über die Förderung oder Hemmung der Sexualäußerungen läßt sich die gesamte Persönlichkeit beeinflussen und damit auch der Geschlechtscharakter formen. Dem traditionellen, polarisierten Geschlechter-Modell entsprechend, werden beim Jungen eher Aktivität und Eroberungswille gefördert, beim Mädchen eher Passivität und Hingabebereitschaft. (Kroll, 2002: 358 f)

In *Der Wille zum Wissen* zeigt Foucault, dass das Konzept ‚Sexualität‘ Ende des 18. Jahrhunderts an der Modernitätsschwelle erzeugt wurde „um den Körper zu beherrschen“. (Vgl. Sarasin, 2006: 157) ‚Der‘ Sex als ‚mein ganz eigener‘, ‚persönlicher‘ Sex wurde als Konglomerat eines ‚Triebes‘ und einer ‚Identität‘ zum ‚Wesen‘ des modernen Menschen gemacht. Seit dem 19. Jh. umranken den Sex die Mythen des Verborgenen und Verbotenen; er wurde zum „universalen Geheimnis“, zum „Stück Nacht, das jeder von uns in sich trägt“, das aber nichts anderes als einen bloßen Diskurseffekt darstellt. (*La volonté de savoir/ Der Wille zum Wissen*, Frankfurt/M., 1977 = *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: 16, zit. Nach: Sarasin, 2006: 158)<sup>8</sup> Die diskursive Erzeugung der Sexualität wurde erst durch die sogenannte „Repressionshypothese“ möglich, die „seit Freud besonders bei den Linken verbreitete Annahme, dass der Aufstieg des Bürgertums mit einer zunehmende Sexualunterdrückung erkaufte wurde und dass die Befreiung vom Kapitalismus auch die Befreiung des ‚guten Sex‘ bedeuten würde.“ Foucault bestreitet nicht, dass der Sex „zuweilen mehr oder weniger stark mit Verboten und Tabus belegt wurde“, doch er legt sein Augenmerk auf die historische Genealogie der ‚Sexualität‘ und wie diese durch die ‚Macht‘ instrumentalisiert wurde. (Vgl. Ebd.: 158 f)

Er zeigt, dass die christliche Geständnis-Praxis (in Kontinuität bis zur Psychoanalyse) eng verflochten ist mit der Subjektivierung des Menschen und seiner Sexualität. Foucaults Geschichte des Geständnisses ist in Abgrenzung von Lacanschen Subjekttheorie zu sehen. Für Foucault ist es das Geständnis und der Zwang zum Geständnis, das „den subjektiven ‚Innenraum‘“ erst hervorbringt, den die Psychoanalyse untersuchen will. Auch das Unbewusste ist in diesem Sinn ein Produkt der Geständnispraxis. (Vgl. Sarasin, 2006: 160)

---

<sup>8</sup> Im Folgenden wird *Der Wille zum Wissen* mit WW abgekürzt.

Warum aber wurde Sexualität so wichtig? Wieso kam es im späten 18. Jh. zu einer „Vermehrung der Diskurse“ über Sex? Und wieso gab es einen „institutionell(en) Anreiz über den Sex zu sprechen“? (Vgl. Ebd.: 159) Zwei Verschiebungen am Übergang zur Moderne waren laut Foucault entscheidend für die moderne Geschichte der Sexualität:

1. Die Entdeckung der Bevölkerung „als Ressource und Reichtum“ und damit verbunden die Sorge um die Reproduktion. Ab diesem Zeitpunkt gib es „obrigkeitsstaatliche Regelungsbemühungen um die Förderung der Geburten, der Eindämmung der Kindersterblichkeit und der Bekämpfung der Empfängnisverhütung, der Abtreibung und der Kindsmorde.“ Diese Reglementierung von Sexualität und Fortpflanzung nennt Foucault „Biopolitik“.
2. Im 19. Jh. kam es im Zusammenhang der „Verschiebung von der Seelen- zur Menschenführung“ zur Aneignung der christlichen Geständnispraxis durch die Medizin. Die Beichte verband sich mit medizinischen Untersuchungs- und Klassifikationstechniken der modernen Klinik.<sup>9</sup> (Vgl. Ebd.: 161) Das heißt auch der „Wille zum Wissen“ auf Seiten der Ärzte trug zur Produktion des Wissens über Sex bei. (Vgl. Ebd.: 162) Die Techniken der Befragung, die die Mediziner anwendeten, um „die Wahrheit“ über den Sex herauszufinden, waren eine Konstante von der Aufklärung bis zur Psychoanalyse. Sexualität wurde durch den medizinischen Diskurs zur „dunklen Ursache“ stilisiert, dessen Geheimnis enthüllt werden musste. Sie wurde als „Feld hoher pathologischer Anfälligkeit“ dargestellt, das durch das Geständnis therapiert werden könne. (WW: 84-87, zit. Ebd.: 162)

An diesen Erläuterungen zeigt sich Foucaults Polemik gegen die Psychoanalyse. In *Der Wille zum Wissen* skizziert er die „Generierung der bürgerlichen Sexualität“, die über eine Reihe von Grenzziehungen und Reglementierungen verlief. Definiert wurde was als „normal“ und als „pathologisch“ galt und wie das Fortpflanzungsverhalten reguliert werden sollte. Foucault unterscheidet vier „große strategische Komplexe“:

Erstens „die Hysterisierung des weiblichen Körpers“ mit der „`Mutter` (und) ihrem Negativbild der ‚nervösen Frau‘“ (...); zweitens die „Pädagogisierung des kindlichen Sexes“, die sich vor allem im „Krieg gegen die Onanie äußert“; drittens die „Sozialisierung des Fortpflanzungsverhaltens“ durch ökonomische, medizinische und moralische Anreize zu einem verantwortlichen Handeln gegenüber dem „Gesellschaftskörper“; sowie viertens die „Psychiatisierung der perversen Lust“ mit der

---

<sup>9</sup> Vgl. dazu auch Braun/Stephan, 2005: 7-9, 19-22.

Entfaltung eines neuen sexualwissenschaftlichen Diskurses über das Perverse. (WW, 1977: 126, zit. Nach: Sarasin, 2006: 163, vgl. auch: Nünning, 2004: 120, und: Ruffing, 2008: 106)

Foucault hat sich in seiner Analytik der Macht der Sexualität gewidmet, weil diese einen „Durchgangspunkt“ für Machtbeziehungen „zwischen Männern und Frauen“ bildet. (WW: 125, zit. Nach: Ebd.: 163) Zusammen mit seinen Hinweisen über die Konstruktion von Körpern und Sexualitäten bilden diese Ansatzpunkte eine Basis für eine gender-spezifische Analyse der Machtrelationen innerhalb einer Gesellschaft. Wie Sarasin jedoch richtigerweise festhält geht ein solcher Ansatz jedoch über Foucaults eigenen Arbeiten hinaus.<sup>10</sup>

Als „Sexualitätsdispositiv“ versteht Foucault „alle diskursiven und institutionellen Technologien, die die Sexualität in der Moderne als Gegenstand des Wissens hervorbringen“. Dieses grenzt er vom vorher gültigen „Allianzdispositiv“ ab welches „die Gesellschaft im Ancien Régime über das Gesetz, die Verwandtschaft, das Blut und die Weitergabe des Namens strukturiert (habe)“. Das Sexualitäts-dispositiv zielt hingegen „auf den Körper, auf das Leben und seine Expansion, auf die Erhaltung, Ertüchtigung oder Nutzbarmachung der ganzen Art ab.“ (WW, 1977: 176, zit. Nach Sarasin, 2006: 164) Während die Aristokratie die Eigenart ihres Körpers in Form des Blutes definierte, „d. h. des Alters der Aszendenzen und des Wertes der Allianzen“, sah die Bourgeoisie auf ihre „Deszendenz und auf die Gesundheit ihres Organismus“. So lautet Foucaults Urteil, dass „viele Elemente der adeligen Standeswahrung sich im Bürgertum des 19. Jahrhunderts (...) als biologische, medizinische und eugenische Vorschriften“ wiederfanden. „Aus der Sorge um den Stammbaum, wurde die Besorgnis um die Vererbung.“ (WW, 1977: 149 f, zit. Nach: Sarasin, 2006: 164) In seiner Unterscheidung von Allianz- und Sexualitätsdispositiv kommt Foucault nochmal auf die Kritik der Psychoanalyse zurück, was er in der Formel ausdrückt: „unsere Gesellschaften (seien) von einer *Symbolik des Blutes* zu einer *Analytik der Sexualität*“ übergegangen. Die Psychoanalyse gehöre zum Allianzdispositiv, das laut Foucault in der Moderne „längst überholt“ sei. (WW: 179, zit. Nach: Ebd.: 165-166)

Die Vorstellung des ‚Sex‘ als „die Sache selbst“, als „die Naturtatsache der Lust“, sei laut Foucault nur das „spekulativste, das idealste, das innerlichste Element (im) Sexualitätsdispositiv“. Der Sex sei ebenfalls ein Effekt der Macht und notwendig, um

---

<sup>10</sup> Sarasin führt hier folgendes Werk an: Margaret A. McLaren (2002): *Feminism, Foucault and embodied subjectivity*, Albany/ N.Y.

die Individuen an ihn zu binden. Er habe es möglich gemacht, „anatomische Elemente, biologische Funktionen, Verhaltensweisen, Empfindungen und Lüste in einer künstlichen Einheit zusammenzufassen und diese fiktive Einheit als ursächliches Prinzip, als allgegenwärtigen Sinn und allorts zu entschlüsselndes Geheimnis funktionieren zu lassen.“ Die Kultur der Moderne beherrsche, so die radikale Diagnose, den Menschen in zunehmenden Maße über den Sex, indem sie ihm vorgaukle, er habe mit dem Sex zugleich „Zugang zu seiner Selbsterkennung“, zur „Totalität seines Körpers“ und – in dem Maße, wie er die Kraft seines Triebes an die Einzigartigkeit seiner Geschichte knüpft“ – auch Zugang „zu seiner Identität.“ (WW, 1977: 184 f, zit. Sarasin, 2006: 165)

#### **d) Identität**

Der Begriff ‚Identität‘ kommt von lat. *idem*: der-, die-, dasselbe; Stefan Glomb stellt fest, dass es „angesichts der transdisziplinären Heterogenität des I.sbegriffs und der Fülle unterschiedlich akzentuierter I.stheorien (...) fast unmöglich (sei), eine Definition zu finden, die mit all diesen Ansätzen kompatibel wäre.“ Einigkeit herrsche jedoch darüber, dass Identität ein relationaler Begriff sei, d. h. „innerhalb eines Beziehungsgeflechts“ zu verstehen sei. Sie könne „weder als dinghafte, statische Größe (...), noch als einfach gegeben“ verstanden werden, sondern „als der von der oder dem Einzelnen immer wieder zu bewerkstellende, am Schnittpunkt von gesellschaftlicher Interaktion und individueller Biographie stattfindende Prozeß der Konstruktion und Revision von Selbstbildern.“ In modernen Gesellschaften ist es aufgrund „einer Vielzahl konkurrierender Sinnsysteme“ und dem Fehlen allgemein gültiger Normen schwierig eine ‚stabile‘ oder ‚kongruente‘ Identität herzustellen. So wird Identität „zur vom Individuum zu erbringenden Leistung.“ (Nünning, 2004: 277)

Sabine Sielke leitet den Begriff vom spätlateinischen *identitas* ab, welches „eine Wesenheit bzw. einen Zustand der Übereinstimmung und Gleichheit“ meint. Dieser Begriff wurde in der antiken Logik entwickelt und wird heute v. a. in Soziologie, Psychologie sowie in Kulturwissenschaft und –theorie verwendet. Sielke weist auch auf „das Wechselspiel zwischen Individuum und Gesellschaft (hin), sowie (auf) die Frage inwieweit kulturelle Traditionen und Normen, wie z. B. etablierte (Geschlechter) Rollen, die Ausprägung einer persönlichen I. überdeterminieren.“ (Kroll, 2002: 183)

In der Geschlechterforschung wurden, v. a. im Rahmen der feministischen Bewegung der späten 60er und 70er Jahre, Konzepte einer „spezifisch weiblichen

Identität“ propagiert. Die Vorstellung einer „transkulturell-homogenen weiblichen I.“ hat sich jedoch „durch Einblicke in die sozialen, kulturellen und ökonomischen Differenzen innerhalb der Gruppe der Frauen gewandelt“. So sprechen heute TheoretikerInnen wie Teresa de Lauretis eher von „heterogenen w. I.“ (Vgl. Ebd.) Ein anderes Identitätskonzept schlägt Judith Butler vor, wie Sielke resümiert:

Judith Butler definiert Identität wie Michel Foucault nicht mehr als Substanz, sondern als Effekt von Diskursen und als eine Praxis der Signifikation. Mit Butler lassen sich die feministischen Debatten um w. I. selbst als Inszenierungen von I. und somit als Strategie einer Is.praxis oder –politik verstehen, die I. gleichzeitig unterwandert und rekonstruiert. Butlers Begriff von I. als einem Prozeß fortlaufender Selbstinszenierungen wird mittlerweile jedoch durch Perspektiven relativiert, die die Diskussion um I. auf neue Weise mit Fragen ethischer Verantwortung verknüpfen. (Kroll, 2002: 183)

Ausgehend von Foucaults Diskurstheorie hinterfragt Butler die Ontologien ‚Identität‘, ‚Geschlecht‘ und ‚Körper‘ um sie als ‚Effekte einer Bezeichnungspraxis‘ zu entlarven. Das bedeutet jedoch weder, dass sie „schicksalhaft determiniert“, noch daß sie „völlig künstlich und arbiträr“ sind. (Vgl. Butler, 1991: 215) „Die Konstruktion steht nicht im Gegensatz zur Handlungsmöglichkeit, sondern ist deren notwendige Bühne, die Bedingungen, in denen sich die Handlungsmöglichkeit artikuliert und kulturell intelligibel wird.“ (Ebd.: 216)

Es gibt keine Ontologie der Geschlechtsidentität (...). Vielmehr fungieren die Geschlechter-Ontologen in einem etablierten politischen Kontext stets als normative Anweisungen, die festlegen, was als intelligibles Geschlecht gelten kann, die die Fortpflanzungszwänge der Sexualität aufrufen und festigen und die Vorschriften aufstellen, die die sexuell oder geschlechtlich bestimmten Körper (*sexed or gendered bodies*) erfüllen müssen, um ihre kulturelle Intelligibilität zu erlangen. Die Ontologie ist demnach keine Grundlage, sondern eine normative Anweisung, die verstohlen wirksam ist, indem sie sich als notwendiger Grund in den politischen Diskurs einschreibt. (Ebd.: 217)

## 2.2 Judith Butlers *Gender Trouble*

Paula-Irene Villa konstatiert, dass Judith Butler im deutschsprachigen Raum zunächst mit viel Skepsis rezipiert wurde und „sich die Diskussion hierzulande (erst allmählich) einer fundierten Auseinander-setzung (öffnete)“. Trotzdem hat sie „die aktuellen hiesigen feministischen Theoriedebatten wie kaum eine andere Autorin beeinflusst“. Die Kritik an „der unbehaglichen Autorin“ bezog sich einerseits auf die radikale Infragestellung von „zentralen Kategorien feministischer Theorie“ wie Subjekt, Körper und Identität. Andererseits riefen Butlers Thesen „eine heftige Diskussion über Möglichkeiten und Ausrichtungen feministischer Politik und Praxis hervor“. Mitte der 90er setzte dann ein regelrechter „Butler Boom“ ein, der einerseits durch die

„immanente Provokation“ ihres Werkes aber auch durch externe teilweise „regional spezifische Faktoren“ beeinflusst wurde. (Vgl. Villa, 2008: 147)

Butler selbst verortet sich „im Kontext feministischer konstruktivistischer Ansätze“, die Geschlecht nicht als „natürliche oder ontologische Tatsache“ betrachten, „sondern als Produkt (sozialer) Praxen (...)“. Besonders biologisches Wissen wird hinterfragt und als „epochenspezifischer Diskurs“ entlarvt. Bei Butler fänden sich auch dekonstruktivistische Ansätze, sie geht jedoch weder empirisch noch historisch vor, sondern ihre Überlegungen sind „begriffsanalytisch d. h. theorieimmanent“. Villa sieht Butler v. a. als Diskursanalytikerin (Vgl. Ebd.: 148 f)

In *Das Unbehagen der Geschlechter*, 1991 (*Gender Trouble*, 1990) will Butler „die grundlegende Kategorien des Geschlechts, der Geschlechtsidentität und des Begehrens als Effekte einer Machtformation“ enthüllen. Dafür verwendet sie explizit Foucaults „genealogische Kritik“, welche die „politischen Einsätze“ erforschen will, „die auf dem Spiel stehen, wenn Identitätskategorien als *Ursprung* und *Ursache* bezeichnet werden, obgleich sie in Wirklichkeit *Effekte* von Institutionen, Verfahrensweisen und Diskursen sind.“ (Hervorh. durch die Autorin) Butler will definierende Institutionen, wie den Phallogozentrismus<sup>11</sup> und die Zwangsheterosexualität in den Blick nehmen, um sie zu dezentrieren. (Vgl. Butler, 1991: 9) In diesem Abschnitt gehe ich auf Butlers „kritische Genealogie der Geschlechterkategorien (*gender categories*)“ (Ebd.: 10), ihre Definition von Geschlechtsidentität und Körper, sowie auf die Möglichkeiten politischer Subversion der vorgegebenen Normen im Bezug auf Geschlecht, Sexualität und Identität ein.

---

<sup>11</sup> Der Begriff ‚Phallogozentrismus‘ setzt sich aus gr. *logos*: Rede, Wort; *phallos*: männliches Glied und *kéntron*: Mittelpunkt eines Kreises, zusammen. Jaques Derrida bezeichnet die in der abendländischen Philosophie- und Kulturtradition vorherrschende Tendenz einen allen kulturellen Artikulationen und Repräsentationen vorgängigen Sinn anzunehmen als ‚Logozenismus‘. Ob als Wesen, Ursprung, Existenz, Identität, Substanz oder Transzendenz – die Bestimmung des Seins als Präsenz hat viele Ausprägungen und Namen, denen jeweils gemeinsam ist, daß sie ein Zentrum behaupten, auf das alle Bedeutungen ausgerichtet sind. (...) Der sog. ‚Phallogozentrismus‘, die Bestimmung des Phallus als zentrale Metapher (Lacan), ist Ausgangspunkt einer Kritik an kulturellen Symbolen und Praktiken, die schöpferische Aktivität und Subjektkonstitution männlich kodieren. Logos und Phallus werden dabei als Synonyme, mindestens aber als eng miteinander verstrickte Konzepte betrachtet. Dies artikuliert sich im Begriff ‚Phallogozentrismus‘, den Derrida in einer Kritik an Lacan verwendet und der im feministischen Diskurs geläufig geworden ist. (Butler, Lindhoff) (...) (Kroll, 2002: 242 f)

*a) Die Geschlechterkategorien und die „komplementär-hierarchische Geschlechterordnung“*

Frau- bzw. Mann-Sein sind laut Butler ‚in sich instabile Angelegenheiten‘ (*Körper von Gewicht*, 1995: 171), weil sie so sehr von Ambivalenzen und Unmöglichkeiten geprägt sind, dass ihre Verwirklichung quasi scheitern muss. Dies spiegelt sich u. a. darin, dass die geschlechtliche und auch die sexuelle Identität immer wieder aufs Neue performativ hergestellt werden muss. (Villa, 2008: 149) Butler erscheinen ‚männlich‘ und ‚weiblich‘, ‚nicht länger als feststehende Begriffe“ (1991: 9). Dieses Fazit scheint zunächst dem ‚logischen‘ Empfinden zu widersprechen. Die gültigen Geschlechterkategorien werden von Butler in Frage gestellt, um die Machtverhältnisse dahinter aufzudecken. Deshalb hinterfragt sie auch Begriffe wie ‚Mann‘ und ‚Frau‘, was für Kornelia Hahn die

(...) Bezeichnung für zwei soziale Rollenmuster (ist), die in allen Gesellschaftsformen auch essentialistische Kategorien markieren, da davon ausgegangen wird, daß sie einen jeweiligen Wesenskern bezeichnen, der das weibliche bzw. männliche Subjekt konstituiert. Die Zuschreibung zur Kategorie F. oder M. basiert auf der Interpretation bestimmter geno- und phänotypischer Ausprägung der Körpers, die als geschlechts-indizierende Unterschiede kulturell festgelegt werden. Die Gemeinsamkeiten im Körperbau aller Menschen sowie das Spektrum an Variationen auch innerhalb der Subkategorien F./M. werden bei der Zuordnung zu einer Geschlechtskategorie vernachlässigt. Die soziale und kulturelle Konstruktion von F. und M. geht auf religiös-mythologische Vorstellungen der göttlichen Kreation von zwei Geschlechtern mit unterschiedlichen, komplementären Funktionen im Hinblick auf das irdische Zusammenleben zurück. In den weltweit einflußreichsten Schöpfungsmythen ist der M. das erstgeschaffene Wesen, worauf sich die ihm zugeschriebene soziale Superiorität bzw. die gottgegebene Geschlechterordnung/ Geschlechterhierarchie gründet. F. und M. werden dadurch zu Urkategorien sozialer Differenzierung und Ungleichheit. Darüber hinaus sind reproduktive, ökonomische, religiöse und moralische Gebote der Paarbildung zwischen F. und M. bekannt. (...) Diese Geschlechterordnung beeinflusst auch homo-sexuelle Paarbeziehungen. Personen die zunächst anhand der als relevant eingestuft biologischen Kriterien nicht eindeutig einem Geschlecht zuzuordnen sind (Intersexualität), wird in manchen Gesellschaften eine soziale Sonderrolle zugewiesen; in modernen Gesellschaften wird meist nach einem plastisch-chirurgischen Eingriff eine Geschlechtskategorie bestimmt. (...) (Kroll, 2002: 116)

Menschen werden in modernen Gesellschaften aufgrund von anatomischen Merkmalen der Kategorie ‚Mann‘ oder ‚Frau‘ zugeordnet, wobei dadurch bis heute eine „über ‚Natur‘ legitimierte komplementär-hierarchische Geschlechterordnung“ aufrechterhalten wird. (Vgl. Hassauer, 1998: 75) Diese wurde im 18. Jh. im Kontext der Aufklärung und eines dominanten Naturbegriffes festgelegt und ist nach wie vor gültig. (Vgl. Ebd.: 74) Durch die unterschiedliche Zuschreibung von Natur (bzw. Körper) an die beiden Geschlechter wurden die Geschlechterverhältnisse neu definiert: „Weiblichkeit wird mit Mutterschaft und damit mit Natur/Körper schlechthin



gleichgesetzt, während der Mann vor allen Dingen als rationales Wesen mit geringen Naturanteilen gilt und zum alleinigen Repräsentanten der Kultur deklariert wird.“ (Ebd.: 78)

Butler stützt sich bei ihrer Infragestellung der Geschlechterkategorien auf Foucault, für den „sexuell bestimmt (zu) sein (*to be sexed*)“ bedeutet einer Reihe gesellschaftlicher Regulierungen unterworfen zu sein. Die Kategorie „Sexus“ sei daher „regulativer Art“ und jede Analyse, die sie zur Voraussetzung macht, erweitert diese Regulierungsstrategie unkritisch und legitimiert sie damit als Macht- und Wissensregime. (Vgl. Butler, 1991: 145) Folgende Fragen sollen im Folgenden beantwortet werden: Welche Regulierungsverfahren/ Normen/ Gesetze produzieren Identitäten? Welche Identitäten werden erzeugt und wie? (Vgl. Ebd.: 39)

#### ***b) Geschlechtsidentität als Tun oder performing gender***

Laut Butler sind nur jene Geschlechtsidentitäten „intelligibel“, die eine Beziehung der Kohärenz zwischen anatomischem Geschlecht, Geschlechtsidentität, sexueller Praxis und dem Begehren aufrechterhalten. (Vgl. Ebd.: 24) Es gibt Regulierungsverfahren die durch „die Matrix kohärenter Normen der Geschlechtsidentität“ kulturell intelligible Geschlechtsidentitäten erzeugen. Bestimmte Identitäten werden von dieser Matrix ausgeschlossen, nämlich jene „in denen sich Geschlechts-identität nicht vom anatomischen Geschlecht herleitet und in denen die Praktiken des Begehrens weder aus dem Geschlecht noch aus der Geschlechtsidentität ‚folgen‘.“ (Ebd.: 39)

Das heißt jene Körper, Begehren und Identitäten, die nicht eindeutig der Norm entsprechen, werden als „anders“ markiert und von der Gesellschaft ausgeschlossen. Innerhalb der „Matrix der Intelligibilität“ folgt aus einem als ‚männlich‘ identifizierbaren Körper eine ‚männliche‘ Identität und ein Begehren, das sich auf eine ‚Frau‘ richtet und umgekehrt. So wird das „normale“ Begehren als heterosexuelles definiert und hierarchisch über andere mögliche Begehrensmodele gestellt. Die so festgeschriebene Ordnung ist eine binäre, ausschließende bzw. eine „komplementär-hierarchische“, die auf den Kategorien Mann/ Frau beruht. So wird ein normierter Körper und ein normiertes Begehren festgeschrieben, die angeblich auf einer ‚originären‘ Geschlechtsidentität beruhen.

„Die ‚Einheit‘ der Geschlechtsidentität ist (jedoch) der Effekt eines Regulierungsverfahrens, das durch die Zwangsheterosexualität eine einförmige geschlechtlich

bestimmte Identität (*gender identity*) zu schaffen versucht.“ (Butler, 1991: 58) Das „Sein“ der Geschlechtsidentität ist ein Effekt des Diskurses. Bestimmte kulturelle Konfigurationen der Geschlechtsidentität haben laut Butler die Stelle des Wirklichen eingenommen und durch diese „Selbst-Naturalisierung“ ihre Hegemonie gefestigt und ausgedehnt. Butler versteht die Kategorie „Frau“ daher nicht als „Seins“-Kategorie, sondern als „prozessualen Begriff“ als „ein Werden und Konstruieren, von dem man nie rechtmäßig sagen kann, daß es gerade beginnt oder zu Ende geht. Als fortdauernde diskursive Praxis ist dieser Prozeß stets offen für Eingriffe und neue Bedeutungen“. (Vgl. Ebd.: 60) Butler definiert Geschlechtsidentität als:

(...) die wiederholte Stilisierung des Körpers, ein Ensemble von Akten, die innerhalb eines äußerst rigiden regulierenden Rahmens wiederholt werden, dann mit der Zeit erstarren und so den Schein der Substanz bzw. eines natürlichen Schicksals des Seienden hervorbringen. (Ebd.: 60)

(...) eine Art ständiger Nachahmung (...), die als das Reale gilt. (Ebd.: 8)

(...) was man wird, – aber nie sein kann – (...) eine Art Werden oder Tätigkeit, die nicht als Substanz oder als substantielles Ding oder als statische kulturelle Markierung aufgefaßt werden darf, sondern eher als eine Art unablässig wiederholte Handlung. Ist die G. weder ursächlich noch als Ausdruck an das anatomische Geschlecht gebunden, dann ist die G. eine Art Tätigkeit, die sich potentiell jenseits der binären Schranken, die die scheinbare Binarität der Geschlechter (*binary of sex*) setzt, vervielfältigen kann. (Ebd.: 167)

(...) erweist sich also die Geschlechtsidentität als performativ, d. h., sie selbst konstituiert die Identität, die sie angeblich ist. In diesem Sinne ist die Geschlechtsidentität ein Tun, wenn auch nicht ein Tun eines Subjektes, von dem sich sagen ließe, daß es einer Tat vorangeht. (...) Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (*gender*) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese „Äußerungen“ konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind. (Butler, 1991: 49)

Die eben angeführten Definitionen betonen den performativen Charakter von Butlers Konzeption der Geschlechtsidentität<sup>12</sup>. Dass diese durch Handeln, *in actu*, hervorgerichtet wird birgt die Möglichkeit zur Subversion innerhalb der komplementär-hierarchischen Geschlechterordnung. Dazu komme ich jedoch noch genauer in Kap. III. 2.2.d) Subversive Geschlechtsidentitäten.

---

<sup>12</sup> Performativität (engl. *to perform*: arbeiten, tun, vollbringen, durchführen, ein Theaterstück aufführen, darstellen) Butler erweitert den P.-Begriff später im Rekurs auf Austins Sprechakttheorie, Derridas Ausführungen zu deren Zitatstruktur und Sedgwicks Überlegungen zu einer queeren P. Sie bezeichne „ebenso die alltägliche Verfestigung geschlechtlicher Identität im zwangsweisen Zitieren hegemonialer Normen.“ (*Bodies that Matter* 1993, dt. 1995), aber keinesfalls „dessen voluntaristische Verfügbarkeit“, kann aber „zum Ansatzpunkt resignifizierender Praktiken, d. h. der verschiebenden und verstörenden Reartikulation hegemonialer Normen werden“ (*Excitable Speech*, 1997, dt. 1998) . (Kroll, 2002: 304 f)

### c) *Der Körper als kulturelles Konstrukt*

Die Unterscheidung sex – gender setzt einen verallgemeinerten Begriff von Körper voraus, der als seiner sexuellen Bestimmung vorgängig verstanden wird. Oft erscheint der Körper als „passives Medium“ auf dem sich die Kultur „einschreibt“. Butler versteht ihn jedoch auch als „kulturell konstruiert“ und stellt die Vorstellung von einem „allgemeinen“, „passiven“ und als „dem Diskurs vorgängigen“ Körper in Frage. (Vgl. 1991: 190 f) Butler kritisiert an Foucaults Aufsatz *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*<sup>13</sup>, dass der Körper darin ebenfalls „als Oberfläche und Bühne kultureller Einschreibung“ auftaucht.

Indem Foucault einen Körper unterstellt, der seinen kulturellen Einschreibungen vorgängig ist, scheint er eine der Bedeutung und Form vorgängige Materialität vorauszusetzen. Da diese Unterscheidung für die Aufgabe der Genealogie, wie Foucault sie definiert, wesentlich ist, bleibt sie selbst als Forschungsgegenstand aus der genealogischen Untersuchung ausgeschlossen. (Ebd.: 193)

Butler hingegen argumentiert, dass auch der Körper und seine Grenzen diskursiv erzeugt werden. Sie bezieht sich dabei auf Mary Douglas *Reinheit und Gefährdung*, wo diese darlegt, dass die diskursive Demarkation des Körpers über die Formulierung und Begründung von Tabus funktioniert. (Vgl. Ebd.) Laut Douglas

(wird) die Schranke des Körpers niemals bloß durch etwas Materielles gebildet, sondern die Oberfläche des Körpers: die Haut (wird), systematisch durch Tabus und antizipierte Übertretungen bezeichnet. (...) die Begrenzungen des Körpers in Douglas' Analyse (werden) zu den Schranken des Gesellschaftlichen *per se*. (Ebd.: 194)

Dadurch dass ‚der‘ Körper als Synekdoche für die Gesamtheit der Gesellschaft steht, wird jede Art von Unregelmäßigkeit oder Durchlässigkeit des individuellen Körpers als Gefahr oder Verunreinigung für den Gesellschaftskörper verstanden. In diesem Sinne kann die männliche Homosexualität, vom hegemonialen Standpunkt aus betrachtet, als „Ort der Gefährdung und Verunreinigung“ gelesen werden. (Vgl. Ebd.: 195) Mit Kristeva erklärt Butler, daß die „Begrenzung des Körpers“ durch „die Ausstoßung und die Umwertung eines ursprünglichen Teils der Identität in eine verunreinigende Andersheit“ vollzogen wird. (Vgl. Ebd.: 196) Durch die Instituierung eines „Anderen“, oder einer Reihe von „Anderen“, die auf Ausschließung und Beherrschung beruhen, werden die Identitäten gefestigt. Die „kulturell hegemonialen Identitäten“ werden entlang der „Achse der Differenzierung von Geschlecht/ Rasse/ Sexualität begründet

---

<sup>13</sup> W. Seitter (Hg.) (1978), *Von der Subversion des Wissens*, Frankfurt/M.: 91.

und gefestigt“.<sup>14</sup> Das Subjekt wird durch eine Ausschließung dessen was „anders“ ist, was „nicht-ich“ ist konstituiert und diese Schranke wird „zum Zwecke der gesellschaftlichen Regulierung und Kontrolle stets schwach aufrechterhalten“. (Vgl. Ebd.: 197)

Der Körper ist folglich nicht Grund oder Auslöser für die Geschlechtsidentität, vielmehr ist er das Mittel, das Medium welches wir dazu verwenden sie zur Schau zu stellen. Nicht unser ‚Wesen‘ ist der Ursprung unseres Verhaltens, sondern durch performative Handlungen, Gesten und Akte produzieren wir erst eine Identität. Der Körper dient uns als Projektionsfläche auf der wir unser ‚Innerstes‘ nach außen wenden. Identität ist daher ein Effekt, der mithilfe und über den Körper performativ erzeugt wird. Der Körper selbst besitzt keine ontologische Qualität, sondern besteht nur innerhalb der Realität der Akte. Der innere Kern unserer Geschlechtsidentität ist laut Butler daher eine Inszenierung, „eine Illusion, die diskursiv aufrecht erhalten wird, um die Sexualität innerhalb des obligatorischen Rahmens der reproduktiven Heterosexualität zu regulieren.“ (Ebd.: 200)

Wenn der Körper kein ‚Seiendes‘ ist, sondern eine variable Begrenzung, eine Oberfläche, deren Durchlässigkeit politisch reguliert ist, eine Bezeichnungspraxis in einem kulturellen Feld der Geschlechter-Hierarchie und der Zwangsheterosexualität – welche Sprache bleibt dann noch, um diese leibliche Inszenierung – die Geschlechtsidentität, die ihre ‚innere‘ Bedeutung auf ihrer Oberfläche darstellt – zu verstehen? (Ebd.: 204)

Die diskursive Konzeption des Körpers hat Butler viel Kritik eingebracht, jedoch wird dadurch eine Reihe spannender Fragen aufgeworfen, die ich hier anführen will: Zu welchem Zweck inszenieren wir unsere Geschlechtsidentität? Wie kann der Körper nur im Akt und durch den Akt existieren? Erzeugen wir unsere Geschlechtsidentität permanent? Kann der Körper einfach nur ‚sein‘, oder existiert er nur *in actu*? Zur Klärung dieser Fragen möchte ich auf Butlers *Bodies that Matter*, 1993 (*Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, 1995) verweisen, wo sie genauer auf die Rolle des Körpers eingeht. Interessant an der Konzeption eines kulturell konzipierten Körpers ist für mich v. a. das subversive Potential, das es beinhaltet. Darauf gehe ich im Folgenden näher ein.

---

<sup>14</sup> Vgl. Iris Marion Young, „Abjection and Oppression: Unconscious Dynamics of Racism, Sexism and Homophobia“, Arbeitspapier, das 1988 der *Society of Phenomenology and Existential Philosophy Meetings* der Northwestern University vorgelegt wurde. zit. Nach: Butler, 1991: 197.

#### *d) Subversive Geschlechtsidentitäten*

Die Subversion der fixierten Vorstellungen von Sexualität und Identität ist für Butler nur im Rahmen der geltenden Geschlechterordnung möglich, da es kein ‚außerhalb‘ der „Matrix der Macht“ gibt. Herrschaftsverhältnisse sollen jedoch nicht unkritisch reproduziert, sondern das Gesetz durch seine Wiederholung ‚verschoben‘ werden. (Vgl. 1991: 57)

Statt von einer „männlich identifizierten“ Sexualität zu sprechen (...), müssen wir den Begriff einer Sexualität entwickeln, die zwar eine Konstruktion der phallischen Machtverhältnisse ist, aber die Möglichkeiten dieses Phallogozentrismus gleichsam nochmals durchspielt und neu aufteilt, und zwar gerade durch das subversive Verfahren der „Identifizierung“, die im Machtfeld der Sexualität ohnehin unvermeidlich sind. (...) Da es keine radikale Zurückweisung einer kulturell konstruierten Sexualität geben kann, bleibt die Frage, wie man die „Konstruktion“, in der wir unweigerlich gefangen sind, erkennen und inszenieren kann. (Ebd.: 57)

Welche Form von subversiver Wiederholung (kann) das Regulierungsverfahren der Identität selbst in Frage stellen? (...) Welche Möglichkeiten eröffnen sich gerade aufgrund des konstruierten Charakters von Geschlecht (*sex*) und Geschlechtsidentität (*gender*)? (Ebd.: 59)

Um die Zwangsheterosexualität anzufechten und neue Identitäten zu entwerfen müssen Strategien „der Aneignung und Wieder-Einsetzung der Identitätskategorien selbst“ angewandt werden. Indem die Kategorie ‚Geschlecht‘ und die Diskurse, die sie erzeugen, angefochten werden, soll Identität „dauerhaft problematisch“ gemacht werden. (Vgl. Ebd.: 189)

Für Butler ist Geschlecht bzw. Geschlechtsidentität etwas eminent Politisches, ein Konstrukt, das einen politischen und diskursiven Ursprung hat und eben nicht auf einen „psychologischen Kern“ im Inneren der Person, des Subjekts zurückzuführen ist. Sie definiert die „wahre Geschlechtsidentität“ daher als „auf der Oberfläche der Körper instituierte und eingeschriebene Fantasie“. Daher gäbe es auch keine „wahren“ oder „falschen“ Geschlechtsidentitäten. Sie werden als Wahrheitseffekte diskursiv produziert. (Vgl. Ebd.: 201)

Der amerikanischen Anthropologin Esther Newton zufolge ist Imitation einer der zentralen Mechanismen zur gesellschaftlichen Produktion von Geschlechtsidentität. Die Travestie ist für Butler daher eine Möglichkeit sich über die Vorstellung einer

„wahren“ Geschlechtsidentität lustig zu machen. (Vgl. Ebd.) „Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz.“ (Ebd.: 202) So wird die Kontingenz in der Beziehung zwischen sex und gender anerkannt und die heterosexuelle Kohärenz „ent-naturalisiert“; durch die *performance* des Transvestiten werden die kulturellen Mechanismen, die die Geschlechtsidentität produzieren, selbst auf die Bühne gebracht. Dabei geht es nicht um die Parodie eines Originals, sondern um die Parodie des Begriffes des Originals als solchem. Es gibt eben kein ‚echtes‘, ‚wahres‘ oder ‚originäres‘ Geschlecht, sondern es ist immer *performativ* und entsteht erst im Augenblick der Performanz als dessen Effekt.

Die fortwährende, andauernde Inszenierung der Geschlechtsidentität(en) ruft eine gewisse Ungewißheit der Identitäten (*gender trouble*) hervor, beinhaltet aber die Möglichkeiten zu einer Um- oder Neu-Interpretation der Identität(en). (Vgl. Ebd.: 202 f) „Die parodistische Vervielfältigung der Identitäten nimmt der hegemonialen Kultur und ihren Kritikern den Anspruch auf naturalisierte oder wesenhafte geschlechtlich bestimmte Identitäten.“ (Ebd.: 203)

Butler begreift die geschlechtlich bestimmte Identität in diesem Sinne „statt als ursprüngliche Identifizierung“ als „persönliche/ kulturelle Geschichte übernommener Bedeutungen“. Diese Bedeutungen sind nur Imitationen und erzeugen den Anschein eines primären in sich geschlechtlich bestimmten Subjekts. (Ebd.) Die Geschlechtsidentität wird aus einer Zwangslage heraus erzeugt, denn sie ist Teil dessen, was „Individuen in der gegenwärtigen Kultur ‚zu Menschen macht‘“. Die Inszenierung der Geschlechtsidentität ist also eine Strategie, die auf das kulturelle Überleben abzielt. (Vgl. Ebd.: 205) Sie ist eine Konstruktion, eine Performanz, die ihre Genese verschleiert, indem sie diskursiv als Ursprung gesetzt wird. (Vgl. Ebd.) Sie „erzwingt“ unseren Glauben an ihre Natürlichkeit und Notwendigkeit. (Vgl. Ebd.: 206)

Butler versucht herauszufinden durch welche Art der Performanz die Geschlechtsidentität als Effekt einer Bedeutungsproduktion entlarvt werden könnte. Oder anders gesagt: Wie kann die Konstruktivität und Künstlichkeit der Geschlechtsidentität aufgedeckt werden, wie die Mechanismen sichtbar gemacht werden, die sie erzeugen und als ‚natürlich‘ erscheinen lassen? Als „rituelle gesellschaftliche Inszenierung“ erfordert sie eine „wiederholte Darbietung“. Die Wiederholung ist die „Re-inszenierung“ und das „Wieder-Erleben“ bereits gesellschaftlich etablierter Bedeutungen, und zugleich die ritualisierte Legitimation dieses Bedeutungs-

komplexes. Die individuellen Körper vollziehen die rituelle Festigung der Geschlechtsidentitäten und bringen sie dadurch immer wieder aufs Neue hervor. Diese Performanz hat jedoch einen „kollektiven“, „öffentlichen“ Charakter, denn sie hat ein politisches Ziel: den binären Rahmen zu festigen, indem sich die Geschlechtsidentität zu bewegen hat. Der Effekt der Geschlechtsidentität wird durch „die Stilisierung des Körpers erzeugt“. (Vgl. Ebd.: 206)

Die Grundlage der Geschlechtsidentität ist also keine „scheinbar bruchlose Identität, sondern die stilisierte Wiederholung von Akten in der Zeit“. (Ebd.: 207) Darin liegt auch das subversive Potential, laut Butler, denn wenn die Identität nicht als fixe Substanz vorausgesetzt wird, sondern ständig aufs Neue in der Zeit produziert wird, durch performative Akte der individuellen Körper, müsste darin auch die Möglichkeit zur Veränderung der Geschlechtsidentität liegen. (Vgl. Ebd.: 207)

(...) d. h. in der Möglichkeit, die Wiederholung zu verfehlen bzw. in einer De-Formation oder parodistischen Wiederholung, die den phantasmatischen Identitätseffekt als eine politisch schwache Konstruktion entlarvt. (...) Daß die Geschlechter-Realität (*gender reality*) durch aufrechterhaltene gesellschaftliche Performanzen geschaffen wird, bedeutet gerade, daß die Begriffe des wesenhaften Geschlechts und der wahren oder unvergänglichen Männlichkeit und Weiblichkeit ebenfalls konstituiert sind. (Ebd.: 208)

„Das ‚Reale‘ und das ‚sexuell Faktische‘ sind phantasmatische Konstruktionen – Illusionen von Substanz, denen sich der Körper annähern muß, ohne sie jemals zu erreichen.“ Die Körper (oder Körperoberflächen) werden einerseits als ‚natürlich‘ inszeniert und andererseits können sie „zum Schauplatz einer unstimmigen, entnaturalisierten Performanz werden, die den performativen Status des Natürlichen selbst enthüllt.“ (Ebd.: 214)

### **3. Realität vs. Fiktion? – Wolfgang Iser's Wirkungsästhetik**

In diesem Kapitel stelle ich jene Theorie vor, mit deren Hilfe ich die historische Lebenswelt Andalusiens zur fiktiven Welt von *La casa de Bernarda Alba* in Bezug setzen werde. Sind Realität und Fiktion einander entgegengesetzte Welten? Wie könnte man ihre Beziehung zueinander beschreiben? Wie finden sich reale Elemente in fiktiven Texten wieder? Um diese Fragen zu klären verwende ich Wolfgang Iser's Theorie der Wirkungsästhetik. Iser geht davon aus, dass dem Text der ‚Sinn‘ nicht ‚schon eingeschrieben‘ ist, sondern erst durch die Rezeptionstätigkeit des/der Lesers\_in generiert wird. Das bedeutet nicht, dass die aktive, bedeutungstiftende Rolle des/der Autors\_in auf Seite des Produzenten geleugnet wird. Der ‚Sinn‘ wird

auch nicht ‚willkürlich‘ oder ‚beliebig‘, sondern innerhalb der Grenzen erzeugt, die durch den Text vorgegeben werden. Im letzten Teil des Kapitels gehe ich auf das Konzept des *Realismus* ein, das für die Rezeption von *La casa de Bernarda Alba* eine große Rolle spielt.

### 3.1 Die Konstanzer Schule – Begriffsklärungen

Die Fragestellungen um die es hier geht sind der „Wirkungs- und Rezeptionsästhetik“ zuzuordnen, die seit dem Ende der 60er Jahre in die Literaturwissenschaft Eingang gefunden haben. Laut Meinhard Winkgens stellte dies einen „Paradigmenwechsel“ dar, der mit der theoretischen Entdeckung des/der Lesers\_in einherging. Die Theoretiker der Konstanzer Schule<sup>15</sup> haben viel dazu beigetragen, wobei Winkgens empfiehlt „zwischen einer vom Text ausgehenden und in einer virtuellen Systemstruktur zentrierten Theorie der Wirkungsästhetik (Iser) und einer primär an einem dem historischen Wandel unterworfenen ‚Erwartungshorizont‘ orientierten Theorie (Jauß) zu differenzieren.“ (Nünning, 2004: 708 f)

Zunächst werde ich die Begriffe klären, die für die Fragen der Wirkungsästhetik zentral sind. *Fiktion* oder *Fiktionalität* kommt vom lat.  *fingere*: bilden, erdichten, vortäuschen und ist die Bezeichnung

(...) für den erfundenen bzw. imaginären Charakter der in literar. Texten dargestellten Welten. Die Auffassung, daß Aussagen in literar. Texten bezüglich eines Wahrheitsanspruches ein Sonderstatus zukommt, zieht sich mit unterschiedlichen Bewertungen durch die gesamte Geschichte lit. wissenschaftlicher Theoriebildung. (...) Als Grundlage für die heutige Theoriebildung muß immer noch H. Vaihingers *Philosophie des Als Ob* (1911) gelten. F. steht im Zusammenhang mit Kategorien wie ‚Realität‘, ‚Sinn‘, ‚Bedeutung‘, ‚Referenz‘ und ‚Verstehen‘. (...) ‚Fiktiv‘ meint etwas Erdachtes, Erfundenes, Vorgestelltes, mit dem dennoch im Sinne eines ‚Als ob‘ operiert wird. Auch hier erfolgt die Zuordnung zu einem außertextuellen Seins-bereich, der jedoch als vom Sprachverwender gesetzt gedacht wird. (...) Genuiner Ort für Fiktion ist das Spiel: Es negiert einerseits den eindeutigen Bezug zur Realität, andererseits ist den Regeln zu folgen, solange man spielt. (...) (Nünning, 2004: 181)

Wolfgang Iser entwickelte in seiner Konstanzer Antrittsrede von 1970 erstmals das Konzept der *Appellstruktur der Texte*. Diese „lenkt (...) die Aufmerksamkeit auf den offenen, in der Interaktion von Text- und Aktstruktur generierten Sinnhorizont der Texte

---

<sup>15</sup>„mit dem Begriff der K. Sch. bezeichnet man eine Gruppe von Lit.theoretikern, Kritikern, Historikern und Philosophen, die in kritischer Fortführung der phänomenologischen Ästhetik R. Ingardens seit den späten 1960er Jahren an der Universität Konstanz erforschten, wie im Prozeß der Aneignung des ästhetischen Gegenstandes durch die Rezipienten sowie in der daraus entstehenden Rezeptionsgeschichte Bedeutung konstituiert wird und wie sich diese entwickelt.“ Als Vertreter werden neben W. Iser und H. R. Jauß auch M. Fuhrmann, R. Warning, D. Heinrich und G. Buck genannt. (Nünning, 2004: 344 f)



und auf den im Ereignischarakter des Lesevorgangs erst konkretisierten ‚Spielraum von Aktualisierungsmöglichkeiten‘.“ Der/Die Leser\_in ist in der Struktur der Texte „schon mitgedacht“ und durch seine Lektüre erzeugt er Bedeutung, die jedoch „vom Text konditioniert“ wird. (Vgl. Nünning, 2004: 23) Wie genau Bedeutung im Lesevorgang erzeugt wird, werde ich im Folgenden erläutern.

Iser geht von Roman Ingardens Konzept der *Unbestimmtheitsstellen* aus, das besagt, dass „fiktionale Texte in ihren Bestandteilen nie völlig bestimmt im Sinne einer einzig möglichen interpretativen Realisierung, Aktualisierung oder Konkretisation sind.“ Die Intention des Textes „ist also prinzipiell unfertig und muß erst noch durch den Akt der Konkretisation im Sinne der Aktualisierung potentieller Elemente vollendet werden“. (Vgl. Nünning, 2004: 679 f) Iser erweitert diese Idee zum Konzept der *Leerstellen*.

Die Besetzung der Leerstellen ist keine „undynamische Komplettierung von ‚Lücken‘ im Text, sondern (wird) als Basis für das offene, Sinn konstituierende Geschehen in der Interaktion von Text und Leser (verstanden) (...)“. (Ebd.: 377) Sie sind kein „zu realisierendes Potential“, sondern eine „ausgesparte Anschließbarkeit“. (Ebd.: 680) Der/Die Leser\_in tritt in einen dynamischen Kommunikationsprozess mit dem Text, um an die vorgegebenen Anschlussstellen anzuknüpfen. Das Unausgesprochene ist vom Text vorgegeben, muss aber von dem/der Leser\_in komplettiert bzw. in seiner Vorstellung<sup>16</sup> ‚weiter-gedacht‘ werden. Dabei bietet das Verschwiegene Anreize dafür, was von dem/der Leser\_in ergänzt werden soll und gleichzeitig wird dadurch auch der Sinn gesteuert. Da jeder/jede Leser\_in mit anderen Erwartungen an den Text herantritt und in einem bestimmten historischen Kontext zu verorten ist, führt dies zur Polyvalenz des Textes. Die Voraussetzungen, die den/die Leser\_in bei seiner/ihrer subjektiven Interpretation beeinflussen, beschreibt Jauß mit dem Begriff des Erwartungshorizonts<sup>17</sup>. Intersubjektive Rekonstruktion des ‚Sinns‘ ist möglich, da dieser durch strukturelle Gegebenheiten wie die Leerstellen und den Erwartungshorizont reguliert wird. (Vgl. Ebd.: 377 f)

Der Vorgang der Besetzung der Leerstellen kann mit Ingardens Konzept der *Konkretisierung* oder *Konkretisation* näher beschrieben werden. Der Begriff kommt vom lat. *concretus*, dem Partizip Perfekt zu *concrecere*: zusammenwachsen, sich verdichten. Der Prozess zeigt sich auf Seite des Produzenten im Konkretwerden der

---

<sup>16</sup> Vgl. Zum Begriff des *Imaginären* bei Iser Vgl. Kap. II.3.2

<sup>17</sup> Vgl. Dazu weiter unten im Text.

Imagination durch die Fiktion, und auf Seite des/der Rezipienten\_in im Auffüllen der offenen Anschlussstellen, der jedoch oft unbewusst abläuft. (Vgl. Nünning, 2004: 343)

Ein weiterer zentraler Begriff der Konstanzer Schule ist der des *Erwartungshorizonts*, den Hans Robert Jauß erstmals in seiner Konstanzer Antrittsrede 1967 einführte.<sup>18</sup> Das „historisch-ästhetische“ Konzept bezeichnet „die jeden Rezeptionsprozeß präformierenden Gedankenstrukturen des Lesers im Sinne eines die Lektüre leitenden Referenzsystems“. (Nünning, 2004: 571) Folgende Definition erscheint mir sehr gut und deshalb gebe ich sie auch ausführlich wieder.

(...) (Der E.) besteht aus der Gesamtheit kultureller Annahmen, Erwartungen, Normen und Erfahrungen, die das Verstehen und die Interpretation eines literar. Textes durch einen Leser in einem bestimmten Moment leiten. Der E. ist abhängig von zeitlichen und kulturräumlichen Faktoren einerseits und von individuellen Gegebenheiten in bezug auf den einzelnen Rezipienten andererseits. (...) Für Jauß ist der E. eine Erwartungsstruktur im Sinne eines die Lektüre leitenden Referenzsystems, das sich v. a. aus den die jeweilige Textgattung bestimmenden bekannten Normen, den Beziehungen des Textes zu seiner dem Leser ebenfalls vertrauten literar. Umgebung und zu anderen Texten sowie aus der dem Rezipienten präsenten Differenzqualität von Fiktion und Wirklichkeit konstituiert. Durch die Verwendung von Bekanntem produziert der Text im Leser einen E. in Bezug auf die Normen des Evozierten, wobei diese dann aber reproduziert, negiert, parodiert, variiert werden können. Der Rezeptionsprozeß stellt für Jauß somit einen Vorgang des ständigen Aufbaus und der unablässigen Veränderung von Horizonten in der Auseinandersetzung mit Textsignalen dar, der idealiter in die Schaffung eines transsubjektiven Verstehenshorizontes führen sollte, welcher die Wirkung des Textes bestimmen würde. (Nünning, 2004: 155)

Die Tatsache, dass sich Bedeutungen und Evaluationen von Texten im Laufe der Zeit ändern, erklärt Jauß durch das Phänomen des Horizontwandels. Die Abfolge der verschiedenen Deutungen des im Text angelegten Sinnpotentials ergibt so eine Rezeptionsgeschichte. Eine ‚richtige‘, letzte Interpretation wird so ad absurdum geführt. (Vgl. Ebd.: 571)

Jauß sieht „die spezifische Leistung der Literatur“ gerade dort, wo sie ihre lediglich abbildende, mimetische Funktion überschreitet und Möglichkeiten zur Veränderung der Gesellschaft bietet. (Vgl. 1970: 207) Wenn der Erwartungshorizont – im Bezug auf Form oder Moral –durchbrochen wird, zeigt sich die Innovation des literarischen Textes. Daher plädieren er und Iser für ein Kunstverständnis jenseits der klassischen

---

<sup>18</sup> Davor hat Jauß den Begriff bereits in *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung* (1959), Tübingen: 153, 180, 225, 271 erwähnt. (Vgl. Jauß, 1970, Fußnote 133: 200.) Jauß Konstanzer Antrittsrede vom 13. April 1967 *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?* wurde 1970 in *Literaturgeschichte als Provokation* publiziert. Für eine Zusammenfassung der Thesen dieses Artikels siehe *Lexikon Literaturtheoretischer Werke* (1995), Rolf Günter Renner/ Engelbert Habekost (Hg.), Alfred Kröner Verlag: Stuttgart: 220-221.

Nachahmung von Wirklichkeit. Denn Kunst habe die Möglichkeiten – durch Variation, Parodie, oder Verfremdung – Blicke auf die Realität freizugeben, die ihr selbst nicht eignen. Somit können neue Erkenntnisse gewonnen werden können, die zur Veränderung der Realität führen können.

Literarische Fiktion birgt also die Möglichkeit die Realität aus einem veränderten Blickwinkel zu betrachten. Um genauer zu verstehen wie ‚Fiktion‘ und ‚Realität‘ miteinander verknüpft werden, ist Iser's Begriff des *Textrepertoires* gut geeignet.<sup>19</sup> Dieses sind die „vom Autor aus der extratextuellen Welt selektierten und in sein Werk aufgenommenen Normen und Weltansichten, mittels derer versucht wird, dem Chaos der kontingenten Welt eine gewisse Ordnung aufzuerlegen.“ (Nünning, 2004: 572) „Versatzstücke“ der außertextuellen Welt werden vom/von der Autor\_in selektiert und neu arrangiert. Bezugsrealitäten aus denen diese Versatzstücke entnommen werden können sowohl „vorausgegangene Texte, (...) historische oder soziale Normen sowie (...) Elemente des sozio-kulturellen Kontextes (sein).“ (Nünning, 2004: 654) Die wiederkehrenden Bruchstücke der Realität werden im Text jedoch „nicht um ihrer selbst willen“ wiederholt, sondern sollen „andere Zwecke“ erfüllen als in der Realität. (Vgl. Iser, 1991: 20) Darauf verweist auch Heinz Antor:

Das Bekannte kehrt nunmehr aber nicht in bloßer Reproduktion im Text wieder, sondern in veränderter, reduzierter und verfremdeter Form. Vor dem Hintergrund des Bekannten gehen die T(extrepertoire)-Elemente neue Beziehungen ein, und diese überschreitende Verwendung des nunmehr um-organisierten Gewohnten begründet den ästhetischen Wert des Textes, da der Leser durch die verfremdete Präsentation von vermeintlich Bekanntem zu neuer Wahrnehmung und zu einer Neubewertung des Gewohnten veranlaßt wird. Der Leser wird also in die Lage versetzt, mittels der textuellen Horizontdurchbrechung Aspekte wahrzunehmen, derer er im täglichen Leben nicht gewahr wird. (Nünning, 2004: 654)

Es hängt jedoch von dem/der einzelnen Leser\_in bzw. seinem/ihrer Erwartungshorizont ab, wie er/sie das im Text angelegte Potential aktualisiert. Interpretatorische Gewissheit wird durch die offene Kommunikation zwischen Text und Leser\_in ersetzt. Das bedeutet jedoch nicht, dass der Rezeptionsprozess völlig offen, arbiträr oder willkürlich ist, „sondern von institutionalisierten Konventionen geleitet ist.“ (Vgl. Nünning, 2004: 572)

---

<sup>19</sup> Vgl. dazu jedoch im Detail folgendes Kapitel III.3.2. Wolfgang Iser's *Das Fiktive und das Imaginäre*.

### 3.2 Wolfgang Iser *Das Fiktive und das Imaginäre*

1991 publizierte Iser *Das Fiktive und das Imaginäre*, das über die Wirkungsästhetik hinausgeht und jener Richtung der literarischen Anthropologie zuzuordnen ist, die „nach der Fiktionsfähigkeit und Fiktionsbedürftigkeit der Menschen (und nach der) Bestimmung der Rollen, die Fiktionen in der Geschichte des Welt- und Selbstverstehens des Menschen gespielt haben (...)“ fragt. (Nünning, 2004: 389)

Darin stellt er die Opposition ‚Realität‘- ‚Fiktion‘ in Frage, die sowohl im herrschenden Sprachgebrauch üblich ist, als auch „zu den Elementarbeständen unseres ‚stummen Wissens‘ (gehört)“. Die strenge Trennung zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten kann, laut Iser, nicht aufrecht erhalten werden, „denn die in solchen Texten erkennbaren Mischungsverhältnisse von Realem und Fiktiven bringen offensichtlich Gegebenes und Hinzugedachtes in eine Beziehung“. Er schlägt stattdessen eine „dreistellige Beziehung“ zwischen dem Realen, dem Fiktiven und dem Imaginären vor. (Iser, 1991: 18) Im Folgenden will ich klären was unter den einzelnen Begriffen zu verstehen ist und wie sie in Interaktion treten. (Vgl. Ebd.: 19)

Die ‚Realität‘<sup>20</sup> kann nicht als vollkommen abgetrennte Existenzebene angesehen werden, die in Opposition zum ‚Erfundenen‘ bzw. zur Fiktion steht. Durch die Integration in den fiktionalen Text wird die ‚Wirklichkeit‘ weder zu Fiktion, noch wird sie dort „um ihrer selbst willen wiederholt“. Die Wiederholung ist ein *Akt des Fingierens*, „durch den Zwecke zum Vorschein kommen, die der wiederholten Wirklichkeit nicht eignen“. (Iser, 1991: 20)

So gewinnt der Akt des Fingierens seine Eigentümlichkeit dadurch, daß er die Wiederkehr lebensweltlicher Realität im Text bewirkt und gerade in solcher Wiederholung das Imaginäre in eine Gestalt zieht, wodurch sich die wiederkehrende Realität zum *Zeichen* und das Imaginäre zur *Vorstellbarkeit des dadurch Bezeichneten* aufheben. (Ebd.: 20)

Unter dem Realen versteht Iser:

(...) die außertextuelle Welt (...), die als Gegebenheit dem Text vorausliegt und dessen Bezugsfelder bildet. Diese können Sinnsysteme, soziale Systeme und Weltbilder genauso sein wie andere Texte (...). Folglich bestimmt sich das Reale als die Vielfalt der Diskurse, denen die Weltzuwendung des Autors durch den Text gilt. (Iser, 1991, Fußnote 2 auf S. 20)

---

<sup>20</sup> „‚Real‘ kann als Seinsmodus definiert werden, der Sachverhalten aufgrund von gemeinsam geteilten, durch Konventionen und Sanktionen abgesicherten Wirklichkeitsvorstellungen zugeschrieben wird. Als ‚referentiell‘ können alle Äußerungen bezeichnet werden, denen unter dem geltenden Wirklichkeitskonzept eine realitätsbehauptende Funktion zukommt.“ (Nünning, 2004: 181)

Das Fiktive wird „als intentionaler Akt verstanden“, und nicht als Seinskategorie. Das Imaginäre<sup>21</sup> „ist hier als eine vergleichsweise neutrale und daher von traditionellen Vorstellungen noch weitgehend unbesetzte Bezeichnung eingeführt“. Iser verzichtet bewusst auf Begriffe wie „Einbildungskraft, Imagination und Phantasie“ um traditionelle Assoziationen zu vermeiden und einer ontologischen Bestimmbarkeit des Begriffes zu entgehen. Mit dem Imaginären meint Iser „eher (...) ein Programm und weniger (...) eine Bestimmung (...)“ (Iser, 1991, Fußnote 4, S. 21)

Das wichtigste Kennzeichen der Akte des Fingierens ist die Grenzüberschreitung. Indem die im Fingieren wiederholte Realität zum Zeichen wird, wird eine Grenze ihrer eigentlichen Seinsbestimmung überschritten. (Vgl. Ebd.: 21) Dadurch wird das Reale mit dem Imaginären zusammengeschlossen, welches Iser als „diffus, formlos unfixiert und ohne Objektgrenze“ charakterisiert. Das Fiktive ist hingegen zweckgerichtet und muss gewissen Regeln folgen, damit das Imaginäre in eine konkrete Gestalt überführt werden kann. (Vgl. Ebd.: 21 f)

Die zweite Grenzüberschreitung vollzieht sich vom Unbestimmten des Imaginären ins Konkrete des fiktionalen Textes. (Vgl. Ebd.: 22) Der Akt des Fingierens vermittelt zwischen dem Realen und dem Imaginären, er ist „der Operationsmodus dieser Wechselbeziehung“, denn durch ihn findet die doppelte Grenzüberschreitung erst statt: „die Irrealisierung von Realem und (das) Realwerden von Imaginärem“. (Vgl. Ebd.: 23) Im literarischen Text werden die Grenzüberschreitungen durch verschiedene Akte des Fingierens geleistet: durch Selektion, Kombination und Selbstanzeige bzw. Entblößung. Diese Akte haben unterschiedliche Funktionen, die erfüllt werden müssen, damit das Fiktive als Vermittlungsinstanz zwischen Realem und Imaginärem wirksam wird. (Vgl. Iser 1991: 24)

#### *a) Selektion*

Der erste Akt des Fingierens nach Iser ist „(die) Selektion aus den vorhandenen Umweltsystemen, seien diese sozio-kultureller Natur oder solcher der Literatur selbst.“ Sie ist insofern eine Grenzüberschreitung „als die Realitätselemente, die nun in den Text eingehen, nicht mehr an die semantische oder systematische Strukturiertheit der Systeme gebunden sind, denen sie entnommen wurden.“ (Iser, 1991: 24)

---

<sup>21</sup> lat. *imaginarius*: bildhaft, nur in der Einbildung bestehend; *imago*: Bild, Urbild, Totenmaske. (Nünning, 2004: 282 f)

Durch die Selektion geraten die Bezugfelder in den Blick, denen die Realitätselemente entnommen wurden. Diese werden sonst aufgrund von diskursiven Mechanismen nicht wahrgenommen, sondern für die Realität selbst gehalten. Die Bezugfelder des Textes werden durch den Selektionsakt „als die in seiner Umwelt gegebenen Systeme“ sichtbar gemacht, indem sie überschritten werden. (Vgl. Ebd.: 24 f) Die Organisationsform und Geltung der Systeme wird in Frage gestellt, da Elemente aus ihnen herausgebrochen und in einen anderen Kontext gestellt werden. Innerhalb des Bezugfeldes wird dadurch eine neue Grenze gesetzt, die jedoch überschritten wird indem das Ausgegrenzte im Ausgewählten mitangezeigt wird. Iser formuliert dies wie folgt: „Die im Text anwesenden Elemente sind durch abwesende gedoppelt.“ (Vgl. Ebd.: 25)

Die Selektion ist immer eine Wahl, die der/die Autor\_in trifft. Als Akt des Fingierens hat sie Ereignischarakter und ist nicht auf eine Konvention zurückzuführen. Durch die Selektion werden die Bezugfelder des Textes voneinander abgegrenzt und deren Begrenzung gleichzeitig überschritten, d. h. es geschieht „ein Tilgen vorhandener Zuordnungen und ein Ergänzen um neue Zuordnungen des jeweils gewählten Elements. Dadurch werden diese anders gewichtet, als es im gegebenen Bezugfeld der Fall war.“ (Ebd.: 26) Die Selektion als Akt des Fingierens ist für Iser außerdem eine Möglichkeit die Intentionalität des Textes zu begreifen. (Vgl. Ebd.: 26 f)

### ***b) Kombination***

Die Kombination von Textelementen ist die innertextuelle Entsprechung der Selektion und ebenfalls eine Grenzüberschreitung. Auf lexikalischer Ebene sind dies z. B. Neologismen oder Reimstrategien, die die Bedeutung des Lexikons entgrenzen. Es kommt zu einer „Steigerung des semantischen Potentials“ indem lexikalische Bedeutungen aufgebrochen werden. Dabei kommt es zu einem Oszillieren zwischen verschiedenen Bedeutungen, welches zu einem größeren Bedeutungsspektrum, einer Vieldeutigkeit oder zu einem Hin- und Herschwingen zwischen Bedeutungen führt. (Vgl. Ebd.: 27 f) Die aus der Textumwelt selektierten Elemente dienen in erzählender Literatur dazu schematisierte Ansichten zu bilden, durch die Figuren und Handlungen vorgestellt werden. Der Held überschreitet in der Regel jene vorgestellten semantischen Felder und dadurch entstehen neue Beziehbarkeiten. (Lotman, Jurij M. (1972), *Die Struktur literarischer Texte*, übers. von Rolf-Dietrich Keil, München: 342 ff, zit. Nach: Iser, 1991: 29) „(...) jede hergestellte Beziehung wird die Gegebenheit der Elemente verändern, ja, diese zu bestimmten Positionen

verfestigen, die ihre Stabilität durch das von ihnen Ausgeschlossene gewinnen.“ (Ebd.: 29)

Die Relationierung ist ein Produkt der Kombination und bringt das Realisierte und das Abwesende in eine Ko-Präsenz. (Ebd.: 29 f) Iser unterscheidet drei Arten von Grenzüberschreitungen durch Relationierung:

1. Jene, die die in den Text eingekapselten Elemente (Konventionen, Normen, Werte, Anspielungen und Zitate) aufeinander beziehen. Iser interessieren v. a. jene, die bisherige Geltungen der empirischen Welt überschreiten, indem sie Elemente anders miteinander verbinden. (Vgl. Ebd.: 30 f) Diese Neurelationierung von Normen und Werten nennt Iser „Umgeltung von Geltungen“.
2. Die zweite Grenzüberschreitung durch Relationierung bezieht sich auf bereits bestehende semantische Räume im Text, sog. „innertextuelle Bezugfelder“. Diese können vom Romanhelden überschritten werden, was Lotman als „sujethaltiges Ereignis“ oder als „ein revolutionäres Element, das sich der geltenden Klassifizierung widersetzt“ bezeichnet. (Lotman, 1972: 334, zit. nach: Ebd.: 31) Wenn eine Figur eine vorher etablierte Grenze überschreitet, bedeutet dies „die Umgeltung jener Geltungen, die sich aus der innertextuellen Organisation semantischer Räume ergeben haben“. Eine solche Überschreitung hat daher auch Ereignischarakter. (Vgl. Ebd.: 32)
3. Die dritte Art von Grenzüberschreitung durch Relationierung erzeugt eine eigentümliche Form der Sprachverwendung. Dabei wird „der literale Sinn der Sprache (...) genauso weggeblendet wie deren Funktion des Bezeichnens. (...) Relationierung verwandelt die Funktion des Bezeichnens in eine solche des Figurierens.“ (Ebd.: 33) Beim figurativen Sprachgebrauch tritt die denotative Bedeutung eines Wortes zugunsten der konnotativen zurück. Dennoch verweist ein figurativ gebrauchtes Wort immer noch auf etwas, obwohl sich dieser Verweis nicht mehr über „bestehende Referenzsysteme“ auflösen lässt. Der figurative Sprachgebrauch „zielt auf Ausdruck und Repräsentation“. (Vgl. Ebd.: 33)

Neben der Selektion von außertextuellen Elementen und deren innertextuellen Neuordnung und Verfremdung (Kombination), wodurch die aus der Bezugsrealität entnommenen Elemente etwas Neues bedeuten, während sie immer noch auf die außertextuelle Lebenswelt verweisen – beschreibt Iser einen letzten Akt des

Fingierens, der ebenfalls eine Grenzüberschreitung darstellt: die Entblößung oder Selbstanzeige.

### c) *Entblößung oder Selbstanzeige*

Literatur ist meist dadurch gekennzeichnet, dass sie sich „durch ein Signalrepertoire als fiktional zu erkennen gibt“. Diese spezifische Funktion von Literatur bezeichnet Iser als „Entblößung der Fiktionalität“ oder als „Selbstanzeige“. Das dafür notwendige Signalrepertoire lässt sich aber nicht nur an linguistischen Zeichen festmachen. Das Fiktionssignal wird erst zu einem solchen durch historisch variierende Konventionen zwischen Autor\_in und Publikum, wie z. B. literarische Gattungen. Dieser ‚Kontrakt‘ weist den Text als „inszenierten Diskurs“<sup>22</sup> aus. (Vgl. Iser, 1991: 35 f)

Die im Text dargestellte Wirklichkeit steht „unter dem Vorzeichen des Fingiertseins“. Im Kenntlichmachen dieses Fingiertseins wird die ganze Welt innerhalb des literarischen Textes zu einem *Als-Ob*. (Vgl. Ebd.: 37) Die dargestellte Welt ist jedoch nicht um ihrer selbst willen Gegenstand des Textes, sondern „Gegenstand einer (...) Inszenierung oder Betrachtung.“ (Ebd.: 38) Als Partikelverbindung des Konditionalsatzes besagt das *Als-Ob* laut Vaihinger, „dass die darin aufgestellte *Bedingung eine unwirkliche oder unmögliche ist*.“<sup>23</sup> Das *Als-Ob* dient also dazu „ein vorliegendes Etwas mit den notwendigen Folgen eines imaginativen Falles (zu)vergleichen(en).“ Der Vergleich soll einen „praktischen Zweck“ haben, so dass aus der Vergleichung Konsequenzen gezogen werden können. (Vgl. Iser, 1991: 39) Die dargestellte Welt eines Textes ist also nicht sein alleiniger Zweck, sondern dient als Vergleichsobjekt für die ‚wirkliche‘ Welt um das Imaginative vorstellbar zu machen. (Vgl. Ebd.: 40)

Iser unterscheidet zwei Funktionen der dargestellten Textwelt: das „Bezeichnen“ und das „Verweisen“. Die Ambivalenz eines literarischen Textes liegt darin, dass er sehr wohl auf etwas anderes verweist, aber zugleich das Bezeichnen nicht völlig abgestreift hat.<sup>24</sup> Die dargestellte Textwelt besteht aus Materialien, die der ‚realen‘ Welt entnommen und zu einer ‚neuen‘ umorganisiert wurden. Damit der/die Leser\_in

---

<sup>22</sup>Den Begriff „inszenierter Diskurs“ übernimmt Iser von Rainer Warning (1983), „Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion“, *Funktionen des Fiktiven (Poetik und Hermeneutik X)*, Dieter Henrich und Wolfgang Iser (Hg.), München: 183-206.

<sup>23</sup>Hans Vaihinger (1922), *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*, 8. Aufl., Leipzig: 585, zit. nach: Iser, 1991: 38.

<sup>24</sup> Vgl. Kap.III.3.3. zur Ambivalenz und zum Realismus von *La casa de Bernarda Alba* in der Rezeption des Stücks



sich die dargestellte Welt als wirkliche vorstellen kann, ohne sie für eine solche zu halten, muss ein bestimmtes Maß an Bezeichnetem erhalten bleiben. Die dargestellte kann nur „analog“ zur wirklichen Welt erzeugt werden. (Vgl. Ebd.: 42)

Das Als-Ob als Akt des Fingierens initiiert einen „gelenkten Vorstellungsakt“, der eine zweifache Grenzüberschreitung zur Folge hat: „über die Textwelt hinaus und in das Diffuse des Imaginären hinein“. Die Textwelt tritt über die Vorstellung des/der Rezipienten\_in in Kontakt mit einer irrealen, unmöglichen Welt: dem Imaginären. Dieses tritt jedoch nur in Erscheinung, wenn zu dem von der Textwelt Bezeichnetem noch etwas hinzugedacht wird, das sie selbst nicht ist, worauf sie jedoch verweist. Der/Die Leser\_in realisiert den Kontakt mit einer „irrealen Welt“. Durch das Analogon Textwelt – reale Welt wird es möglich zweitens aus einer Perspektive zu betrachten, die ihr selbst nicht eignet. Das heißt die empirische Welt wird durch den Text hindurch zum Gegenstand der Betrachtung. (Vgl. Ebd.: 43)

Das Imaginäre versetzt den/die Leser\_in in einen Spannungszustand, den er/sie aufzulösen trachtet indem er/sie den ‚Sinn‘ des Textes zu entschlüsseln sucht. (Vgl. Ebd.: 44 f) Dieser entsteht jedoch erst in der Übersetzungsoperation, die durch das Ereignishafte des Imaginären ausgelöst und vom/ von der Rezipienten\_in vollzogen wird. (Vgl. Ebd.: 46) Die Semantisierungsprozesse auf Seiten des/der Rezipienten\_in stellen dieselbe Übersetzungsoperation dar, wie das Fiktive auf Seiten des Produzenten; beide versuchen das Imaginäre in eine konkrete Form zu bringen. (Vgl. Ebd.: 47) „Zeigt sich in der Verschiedenverstehbarkeit des literarischen Textes die Grenze der Semantik an, so wird allein schon dadurch deutlich, daß dieses Problem durch Semantik als Referenz nicht zu lösen ist.“ (Ebd.: 48) Der Sinn eines Textes wird daher von dem/der Leser\_in ständig aufs Neue generiert.

### 3.3 **“¡Ni una gota de poesía! ¡Realidad! ¡Realismo puro!”**

In diesem Kapitel geht es um die Konzepte ‚Realität‘ und ‚Realismus‘ und darum welche Bedeutung sie für die Rezeption von *La casa de Bernarda Alba* haben. Zu Beginn werde ich versuchen den ‚Realismus‘-Begriff allgemein zu definieren, um dann auf ein spezifisch spanisches Realismus-Konzept einzugehen. Danach gebe ich die Diskussion über den angeblichen ‚Realismus‘ von *La casa* resümierend wieder und beziehe dazu Stellung. Dabei gehe ich nicht von der üblichen Opposition Realität vs. Fiktion aus, wie in den beiden vorangehenden Kapiteln erläutert wurde.

Es geht mir nicht darum festzustellen welche ‚realen‘ Elemente Lorca in sein Stück eingebaut hat, denn dies ist für mich aus mehreren Gründen nicht relevant: 1. weil es dafür zu wenig Nachweise und keine Äußerungen des Autors selbst gibt, 2. da die ‚realen‘ Elemente ohnehin verfremdet werden und zu ‚einem anderen Zweck‘ im Stück wiederkehren, als zur Bezeichnung der Wirklichkeit und 3. weil mich mehr interessiert was Lorca durch die Verwendung realer Bruchstücke bezwecken wollte bzw. welche Rückschlüsse auf die Realität das Stück ermöglicht. Auf Letzteres gehe ich in Kap. V. näher ein, wo ich versuche folgende Fragen zu beantworten: Wie kehren reale Bruchstücke in *la casa* wieder? Welche Unterschiede gibt es zwischen den realen Lebensbedingungen der Menschen und ihrer Darstellung im Stück? Wie wird mit Sexualität, Begehren und Geschlecht im Stück umgegangen? Vorerst jedoch noch zurück zum Realismus-Begriff.

#### a) ‚Realismus‘ – Begriffsklärung

Die Definitionsschwierigkeiten von ‚Realismus‘ (von lat. *res*: Sache, Wirklichkeit) ergeben sich aus der „historisch gewachsenen Fülle des Begriffs, der sich, manchmal zugleich, auf eine Epoche, auf ein literar. Programm und auf einen übergreifenden Stil beziehen läßt“. (Nünning, 2004: 560) Laut Wolfgang Klein wird der Begriff heute in „Alltagsleben, Wissenstheorie und Kunstbetrachtung“ verwendet. (Vgl. Barck, Band 5, 2003: 150) Trotzdem wird er oft als „Pauschalterminus bei der Evaluation von literar. und künstlerischen Artefakten“ gebraucht, weshalb ein wissenschaftlich vertretbarer Gebrauch die Rezeptionsebene mit einbeziehen sollte, wie Luc Herman meint. Er definiert Realismus „als ein(en) historisch und soziologisch variable(n) Bedeutungseffekt, (...) der daraus besteht, daß ein literar. Text oder ein Kunstwerk der jeweiligen Realitätserfahrung des Publikums entspricht und diese vielleicht sogar mitbestimmt.“ (Nünning, 2004: 560) Roland Barthes hat dieses Verfahren der Bedeutungserzeugung *effet de réel/ Realismus-Effekt* genannt. Damit ist die Wirkung „ausgeprägter Wirklichkeitsnähe und ‚Lebensechtheit‘“ von bestimmten literarischen Texten gemeint, die durch künstlerische Mittel erzielt wird. (Vgl. Ebd.: 562)

Der moderne ästhetische Realismusbegriff setzte sich im Frankreich des 19. Jh. durch. Es ging „um das detailgetreue Darstellen sozialer Wirklichkeit in der Kunst“, gefördert durch eine Situation von beschleunigtem gesellschaftlichem Wandel. (Barck, Band 5, 2003: 163) J. Champfleury und G. Courbet nahmen den nach der Revolution von 1848 als Schimpfwort entwickelten Begriff auf um ihr anti-romantisches Programm zu definieren. (Vgl. Nünning, 2004: 560 f)

Dieses bestand in einer „detailgetreuen Wiedergabe“ der Alltagswirklichkeit und wurde u. a. auch von Max Buchon und Edmond Duranty verteidigt. (Barck, Band 5, 2003: 165) ‚Realismus‘ wurde bald zum populären Stichwort bei jenen die sich „für die möglichst ‚objektive‘ Vorstellung der ideologisch sehr unterschiedlich definierten Wirklichkeit einsetzten“, wie J. Schmidt und G. Freytag im deutsch-sprachigen Raum und G. Eliot in England. Gegen Ende der 1850er Jahre bekam ‚Realismus‘ in Frankreich einen sehr negativen Ruf, der E. Zola dazu veranlasst haben muss seine Theorie des ‚Naturalismus‘ im Abstand dazu zu definieren. Beide Begriffe sind jedoch nur schwer voneinander abzugrenzen. (Vgl. Nünning, 2004: 560 f)

Bereits Anfang des 20. Jh.s etablierte sich ‚Realismus‘ als Epochenbegriff, was eine Reduktion auf die kanonisierten Autoren\_innen der Periode um 1850 nach sich zog. (v. a. Stendhal, G. Flaubert, H. de Balzac, Ch. Dickens oder G. Eliot) Die Vertreter des Modernismus (z. B. V. Woolf) und der historischen Avantgarde (z. B. R. Barthes) versuchten sich von dem negativ konnotierten Begriff abzugrenzen indem sie ihre eigene Praxis teilweise als ‚tieferen‘ Realismus beschrieben. Die negativen Konnotationen des Begriffs hatten auch Auswirkungen auf die wissenschaftliche Begriffsbildung. (Vgl. Nünning, 2004: 560 f)

Die Realismusdebatte geht bis heute weiter. Einerseits wird behauptet, dass „die westliche rationalistische Tradition“ die Fähigkeit besitze ‚wahre‘ Aussagen zu produzieren, weil sie „mit einer unabhängig existierenden Realität übereinstimme(...)“, andererseits wird die Möglichkeit zwischen Wirklichkeit und Künstlichkeit zu unterscheiden überhaupt in Frage gestellt. (Vgl. Barck, Band 5, 2003: 151 f) Unter den zweiten Ansatz fallen psychoanalytische, dekonstruktivistische, post-strukturalistische und wissenschaftskritische Theorien wie z. B. Foucault, Butler oder auch Wolfgang Iser. „Diese Erschütterungen referentieller Gewissheiten und Relativierung des Wirklichkeitsbegriffs haben Folgen für jeden naiven Realismusbegriff – auch für künstlerische.“ (Vgl. Ebd.: 152)

Barthes *Realismus-Effekt* zeigt paradigmatisch die Sinnkontingenz und die Infragestellung von ‚Realität‘ im 20. Jh. durch die Avantgarde und die Postmoderne auf. Die Oppositionen Realismus vs. Idealismus, Empirismus vs. Universalität, die die Realismusforschung bestimmt hatten, wurden radikal aufgebrochen. (Vgl. Barck, Band 5, 2003: 195) Barthes wollte „Sinnkritik“ üben was erforderte die Aufmerksamkeit weg vom ‚Inhalt‘ bzw. dem „Gegenstand“ der Sinnbildung und auf „das Verfahren der Sinnbildung selbst“ zu lenken. (Vgl. Ebd.: 196) Wolfgang Isters Theorie *Das Fiktive*

und das Imaginäre ist nur eine Möglichkeit das Verhältnis von Realität und Fiktion näher zu bestimmen ohne in die Oppositionen der ‚alten‘ Realismuskonzeption zurückzufallen.

### **b) Der ‚spanische‘ Realismusbegriff**

Der spanischen Literatur wurde über alle literarischen Epochen hinweg ‚Realismus‘ als besonderes Merkmal attestiert. Auf diese Topik möchte ich in diesem Kapitel kurz eingehen und davon den Epochenbegriff des spanischen Realismus abgrenzen, der v. a. den Roman des 19. Jh.s betraf.

Literatur geht laut Alborg immer von realen Tatsachen aus, während der Realismusbegriff des 19. Jh.s auf eine konkrete Periode beschränkt sei und bestimmte Charakteristika habe. Realistische Tendenzen gab es im Laufe der Literaturgeschichte immer, jedoch Mitte des 19. Jh.s wurden realistische Bestrebungen zu einer Bewegung. (Vgl. 1999, Bd. 5: 17)

Realismus könne nicht als bloße Abbildung der Wirklichkeit verstanden werden, sondern müsse in dynamischer Relation zu ihr gesehen werden. Wie Iser meint auch er, dass Kunst die Realität verforme, aber neue Blicke auf sie freigebe. Alborg definiert literarischen Realismus daher allgemein wie folgt:

(...)cualquier técnica que pretenda darnos conciencia de la realidad, y – más o menos aproximadamente – lo consiga, puede con justa razón ser definida como realista, aunque no practique – o rechace incluso – el realismo pretendidamente fotográfico. (Ebd.: 22)

(...) Jede Technik, die versucht uns ein Bewusstsein der Realität zu vermitteln und dies– mehr oder weniger –erreicht, kann berechtigterweise als realistisch definiert werden, obwohl sie den sogenannten fotografischen Realismus nicht praktiziert, oder diesen sogar ablehnt.

Der spanischen Literatur wurde von „naiven“ Kritikern lange Zeit ein realistischer Charakter als essentielles Merkmal attestiert. Später wurde es als „Sünde“ angesehen die novela piquaresca oder die *Sueños* Quevedos als realistisch zu bezeichnen. Die ursprüngliche Topik wurde laut Alborg später durch eine andere ersetzt – das was vorher als realistisch galt, darf heute nicht mehr als solches gelten. (Vgl. Ebd.: 22)

Die traditionelle Topik wurde im 20. Jh. von Intellektuellen und Schriftstellern wie Dámaso Alonso, in seinem berühmten Aufsatz *Escila y Caribdis de la literatura española*, oder davor von Ortega y Gasset in Frage gestellt. Realismus zeuge, wie Ortega in *La deshumanización del arte* schreibt, von fehlender Phantasie. Außerdem dürfe Kunst die Realität nicht imitieren, sondern müsse neue Dinge erfinden.

Die Metapher sei „el objeto estético elemental, la célula bella“ / „das grundlegende ästhetische Objekt, die schöne Zelle“. Alborg stellt Ortegas apodiktisches Urteil in Frage und betont, dass die Metapher nicht jeder realen Grundlage entbehre, sondern die Realität auf andere Weise ausdrücke. Anstatt die Realität direkt wiederzugeben beschreibe sie sie über einen Umweg. (Vgl. Ebd.: 22 f)

Wie Iser stellt auch Alborg fest, dass eine fiktive Welt nur dann intelligibel sei, wenn sie mit bekannten Elementen, bzw. ausgehend von realen Elementen, konstruiert werde. Ohne Verbindung zur Realität sei die fiktive Welt für den/die Leser\_in nicht vorstellbar und somit sinnlos. Selbst Werke von Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier (realismo mágico) oder Vicente Huidobro (ultraismo) verwenden reale Elemente, die ins Unkenntliche, Phantastische oder Traumhaft-Mysteriöse verzerrt werden. Trotzdem ist die Realität Angelpunkt dieser „phantastischen“ Literatur. Kunst und Realität würden sich also nicht, wie Ortega meint, ausschließen, sondern im Gegenteil sich gegenseitig brauchen. (Vgl. Ebd.: 25 f) Gerade die Veränderung realer Elemente lenke die Aufmerksamkeit zurück auf die Realität. So würden neue Perspektiven möglich, die bei einer reinen Imitation, die Ortega mit Recht kritisiert, nicht gegeben wären. Als Beispiele führt Alborg die Abstraktion, die Stilisierung, die Metapher, das Absurde, den Aphorismus oder das Grotteske an. (Vgl. Ebd.: 27)

Alborg entlarvt aber auch jene Topik als verfehlt, die den Realismus „absolut und eindeutig“ auf die Bewegung des 19. Jh.s reduziert. (Vgl. Ebd.: 28) Jede Kunst sei realistisch, die die Realität nicht reproduziert, sondern „in Erinnerung ruft“. (Vgl. Ebd.: 30) Alborg stellt daher in Anlehnung an Karl Mannheim fest, dass Realismus in verschiedenen Kontexten Unterschiedliches bedeutet:

(...) es decir: que a la variedad en la técnica de aproximación o captura de cada autor hay que sumar el distinto concepto que en cada época, país o circunstancia se tenga del realismo, o, a lo menos de cuál pueda ser el ofrecido o permitido al artista. (Ebd.: 46)

(...) das heißt: dass zu der Vielfalt an Techniken der Annäherung oder des Einfangens (der Realität) eines jeden einzelnen Autors, das je verschiedene Konzept von Realismus hinzuzufügen ist, das in jeder Epoche, in jedem Land oder unter einem bestimmten Umstand gegeben ist, oder zumindest welches dem Künstler angeboten oder ermöglicht wird.

Im Folgenden gehe ich noch kurz auf den Epochenbegriff des Realismus im Spanien des 19. Jh.s ein. Gullón definiert diesen als:

(...) corriente literaria predominante en España entre 1840-90, que llegó a nuestro país precedida por el Romanticismo y fue continuada por el Modernismo. Surgió aquí más tarde que en el resto de Europa, y en los ochenta apareció redefinida por el Naturalismo. Afectó principalmente a la novela.

(...) literarische Strömung die in Spanien zwischen 1840-90 vorherrschend war; sie gelangte von außerhalb in unser Land, folgte auf den Romantizismus und wurde durch den Modernismus abgelöst. (Der Realismus) entstand hier später als im Rest Europas und wurde in den 80er Jahren durch den Naturalismus neu definiert. Er betraf vorwiegend den Roman. (1993, Band 2: 1360)

Gullón nimmt folgende Periodisierung der verschiedenen realistischen Strömungen in Spanien ab Mitte des 19. Jh.s vor: Nach der romantischen Verklärung der Realität im *costumbrismo* wandten sich die Romanautoren\_innen inspiriert durch die neuen illustrierten Zeitschriften und die Erfindung der Fotografie dem Alltäglichen und ‚Gewöhnlichen‘ zu. In den 60er und 70er Jahren gab es eine erste Gruppe von ‚realistischen‘ Autoren\_innen, die Gullón unter dem Begriff *realismo castizo* zusammenfasst: Fernán Caballero, Pedro Antonio de Alarcón und José María de Pereda. Die Bezeichnung *castizo* bezieht sich auf die Verwurzelung dieser Autoren\_innen in der spanischen Tradition: die Treue zur bestehenden Ordnung, die Unterwerfung unter die Doktrin der katholischen Kirche und das Lob des Vaterlandes.

Die zweite realistische Strömung, mit den zwei wichtigsten Vertretern Benito Pérez Galdós und Leopoldo Alas, datiert Gullón auf die 70er und 80er Jahre. Diese Autoren\_innen kehrten sich von der Tradition ab und wandten sich den neuen Werten zu, die nach der Septemberrevolution<sup>25</sup> 1868 an Bedeutung gewannen. Der Wertewandel stand im Zusammenhang mit dem Aufstieg des Bürgertums, das fortan auch im Mittelpunkt des literarischen Interesses stand. In den 80er Jahren machte sich der Einfluss des französischen Naturalismus bemerkbar und führte zu einer Anpassung des realistischen Programms durch Émile Zolas theoretische Überlegungen.<sup>26</sup> Physische und psychologische Beschreibungen der Realität wurden mit der Intention der Objektivierung des kreativen Prozesses verbunden; regionale,

---

<sup>25</sup>Die „Glorreiche Septemberrevolution“ von 1868 war das Ergebnis einer sich zuspitzenden Wirtschaftskrise; deren Führer strebten gemäßigte politische, wirtschaftliche und soziale Reformen an. (Vgl. Franzbach, 1993: 211)

<sup>26</sup>Der frz. Naturalismus, nach Émile Zolas Vorbild, hatte in Spanien nur wenig Einfluss. Folgende Autoren\_innen haben Spuren davon in ihre Werke übernommen: Pérez Galdós, Clarín, Picón und v. a. Emilia Pardo Bazán. Obwohl sie den Zolaschen Naturalismus nur in abgeänderter Form übernahmen, kam es zu regen Diskussionen, die Pardo Bazán in mehreren Artikeln behandelt und die unter dem Titel *La cuestión palpitante* (*Die brennende Frage*) erschienen sind. (Bleiberg/Marías, 1964: 549 f)

lokalpatriotische Tendenzen wurden durch ironische abgelöst. (Vgl. Gullón, 1993, Bd. 2: 1360 f)

### c) *Ist La casa de Bernarda Alba 'realistisch'?*

In diesem Abschnitt geht es um den angeblichen Realismus, im Sinne einer mimetischen Abbildung der Wirklichkeit, den viele Kritiker *La casa de Bernarda Alba* attestiert haben.

Viele bezogen sich dabei auf folgenden Satz "¡Ni una gota de poesia! ¡Realidad! ¡Realismo puro!"/„Nicht ein Tropfen Poesie! Realität! Purer Realismus!“, den Lorca am 24. Juni 1936 bei einer privaten Lesung ausgerufen haben soll, wie u. a. Adolfo Salazar, der berühmte Musikologe und Freund des Dichters, überliefert.<sup>27</sup> Dieses angebliche Zitat hat dazu beigetragen, dass *La casa* als „das“ realistische Stück Lorcas bezeichnet wurde. Für andere Kritiker überwiegen jedoch die poetischen, symbolhaften und mythischen Elemente. Im Folgenden werde ich die Diskussionen um den Realismus des Stücks bilanzierend wiedergeben und selbst Position beziehen.

Den Ursprung der Realismus-Hypothese sehen Miguel García Posada (Vgl. 1985: 151), Mario Hernandez (Vgl. 1998: 17), Rubia Barcia (Vgl. 1973: 301) und Joaquín Forradellas (Vgl. 1997: 45) im eben genannten Zitat. Manuel Altolaguirre überliefert ein weiteres: "He suprimido muchas cosas de esta tragedia, muchas canciones fáciles, muchos romancillos y letrillas. Quiero que mi obra teatral tenga severidad y sencillez."/ „Ich habe viele Dinge bei dieser Tragödie weggelassen, viele einfache Lieder, viele Romanzen und Liedtexte. Ich will dass meine Theaterarbeit Strenge und Schlichtheit hat.“<sup>28</sup>

Laut García Posada (Vgl., 1985: 151) und Forradellas (Vgl., 1997: 45) war aber besonders das erste Zitat ausschlaggebend dafür, dass eine Entwicklung hin zu mehr Realismus in Lorcas Dramenschaffen postuliert wurde. Federico Bruder Francisco García Lorca, Mario Hernandez und García Posada widersprechen jedoch dieser These. Laut Francisco hat sein Bruder seine Schreibweise den Erfordernissen der einzelnen Stücke angepasst, was die Heterogenität seines Schaffens erklärt. (Vgl.

---

<sup>27</sup> Das Zitat wurde erstmals in Salazars Aufsatz „La casa de Bernarda Alba“ am 10. April 1938 in der Zeitschrift *Carteles* in Habana (Kuba) publiziert.

<sup>28</sup> Manuel Altolaguirre, (1937) „Nuestro teatro“, *Hora de España*, Num. 9, September 1937: 29-37. und in: Ebd. (1986), *Obras completas*, Bd. 1, Istmo: Madrid: 203-211, zit. Nach: Hernandez, 1990: 38, Vgl. auch Forradellas, 1997: 46.

1981: 372 ff, zit. nach: Hernandez, 1990: 38 f) Das Fehlen einer zeitlichen und thematischen Chronologie in Lorcas Werk widerspricht ebenfalls der These von einer „Entwicklung hin zu mehr Realismus“ (Vgl. García Posada, 1985: 152 f)

Die realen Quellen<sup>29</sup>, die Lorca bei der Konzeption seines Stückes inspiriert haben mögen, wurden von vielen Kritikern überbewertet. Im Folgenden widerlege ich die These, dass *La casa* eine 1:1 Abbildung der Wirklichkeit sei. Sánchez und García Posada gehen davon aus, dass die realen Vorbilder im Stück auf veränderte Weise wiederkehren. (Vgl. Garcia Posada, 1985: 158 ff und Sánchez, 1971: 88, 91f) Die „realen“ und literarischen Quellen<sup>30</sup> seien nur ein „Stimulus für seine Imagination“. (Vgl. 1985: 161) Auch Mario Hernandez stellt fest, dass Lorca die reale Vorlage durch künstlerische Bearbeitung verändert hat. (Vgl. 1990: 20) Hernandez, García Posada, und Barcía erkennen in *la casa* zwei Tendenzen: eine ‚realistische‘ oder ‚dokumentarische‘ und eine ‚poetische‘ bzw. ‚irreale‘<sup>31</sup>. (Vgl. Rubia Barcia, 1973: 304 f) Diese schließen sich nicht gegenseitig aus, sondern brauchen einander, wie Joaquín Forradellas überzeugend darlegt. (Vgl., 1997: 44)

Die Befürworter der realistischen Tendenz berufen sich auf Lorcas Deklaration am Anfang des Manuskripts: „El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico.“/„Der Dichter möchte darauf aufmerksam machen, dass diese drei Akte als photographisch genaue Dokumentation gedacht sind.“ (Vgl. Forradellas, 1997: 47, Übers. Enzesberger, 2007) Was Lorca genau damit gemeint haben könnte, werde ich im Folgenden zu klären versuchen. Das Adjektiv ‚documental‘ kann im Spanischen zweierlei bedeuten:

---

<sup>29</sup>Lorca verbrachte die Sommer seiner Kindheit und Jugend mit seiner Familie im andalusischen Dorf Valderrubio (vorher Asquerosa). Das Haus der Verwandten des Dichters, den Delgado Lorca, grenzte an das der Familie Alba. Der Mutter Frasquita Alba wurde eine starke Persönlichkeit nachgesagt, weshalb sie wahrscheinlich zum realen Vorbild für die Figur der Bernarda wurde. Sie soll eine autoritäre Frau gewesen sein, die zweimal geheiratet, sechs Töchter und zwei Söhne zur Welt gebracht hatte. (Vgl. García Posada, 1985: 158)

<sup>30</sup>Vgl. García Posada, 1984: 36 ff, Ebd., 1985: 170 und Sánchez, 1971: 88 ff.

<sup>31</sup> Anderson (Vgl. 1986: 138) und Rubia Barcia (Vgl. 1973: 305) betonen die Außergewöhnlichkeit des Falles der Frasquita Alba, der wegen seines Extremismus die Aufmerksamkeit Lorcás erregt haben muss.



1. Que se funda en documentos, o se refiere a ellos,
2. Dicho de una película cinematográfica o de un programa televisivo: Que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad.<sup>32</sup>

1. dass es sich auf Dokumente stützt oder sich darauf bezieht,
2. man sagt es über einen Kinofilm oder ein Fernsehprogramm, welches Tatsachen, Szenen, Experimente etc. der Wirklichkeit präsentiert und einen informativen oder didaktischen Charakter hat.

Im Folgenden werde ich zeigen, dass beide Bedeutungen zutreffen. *La casa* kann einerseits als ‚dokumentarisch‘ verstanden werden, da es moralische und soziale Normen der Zeit sichtbar macht. (Vgl. Forradellas, 1997: 55) Laut Mario Hernandez nimmt Lorca mit Mitteln der Poesie eine ‚realistische‘ Analyse der spanischen Gesellschaft vor. (Vgl. 1998: 24) Er weist aber darauf hin, dass die beschriebene Welt, das Ambiente und die Handlung auf andere rurale Gesellschaften übertrabar sind und betont wie Anderson (Vgl. 1986: 134) die universelle Gültigkeit des Dramas. (Vgl. Forradellas: 45 f)

Prinzipiell stimme ich Hernandez zu, möchte jedoch auf die Begriffe ‚Dokument‘ bzw. ‚dokumentarisch‘ noch genauer eingehen um irreführende Assoziationen zu verhindern. *La casa* als Dokument für einen historischen Moment der spanischen Wirklichkeit zu verstehen ist problematisch. Fiktion kann die Wirklichkeit nicht 1:1 widerspiegeln, sondern setzt Mechanismen in Gang, die ich versucht habe mit Iser zu erklären. Der foucauldinische Begriff des ‚Monuments‘ zielt gegen den Begriff des Dokuments „als Index eines vergangenen Ereignisses oder einer verstummten ‚Stimme‘“. Foucault stellt damit die hermeneutische Sichtweise in Frage, dass historische Dokumente bzw. Quellen den Blick auf eine vergangene Wirklichkeit ermöglichen und „‚realistische‘, wahre Aussagen über die Vergangenheit zu machen.“ Vielmehr weist er auf die Materialität der Quellen als eine spezifische Speicherung von Wissen hin, die als „Voraussetzung für die Produktion von Sinn zu untersuchen (ist)“. Außerdem seien laut Foucault ‚Monumente‘ als „Aussage-Ereignisse“ zu beschreiben ohne einen ‚tieferen‘ Sinn entdecken zu wollen. (Vgl.

---

<sup>32</sup>Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 22. Ausgabe, [http://buscon.rae.es/draef/SrvltGUIBusUsual?TIPO\\_HTML=2&TIPO\\_BUS=3&LEMA=documental](http://buscon.rae.es/draef/SrvltGUIBusUsual?TIPO_HTML=2&TIPO_BUS=3&LEMA=documental), Stand vom 03. Juli 2009.

Sarasin, 2006: 106 f) Ich verstehe *La casa* daher im foucauldinischen Sinn als ‚Monument‘ in dem sich historische Diskurse niedergeschlagen haben.<sup>33</sup>

Forradellas bemerkt, dass die Deklaration „intención de un documental fotográfico“ auch im kinematographischen Sinn verstanden werden kann. Die Vokabel ‚documental‘ bzw. Dokumentarfilm war zu jenem Zeitpunkt gerade erst Teil des kulturellen Lexikons geworden.<sup>34</sup> In seinen Anfängen war der Dokumentarfilm keineswegs frei von narrativen bzw. fiktionalen Elementen, sondern hatte die Aufgabe aktuelles Material zu dramatisieren. Wie aktuelle filmtheoretische Diskussionen zeigen, bildet der Dokumentarfilm die Wirklichkeit nicht 1:1 ab, sondern erst im Rezeptionsvorgang entsteht was der/die Rezipient\_in als ‚Wirklichkeit‘ wahrnimmt. Forradellas versteht Lorcás Deklaration daher nicht im Sinne einer ‚Dokumentation bzw. Abbildung von Wirklichkeit‘, sondern als ästhetische Be- oder Verarbeitung von Wirklichkeit. (Vgl. Ebd.: 49 f)

Ich verstehe Lorcás Deklaration vorwiegend als Möglichkeit fact und fiction bzw. Realität und Poesie zu vereinen, in diesem Fall in einem literarischen Text. Jedoch ist meiner Meinung auch eine ästhetische Orientierung am Dokumentarfilm in *la casa* erkennbar. Im Vergleich zu anderen Stücken fällt das fast gänzliche Fehlen von Farben und die Prädominanz von schwarz und weiß bei Kostümen und Bühnenbild auf. Lorcás Theater funktioniert oft in Bildern, in diesem Fall sind es statische schwarz-weiß Aufnahmen von immergleichen ruralen dunklen Innenräumen, in die fast kein Licht eindringt. (Vgl. Forradellas, 1997: 51 f und Fernández Cifuentes, 1986: 187 f)

Doch nun zurück zur Realismus-Debatte um *la casa*. Rubia Barcia erkennt in dem Stück eine Vielfalt an möglichen Bedeutungen und Interpretationen, die sie als Wechselspiel zwischen „offensichtlicher und versteckter Realität“ beschreibt. Die ‚Realitätstreue‘, bei Iser die Referentialität, ist für sie zweitrangig, da nicht nur das gemeint ist, was bezeichnet wird, sondern eine andere ‚unsichtbare‘ Ebene mitschwingt (bei Iser das ‚Verweisen‘). Barcia bezeichnet das Phänomen der ständigen Bedeutungsschwankungen als „magische Realität“, die mit Mitteln der Poesie erreicht wird. Sie hat erkannt, dass *La casa* zwar mit realen Elementen arbeitet, aber deshalb nicht ‚realistisch‘ ist. Die Handlung, die Charaktere und das

---

<sup>33</sup> Welche historischen Ereignisse, Diskurse oder Bedingungen das sind, lege ich in Kap. IV dar; wie diese in *la casa* wiederkehren kläre ich in Kap. V.

<sup>34</sup>Vgl. dazu: Koebner, 2007: 149-150 und den Eintrag zu „Documentaire ou film documentaire“ in Passek, Jean-Loup (1998) (Hg.), *Dictionnaire du cinéma*, Larousse-Bordas, 2. Ausg.: 221-226.

Ambiente des Stückes sind nicht ‚real‘, erscheinen uns aber so *als ob* sie es wären. Der Sinn ist nicht fixiert, sondern der Text vermag es Dinge anzudeuten, Bedeutungen zu evozieren, die wir durch unsere Imagination ergänzen. Das selbe Spiel beginnt immer wieder von vorn und so scheint die Textwirklichkeit „magisch“, weil sie nicht festzuhalten ist, sondern sich immer wieder verändert, sich neue Perspektiven eröffnen. (Vgl. 1973: 309 f)

Meinem Urteil nach ist *La casa* daher nicht ‚realistisch‘ im Sinne einer mimetischen Abbildung der Wirklichkeit. Ich ordne mich weder dem Lager der ‚Realisten‘ noch dem der Verfechter der ‚Poesie‘ bzw. ‚Fiktion‘ zu, da erst das Zusammenspiel der beiden das Imaginäre auf den Plan ruft und so den Text in unseren Köpfen entstehen lässt.

#### **4. Dramentheorie und Dramenanalyse nach Manfred Pfister**

Im vierten Teil meines Theoriekapitels werde ich zunächst versuchen den Begriff ‚Drama‘ zu definieren, was sich aufgrund seiner Vieldeutigkeit und der unterschiedlichen Disziplinen, die ihn für sich beanspruchen, schwierig gestaltet. Nach einem historischen Überblick über europäische Dramentheorien komme ich zu Manfred Pfisters *Das Drama. Theorie und Analyse*. (2001 (1977)), das ich mit einigen Einschränkungen für meine Dramenanalyse verwenden werde.

##### **4.1 ‚Drama‘ – eine Begriffsdefinition**

Der Begriff ‚drama‘ stammt von gr. ‚drán‘ – handeln, tun – und bedeutet soviel wie Handlung. (Vgl. Fischer-Lichte, 2005: 72, Nünning, 2008: 138, Ricklefs, 2002: 421, und Brauneck, 1992: 279) Aristoteles führte den Begriff in seiner Schrift *Poetik* (4. Jh. v. Chr.) erstmals theoretisch ein, um die „sprachlich verfassten, aufführungsbezogenen poetischen Künste Tragödie und Komödie“ zu bezeichnen. Das Problematische an der Definition des Begriffes ist, laut Hans-Peter Bayerdörfer, sein „Doppelsinn“: „Er bezeichnet zum einen das literarische Sprach(Kunst)Werk ‚Drama‘, zum anderen den theatralen Spieltext, verbindet somit Lese- und Aufführungstradition, Schriftkultur und performative Kultur.“ (Fischer-Lichte, 2005: 72) Aufgrund dieser „hybriden Natur“ beanspruchen Literatur- und Theatertheorie das Drama als Untersuchungsgegenstand für sich. (Vgl. Schwanitz u. a., 2002: 397)

In der Literatur- bzw. Gattungstheorie wird das Drama von Epik und Lyrik abgegrenzt. Die Dialogform bzw. das Fehlen einer narrativen Vermittlungsinstanz (Erzähler) und das Fehlen eines lyrischen Ichs gelten als wichtigste Kriterien. In der Theatertheorie

steht der Umgang mit dem Text in Bezug auf die Inszenierung im Zentrum. Im Laufe der Rezeptionsgeschichte kam es zu Kontroversen und Überschneidungen dieser beiden Definitionen. Um den Begriff sowohl analytisch wie auch historisch genau zu erfassen, ist daher eine interdisziplinäre Herangehensweise unbedingt erforderlich. (Vgl. Fischer-Lichte, 2005: 72) Für mich steht der analytische Aspekt im Vordergrund. Klaus Peter Müller betont die Schwierigkeit einer „abstrakten Gattungsdefinition und -typologie“ aufgrund der historischen Entwicklung und Vielfalt von Dramen. Außerdem würden Dramen das „kulturelle Selbstverständnis, das Objekt-, Problem- und Methodenbewusstsein ihrer Zeit“ spiegeln und könnten daher nicht abgetrennt vom historischen Kontext untersucht werden. (Vgl. Nünning, 2008: 138)

Bevor ich zur Dramentheorie und -analyse komme, möchte ich noch Poschmanns Begriff des ‚Theatertextes‘ einführen. Er soll einerseits auf den „Doppelcharakter“ des ‚Dramas‘ hinweisen und andererseits verhindern, dass dieses weiterhin als Norm festgeschrieben wird. ‚Theatertext‘ ist eine „pragmatische Bezeichnung für verbalsprachliche Texte“, die entweder für die Aufführung am Theater bestimmt oder geeignet sind. So wird neuen Schreib- und Inszenierungstechniken Rechnung getragen, die aus der engen Definition von ‚Drama‘ herausfallen. (z. B. Elfriede Jelinek oder Heiner Müller) Außerdem wird die Kategorie ‚Drama‘ als „historische Untergattung, die ihre theatrale Wirkung aus binnenfiktionaler Theatralität (Dramatizität) bezieht“ ausgewiesen. So wird es möglich, andere prädramatische oder postdramatische Formen davon abzugrenzen. (Vgl. Nünning, 2008: 715) Da der Theatertext, den ich analysieren werde, der „historischen Untergattung“ Drama entspricht, sind in diesem Fall beide Begrifflichkeiten zutreffend.

#### **4.2 Europäische Dramentheorien – ein Überblick**

Die Polyvalenz des Drama-Begriffes und seine komplexe Begriffsgeschichte<sup>35</sup> haben die Dramentheorien und -poetiken in Europa seit Aristoteles geprägt. Ich habe die Entwicklung der europäischen Dramentheorien kurz skizziert und die wichtigsten aktuellen Theorien angeführt, um die von mir gewählte Methode als eine unter vielen auszuweisen.

Laut Hans-Peter Bayerdörfer gibt es in Europa theoriegeschichtlich eine Lücke zwischen literatur- und theatertheoretischen Ansätzen. Erstere beginnen mit

---

<sup>35</sup>Zur Begriffsgeschichte von ‚Drama‘ Vgl. genauer Fischer-Lichte, 2005: 73-80, Schwanitz u. a., in: Ricklefs, 2002: 401-410 und Schanze, in: ders., 2002: 421 ff, sowie Nünning, 2008: 138 ff.

Aristoteles *Poetik* im 4. Jh. v. Chr. Nach einer Zäsur zwischen Spätantike und Spätmittelalter gibt es ab der Renaissance eine kontinuierliche literaturtheoretische Tradition. Theatertheorie im engeren Sinn entwickelte sich jedoch erst ab dem 19. Jh. (Fischer-Lichte, 2005: 72) Erst im 20. Jh. wurde der literarische Fokus durch semiotische, soziologische und kommunikationstheoretische Fragestellungen ersetzt. (Vgl. Nünning, 2008: 138) Die ‚Entliterarisierung‘ des Theaters bewirkte eine neue theoretische Diskussion über das Verhältnis zwischen literarischer Vorlage und szenischer Umsetzung. (Vgl. Fischer-Lichte, 2005: 72 f)

Dramentheorie begann im westlichen Kulturkreis „also innerhalb der Dichtungstheorie“. (Nünning, 2008: 138) Die aristotelische Abwertung der Aufführung gegenüber der literarischen Textvorlage – theaterpraktische und aufführungsbezogene Aspekte wurden bewusst ausgeklammert – hat laut Andreas Höfele die europäische Theatergeschichte und Dramenpoetik bis ins 20. Jh. geprägt. Hans-Thies Lehmann weist daraufhin, dass aus neuzeitlicher Perspektive dem Dramentext mehr Wichtigkeit eingeräumt wurde, als dies im antiken Theater tatsächlich der Fall war. (Vgl. 1992: 348) Die Literaturwissenschaft hatte die neuen Erkenntnisse der Theatertheorie und -praxis lange Zeit nicht beachtet, und verstand die Vorgaben des Dramatikers im Sinne der „Werktreue“ als bindend. (Nünning, 2008: 712)

In den 60er Jahren kamen jedoch Ansätze einer „stärker theaterorientierten Dramenanalyse“ auf. Pfister (1977) verstand den Dramentext nur noch als „Textsubstrat“, das erst in der Aufführung seiner eigentlichen Bestimmung zugeführt wird. Problematisch ist für Höfele dabei die „Werkeinheit von geschriebenem und aufgeführtem Drama“. Er spricht sich deshalb für K. Elams Beschreibung des Verhältnisses zwischen Text und Aufführung als „intertextual relationship“ aus. Dieses Konzept würde den dialogischen Wechselbeziehungen wie auch der „Möglichkeit einer weitgehenden Verselbstständigung der beiden Texte“ Rechnung tragen. (Vgl. Ebd.: 713)

Auch Hans-Thies Lehmann kritisiert die Gleichsetzung von ‚Dramen-‘ und ‚Inszenierungstext‘ bei Pfister. (Vgl. Brauneck, 1992: 280) Gerade die Differenz sei produktiv. (1992: 347) Man müsse deshalb klar zwischen „literarischem Dramentext und dem ästhetischen Ganzen namens Theater“ unterscheiden. (Ebd.: 348) Lehmann meint, die Bezeichnung „dramatischer Text“ für den „szenisch realisierten Text“ sei unglücklich gewählt, da sie 1. den Abstand zwischen beiden Medien zuschütten, und 2. das Drama zur theatralen Norm erheben würde. So würde das Verständnis dafür erschwert, dass dramatisches Theater eine Sonderform des

europäischen Theaters darstelle, die im bürgerlichen Zeitalter entstanden sei. Nicht-dramatische Theaterformen, wie das antike „prä-dramatische“ Theater und das post-dramatische Theater im 20. Jh., z. B. von Robert Wilson, Heiner Müller oder Peter Handke, würden dadurch abgewertet. (Vgl. Ebd.) Lehmann weist außerdem darauf hin, dass aus philologischer Perspektive szenische Darbietung oft mit der Umsetzung der im Text enthaltenen Regieanweisungen gleichgesetzt wird. Theaterwissenschaftlich gehe man hingegen von Inszenierungsformen aus, die sich relativ unabhängig von der Intention des/der Autors\_in anwenden lassen. (Vgl. 1992: 347) Ich möchte mich Lehmanns und Höfeles Kritik an Pfister anschließen und werde daher den Begriff des „dramatischen Textes“ nicht verwenden.

Aufgrund der Definitionsschwierigkeiten von ‚Drama‘ plädieren Müller, Bayerdörfer u. a. für einen interdisziplinären Zugang. Die meisten Dramentheorien würden sich „bei der Fülle von zu untersuchenden Aspekten gewöhnlich auf ausgewählte Perspektiven konzentrieren“. Die Erkenntnis, dass keine Dramentheorie Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann, ist grundlegend. Außerdem verweisen Dramentheorien auf die oft unbewusst bleibenden, historisch geprägten kulturellen Kontexte, die jeder Dramenkonzeption zugrunde liegen. (Vgl. Nünning, 2008: 138)

Klaus Peter Müller führt unter „wissenschaftliche Dramentheorien“<sup>36</sup> folgende Richtungen an: die „apolitische Perspektive der Nachkriegszeit“ (W. Kayser, E. Staiger, N. Frye), die „kontrastiven Positionen der 1960er“ (Klotz, Grimm) und die „Fortsetzungen der strukturalistischen Dramentheorien bis in die 1970er Jahre“ (Mukarovsky, Souriau, Greimas). Ab den 80er Jahren unterscheidet er vier unterschiedliche Perspektiven: erstens, die Theatersemiotik, die auf die Methoden der allgemeinen Semiotik zurückgreift; zweitens die Weiterentwicklung von Kommunikations- und Texttheorie, die Fragen nach den drameninternen Strukturen in den Vordergrund stellt, (z. B. Pfister); drittens Dramentheorien, die sich auf die soziologische und psychologische Erkenntnis stützen, dass jeder Mensch im Alltag, wie auf der Bühne, verschiedene Rollen spielt. (G. H. Mead, E. Goffman, P. Watzlawick, B. Wilshire) und viertens Dramentheorien mit feministischem und geschlechtsspezifischem Schwerpunkt (Case, Goodman, Keyssar). (Vgl. Nünning, 2008: 141-142) Leider ist es mir aufgrund des beschränkten Umfangs dieser Arbeit

---

<sup>36</sup> Vgl. Dazu auch Schwanitz, 2002: 410-411.

nicht möglich genauer auszuführen, womit sich diese Theorien im Detail beschäftigen.<sup>37</sup>

Indem ich eine Dramentheorie auswähle, wird nachvollziehbar auf welche Prämissen ich mich stütze und in welchen kulturellen Kontext diese eingebettet sind. Dadurch erwecken die angewandten Analyse Kriterien nicht den Anschein ‚allgemeingültig‘ und ‚normativ‘ zu sein, sondern werden als eine von vielen Möglichkeiten ausgewiesen. Pfister selbst bemerkt im Schlusswort: „Von daher verstehen sich unsere Analysemodelle und -raster von vornherein als vorläufig und gerade durch ihre Applikation in konkreten Einzelanalysen überholbar“. (Pfister, 2001: 383) Durch diese Relativierung der eigenen Analyse Methode gibt Pfister mir die Freiheit, teilweise von den vorgegebenen Rastern und Modellen abzuweichen, falls die konkrete Analyse des Stücks dies erfordern sollte.

#### 4.3 Manfred Pfisters *Das Drama*

Bevor ich auf Pfisters *Das Drama. Theorie und Analyse* (2001 (1977)) im Detail eingehe, möchte ich noch klären, wo ich von seinen Analyse Kriterien oder Begriffen abweiche. Für Pfister ist der „dramatische Text“ durch die „Plurimedialität der Textpräsentation“ gekennzeichnet, das heißt, er sei gleichzeitig der „aufgeführte Text“. (Vgl. Ebd.: 24 f) Diese Gleichsetzung von Drama und Aufführung ist in der theatertheoretischen Diskussion stark kritisiert worden. Die Inszenierung wird in diesem Konzept der sogenannten ‚Textvorlage‘ untergeordnet, was zur problematischen Forderung nach Werktreue führt. Ich verstehe den Theatertext jedoch als unabhängig von seinen möglichen szenischen Realisierungen, weshalb ich auch Pfisters Begriffe „literarisches Textsubstrat“ und „inszenierter plurimedialer Text“ (Vgl. Ebd.: 29) nicht verwende.

Andreas Höfele schlägt in Anlehnung an Keir Elam vor, das Verhältnis von Theater- und Inszenierungstext als „intertextuelles“ und den Dramentext als „aufzuführenden Text“ bzw. als „als ein im Hinblick auf seine Inszenierung konzipiertes literarisches Artefakt“ zu betrachten. (1991, „Drama und Theater. Einige Anmerkungen zur Geschichte und gegenwärtigen Diskussion eines problematischen Verhältnisses“, *Forum Modernes Theater*, 6/1: 11, zit. Nach: Balme, 2003: 79)

---

<sup>37</sup> Vgl. dazu Nünning, 2008: 142 f, 713, Lehmann, 1992: 359, Fischer-Lichte, 2005: 80 und Krieger, 1995: 88-92.

Fischer-Lichte beschreibt das Verhältnis als „Netz an reziproken Zwängen(...), die eine komplexe Intertextualität konstituieren“ (1985 „Was ist eine ‚werkgetreue‘ Inszenierung? Überlegungen zum Prozeß der Transformation eines Dramas in eine Aufführung“, *Das Drama und seine Inszenierungen*, Erika Fischer-Lichte (Hg.), Tübingen, zit. Nach Balme, 2003: 80) Das bedeutet, dass sich eine hypothetische Aufführung genauso in den literarischen Text einschreibt wie umgekehrt. (Vgl. Schema 1) Das Drama als aufzuführender Text enthält laut Balme implizite und explizite szenische Zeichen. Impliziten Zeichen sind jene, die aus der Figurenrede zu erschließen sind und explizit jene, die in den Bühnenanweisungen enthalten sind; letztere können daher sprachlich oder nicht sprachlich sein.

Ich möchte noch kurz auf die Bedeutung der szenischen Anweisungen eingehen. Pfister übernimmt Roman Ingardens Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebentext. Unter letzterem seien „alle im gedruckten Dramentext enthaltenen Textsegmente (zu verstehen) außer der Figurenrede als dem Haupttext, d. h. diejenigen Textteile, die bei der theatralischen Umsetzung auf der Bühne nicht gesprochen werden“. (Burdorf, 2007: 536) Lehmann kritisiert diese Terminologie als „überholt und irreführend“, denn „sie befördert die Annahme, mit Hilfe des Nebentextes und der impliziten Regieanweisungen lasse sich dem Drama etwas wie seine virtuelle ideale szenische Realisierung ablesen“. (1992: 349) Das ist jedoch kein Grund die Bühnenanweisungen nicht in die Textanalyse mit einzubeziehen, denn sie enthalten wertvolle Informationen über die Theaterkonventionen einer Epoche und helfen das „intertextuelle Verhältnis“ zwischen Text und historischer Bühnennorm zu rekonstruieren. Außerdem sind sie laut Lehmann „essentieller Bestandteil des poetischen Schrifttextes, statt nur technische Anweisungen an das Theater zu sein“. (Ebd.: 349) Die Regieanweisungen werden in meiner Arbeit auf dreifache Art berücksichtigt, 1. als Informationsquelle für die historischen Bühnen- und Lesekonventionen. 2. als Teil des literarischen Textkorpus. 3. als Informationsquelle für die außersprachlichen Theatercodes (Gestik, Mimik, Kostüm etc.) Die französische Theatersemiotikerin Anne Ubersfeld schlägt als Alternative zum Begriff Nebentext den der Didaskalien vor, womit sowohl die Bühnenanweisung als auch die Namen der Figuren und alles andere im Text geschriebene gemeint ist, das keine Figurenrede darstellt. (Vgl. Balme, 2003: 77). Aufgrund des eben dargelegten verwende ich den Begriff der Didaskalien und nicht die Unterscheidung zwischen Neben- und Haupttext.



Statt Pfisters Schema vom „Repertoire der Codes und Kanäle“ (Vgl. 2001: 27) verwende ich Tadeusz Kowzans „Theatercode“, der folgende Elemente einer szenischen Aufführung auflistet: Wort, Tonfall, Mimus, Gestus, Bewegung, Make-up, Haare, Kostüm, Requisite, Bühnenbild, Beleuchtung, Musik und Geräusche. (Vgl. Aston/Savona, 1991: 105, zit nach: Krieger, 1995: 80) (Vgl. Schema 2) Kowzans Theatercode ermöglicht eine systematische Analyse der verschiedenen Zeichen, die im Theatertext enthalten sind. Im Folgenden führe ich nun jene Aspekte von Pfisters Theorie an, die ich in meiner Analyse verwende.

#### *a) Dramatische Sprache*

Die dramatische Rede ist semantisch viel komplexer als die normalsprachliche Rede, da sie nicht nur an die Gesprächsteilnehmer innerhalb der dramatischen Fiktion, sondern auch an das Publikum gerichtet ist. Ästhetisch weicht sie auch von der Alltagssprache ab, z. B. durch Archaismen, innovative Wortfügungen, rhetorische Stilisierung, oder durch metrische Bindung. (Vgl. Pfister, 2001: 149f)

Autoren\_innen realistischer und naturalistischer Dramen haben versucht die Sprache ihrer Figuren der Alltagssprache anzunähern, was meiner Meinung nach auch in *La casa* der Fall ist. Da Figuren jedoch keine Menschen sondern Kunstfiguren sind, ist es bei der „figurenbezogenen Sprachanalyse“ wichtig, auch die historischen Konventionen und die immanente Poetik zu berücksichtigen. (Vgl. Ebd.: 174) Genauso muss auch die Einbettung des jeweils Gesagten in eine bestimmte Situation berücksichtigt werden. (Vgl. Ebd.: 174 ff)

Es gibt zwei Differenzkriterien, um zu definieren was ein Monolog ist. Wenn man vom situativen Kriterium ausgeht, ist ein Monolog gegeben, wenn die Figur alleine ist, sich allein wähnt oder andere Figuren nicht wahrnimmt, während sie spricht. Das strukturelle Kriterium hängt vom Umfang und dem in sich geschlossenen Zusammenhang einer Replik ab und ist nur mit „mehr“ oder „weniger“ zu beantworten. Hier spricht Pfister von „Monolog- bzw. Dialoghaftigkeit“. (Vgl. Ebd.: 180 f)

Beim Dialog sind die semantischen Richtungsänderungen zwischen den Repliken und beim Monolog die einheitliche semantische Richtung (ausschlaggebend), beim Dialog die Tendenz zur Kürze der einzelnen Repliken, beim Monolog die Tendenz zur Länge. (Pfister, 2001: 182)

Es kann zur Monologisierung des Dialogs kommen, wenn die Kommunikation gestört ist, es absoluten Konsens zwischen den Figuren gibt, diese aneinander vorbei reden

oder wenn eine Figur dominiert. (Vgl. Ebd.: 182 ff) Zur Dialogisierung eines Monologs kommt es, wenn die Figur sich an eine imaginäre Figur wendet und sich dadurch semantische Richtungswechsel innerhalb des situativen Monologs ergeben. Eine besonders starke Dialogisierung des Monologs ergibt sich beim ‚inneren Dialog‘, in dem die sprechende Figur im Widerstreit mit sich selbst ist, oder bei der Wendung ans Publikum. („ad spectatores“, beiseite Sprechen) (Vgl. Ebd.: 184 f)

Außerdem unterscheidet Pfister aktionale Monologe, wenn sich im Sprechen die Situation verändert, von nicht-aktionalen, die informierend oder kommentierend sein können. Erstere stehen oft am Anfang des Dramas, um in das Geschehen einzuführen (Expositions-Monolog). Letztere können als Fortsetzung der kommentierenden Funktion des Chores im antiken Drama gesehen werden. (Vgl. Ebd.: 190 f)

Beim Dialog unterscheidet Pfister, im Bezug auf die quantitativen Relationen, das „Zwiegespräch“ (Duolog) vom „Mehrgespräch“ (Polylog). Die Unterbrechungsfrequenz ist die Länge der einzelnen Repliken und die Häufigkeit, mit der die Sprecher\_innen die semantische Richtung wechseln. (Vgl. Ebd.: 197) Eine hohe Unterbrechungsfrequenz weist auf einen engen Bezug zwischen den Dialogpartnern, eine starke Dialoghaftigkeit und einen Hang zum aktionalen Sprechen hin. (Vgl. Ebd.: 198) Dialoge mit langen Repliken haben hingegen „die entgegengesetzte Tendenz zu monologischem Selbstbezug des Sprechers, zu distanzierterer Situationsabstraktheit und zu verlangsamtem Tempo“. (Ebd.: 199) Der letzte quantitative Aspekt ist der „Mengenanteil des Haupttextes“, der auf die einzelnen Figuren entfällt und „den Anteil an der Gesamtzahl aller Repliken“. Beide steuern den Fokus und können darauf hinweisen, wer Haupt- und wer Nebenfigur ist. Aufgrund dieses quantitativen Kriteriums können Figuren als geschwätzig, beredt oder wortkarg eingestuft werden. (Vgl. Ebd.: 200)

Grundsätzlich gilt in Dramentexten das Prinzip der Sukzession, d. h. die einzelnen Repliken und Dialoge folgen in linearer Abfolge nacheinander. Dieses Prinzip wird durchbrochen, wenn Figuren z. B. einander ins Wort fallen (partielle Simultanität) oder simultan sprechen. Auch übermäßig langes Schweigen stellt einen Bruch dieser Regel dar. Dieses Stilmittel wird vermehrt im modernen Drama als Zeichen für gestörte Kommunikation eingesetzt. Schweigen ist daher bedeutungsvoll, da es auf ‚Unaussprechliches‘ verweist, auf Dinge die aus verschiedenen Gründen nicht offen thematisiert werden. (Vgl. Ebd.: 200 ff)

Die Repliken der einzelnen Figuren können sich aufeinander beziehen (Übereinstimmung – „Konsensdialog“) oder beziehungslos nebeneinander stehen. Dies ist der Fall wenn Figuren „aneinander vorbeireden“ oder die Kommunikation „gestört“ ist, weil die Figuren z. B. diskrepante Codes verwenden. (Vgl. Ebd.: 206)

### **b) Figuren**

Pfister präferiert den Begriff ‚Figur‘ statt ‚Person‘ oder ‚Charakter‘, da er auf „intentional Gemachtes, Konstrukthafte, Artifizielles“ verweist und die Funktionalität betont. Dramatische Figuren sind von ihrem Kontext nicht ablösbar und aufgrund ihrer Konstrukthaftigkeit durch einen begrenzten Satz an Informationen bestimmt. (Vgl. Ebd.: 221 f) Der/Die Rezipient\_in hat nur beschränkt Einsicht in das Figureninnere, was einerseits am limitierten Umfang eines Dramas, und andererseits daran liegt, dass Intraspektion nur durch Äußerungen der Figuren möglich ist. (Vgl. Ebd.: 223)

Pfister definiert die Dramenfigur als „die Summe ihrer strukturellen Funktionen der Situationsveränderung und der Situationsstabilisierung, und de(n) Charakter (...) einer Figur als die Summe der Korrespondenz- und Kontrastrelationen zu den anderen Figuren des Textes.“ (Ebd.: 224) Das erste Merkmal erklärt sich über die Handlung. Zweiteres erklärt Pfister in Analogie zu einem Schachspiel. Eine Schachfigur wird über die Beziehung zu den anderen Figuren und darüber definiert, was sie von den anderen Figuren unterscheidet. Das Figurenensemble erweist sich daher als „ein System von Korrespondenz- und Kontrastrelationen“, innerhalb dessen einer Figur oder Figurengruppe eine bestimmte Kombination von Differenzmerkmalen zugeschrieben werden könne. Eine dramatische Figur ist also nur über ihr Verhältnis zu den anderen Figuren beschreibbar. Die Merkmalkombination einer Figur entwickelt sich erst im Laufe der Handlung und muss auch nicht gleich bleiben. (Vgl. Ebd.: 224 f)

Das ‚Personal‘ eines Dramas ist „die Summe der auftretenden Figuren“. (Ebd.: 225) Sogenannte „backstage characters“ sind Figuren, die nie auftreten, jedoch „durchaus individualisiert werden und handlungsbeeinflussende Funktion haben“ könne. Ihr Status ist jedoch vom Personal „deutlich verschieden“. (Ebd.: 226) In *La casa* ist dies z. B. Pepe el Romano. „Die Dauer der Bühnenpräsenz einer Figur und ihr (...) Anteil (...) am Haupttext“ sind „quantitative Dominanzrelationen“, die Aufschluss über die „zentrale bzw. periphere Position einer Figur“ geben und „perspektivsteuernd“ wirken. (Vgl. Ebd.: 226 f)

Ein weiterer Parameter in Bezug auf die Figuren ist die Konfiguration – „die Teilmenge des Personals, die jeweils an einem bestimmten Punkt des Textverlaufs auf der Bühne präsent ist; durch den Wechsel der Konfiguration wird ein neuer Auftritt konstituiert“.<sup>38</sup> (Ebd.: 235) Lange Konfigurationen erwecken den Eindruck von langsam verrinnender Zeit, während kurze temposteigernd wirken. Die Folge der einzelnen Konfigurationen gibt Aufschluss über die Identität der einzelnen Figuren und die Kontrast- und Korrespondenzrelationen zu anderen Figuren. (Vgl. Ebd. 235 f) Jene Figuren, die immer gemeinsam auftreten, sind „konkomitant“, jene, die keine Szene gemeinsam haben, sind „alternativ“. Eine „dominante Figur“ kommt in den meisten Konfigurationen vor und ist wahrscheinlich eine Hauptfigur. Geringe oder große „szenische Distanz“ bezieht sich auf die Zahl der geteilten Konfigurationen. (Vgl. Ebd.: 237 f) Dass manche Figuren nie gemeinsam auftreten, andere immer zugleich, oder dass eine bestimmte Konfiguration immer wiederkehrt, sagt etwas über die Figuren und ihre Relationen untereinander aus. (Vgl. Ebd.: 240)

Pfister unterscheidet bei der Figurenanalyse zwei Ebenen: Die Konzeption, womit „das anthropologische Modell (gemeint ist), das der dramatischen Figur zugrunde liegt, und die Konventionen seiner Fiktionalisierung“. Die Charakterisierung bezeichnet „die formalen Techniken der Informationsvergabe, mit denen die dramatische Figur präsentiert wird“. (Vgl. Ebd.: 240 f)

Pfister führt folgende historische Figurenkonzeptionen an: Basierend auf Jurij Lotman spricht er von „dynamischer Konzeption“, wenn sich die Figuren im Laufe der Handlung weiterentwickeln, und von „statischer“, wenn dies nicht der Fall ist. Dynamische Konzeptionen gehen von der Autonomie des menschlichen Bewusstseins aus, während statischen meist eine Ideologie des sozialen, biologischen oder psychologischen Determinismus zugrunde liegt. Die Konzeptionisierung variiert meist auch innerhalb eines Dramas, wobei Nebenfiguren oft statisch sind. (Vgl. Ebd.: 242 f)

Nach E. M. Forster unterscheidet Pfister „ein- und mehrdimensionale Figuren“ (*flat* und *round characters*). Erstere sind durch einen kleinen Satz an Merkmalen definiert, im Extremfall sind sie auf eine einzige Charaktereigenschaft reduziert, die sie zu Karikaturen werden lässt. Zweitere erscheinen komplexer und facettenreicher, da sie auf verschiedenen Ebenen charakterisiert werden. (Vgl. Ebd.: 243 f)

---

<sup>38</sup> Pfister übernimmt diesen Terminus von Solomon Marcus.

Folgende Konzeptionen haben besondere historische Bedeutung erlangt: Personifikationen waren z. B. im mittelalterlichen Moralitätendrama üblich. Die Figuren sind relativ eindimensional und alle ihre Eigenschaften dienen der Verkörperung eines abstrakten Begriffs. (z. B. Gier) Der Typ ist bereits durch einen „kleineren oder größeren Satz von Eigenschaften“ gekennzeichnet, abstrahiert jedoch vom Individuellen das Allgemeine. Typen stammen entweder „aus der zeitgenössischen Charakterologie und Sozialtypologie“ oder aus der „Tradition vorgeprägter dramatischer Typen“. Bei der individuellen Figurenkonzeption werden „das Einmalige und Unwiederholbare“ hervorgekehrt. Um die Individualität plausibel zu machen, ist eine Fülle an charakteristischen Details erforderlich, die die Figur mehrdimensional erscheinen lässt. (Vgl. Ebd.: 244 f)

Von E. Bentley übernimmt Pfister die Unterscheidung „geschlossene und offene Figurenkonzeption“ (*fully explained vs. enigmatic characters*). Dramatische Figuren sollten, laut Bentley, einen gewissen ‚Unbestimmtheitsgrad‘ beibehalten, damit sie immer wieder neu interpretiert werden können. Bei einer geschlossenen Konzeption ist die Figur vollständig definiert. (Vgl. Ebd.: 246 f)

Zuletzt unterscheidet Pfister die „transpsychologische“ von der „psychologischen“ Konzeption, die sich auf „die Rolle des Bewußtseins einer Figur im Verhältnis zu ihren Emotionen und Affekten, ihrem Unterbewußtsein und ihrem physischen Sein“ bezieht. (Ebd.: 247) Eine transpsychologisch konzipierte Figur geht „über das Maß des psychologisch Plausiblen hinaus“, indem sie gegenüber sich selbst eine Distanz einnimmt und ihr eigenes Handeln „völlig rational und bewusst“ kommentiert. Diese Konzeption geht auf eine idealistische Ideologie wie z. B. jene der deutschen Klassik zurück. Im Gegensatz dazu steht die psychologische Konzeption des realistischen oder naturalistischen Dramas. Das Bewusstsein der Figuren ist eingeschränkt, da sie nur aus ihrer subjektiven Perspektive heraus urteilen und handeln können. (Vgl. Ebd.: 247 f) Die Figurenkonzeption ist also an „sozial- und geisteswissenschaftliche Voraussetzungen gebunden“. (Vgl. Ebd.: 249)

Bei der Figurencharakterisierung unterscheidet Pfister vier Techniken: (Vgl. Ebd.: 251)

1. Explizit-figural sind jene Techniken, die „durchgehend sprachlich“ sind und sich im Eigen- oder Fremdkommentar realisieren. Sie sind immer figurenperspektivisch gebrochen und hängen von der jeweiligen Konfiguration ab. In einer Dialogsituation können die strategischen Absichten der Figur gegenüber ihrem Partner

„Verzerrungsfaktoren“ sein. Beim Fremdkommentar ist zu beachten, ob die kommentierte Figur anwesend (*in praesentia*) oder abwesend ist. Letzteres wird oft angewandt, um den Auftritt einer noch unbekanntem Figur vorzubereiten und bestimmte Erwartungen im/in der Zuschauer\_in hervorzurufen. (Ein Beispiel aus *La casa* ist die Vorbereitung des Auftritts von Bernarda durch La Poncia im 1. Akt.) Es kommt zu einer Überlappung verschiedener Charakterisierungstechniken, da sich Figuren durch explizite Eigen- oder Fremdkommentierung gleichzeitig selbst charakterisieren. (Vgl. Ebd.: 252 f)

2. Implizit-figurale Charakterisierung kann sprachlich (Art und Weise des Sprechens) oder über andere Informationskanäle (Aussehen, Verhalten, Bekleidung, Requisiten, Interieurs) erfolgen. (vgl. Ebd.: 257) Z. B. über die Stimmqualität, das sprachliche Verhalten und die stilistische Textur. Mit letzterem ist gemeint wie sich eine Figur ausdrückt, z. B. ob sie eine gehobene Sprache benutzt. Mit dieser Technik werden Informationen über soziale Herkunft, Bildung und sozialen Status der Figur eingebaut. (Vgl. Ebd.: 259 f) Informationen zu Physiognomie, Mimik, Statur, Gestik, Requisiten oder Kostüm spielen bei der szenischen Umsetzung eine größere Rolle und sind im Dramentext meist nur beschränkt vorhanden. Figuren charakterisieren sich jedoch auch implizit über ihr Verhalten und ihre Handlungen. (vgl. Ebd.: 260 f)

3. Explizit-aktorial ist z. B. die Beschreibung der Figuren in den Didaskalien oder sprechende Namen, die einer Figur eindeutig eine Charakteristik zuschreiben, z. B. Mr. Pinchwife oder Martirio (von span. Martirio für Qual, Pein). (vgl. Ebd.: 262)

4. Eine Implizit-aktoriale Charakterisierungstechnik sind die *interpretive names* von Van Laan. Diese enthalten charakterisierende Informationen, die der/die Rezipient\_in jedoch erst erschließen muss. (z. B. Leonardo verweist auf die Eigenschaften eines Löwen) Laut Pfister ist die wichtigste Technik „die Pointierung von Korrespondenz- und Kontrastrelationen zu anderen Figuren“. Z. B. kann der/die Autor\_in verschiedene Figuren der gleichen Situation aussetzen und so erreichen, dass der/die Rezipient\_in aufgrund der unterschiedlichen Reaktionen die Korrespondenz- oder Kontrastrelationen erkennt. (Vgl. Ebd.: 263 f)

### c) *Geschichte, Handlung, Geschehen*

Für Pfister beinhaltet die Geschichte, auf der „Ebene des Dargestellten“, „(...) das rein chronologisch geordnete Nacheinander der Ereignisse und Vorgänge“. Dem entspricht auf der „Ebene der Darstellung“ die Fabel, die „(...) bereits wesentliche Aufbaumomente in sich (birgt)– kausale und andere sinnstiftende Relationierungen, Phasenbildung, zeitlich und räumliche Umgruppierungen usw.“ (Ebd.: 266) Die Fabel ist demnach die Darstellung der Ereignisse, die konkrete Realisierung der Geschichte. (vgl. Ebd.: 267)

Ein weiterer Parameter ist die ‚Handlung‘, worunter Pfister „die einzelne Handlung einer Figur in einer bestimmten Situation“ versteht und wovon er die ‚Handlungssequenz‘ abgrenzt – „eine Aneinanderreihung von Handlungen“. Nach A. Hübler ist Handlung die „absichtsvoll gewählte, nicht kausal bestimmte Überführung einer Situation in eine andere“. (Hübler, A. (1973), *Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene*, Bonn: 20, zit. Nach Pfister, 2001: 269) Nach dieser Definition hat sie eine triadische Struktur, bestehend aus „d(er) Ausgangssituation, de(m) Veränderungsversuch und d(er) veränderte(n) Situation“. (Ebd.: 269) Die Handlung unterscheidet sich von der Geschichte durch die „intentionale Situationsveränderung“. Jene Bestandteile der Geschichte, die keine Handlungen sind, nennt Hübler ‚Geschehen‘. Pfister spricht also von Geschehen, wenn die Figuren unfähig sind zu handeln oder „die Situation sich jeder Veränderung entzieht“. Die Geschichte besteht also meistens aus „einer Abfolge von Handlungen und Geschehensabläufen“. In modernen Dramentexten ist die Handlung oft auf reines Geschehen reduziert. (Vgl. Ebd.: 270)

Pfister unterscheidet prinzipiell zwei Darstellungsmodi für das Drama: die szenische Präsentation und die narrative Vermittlung. Erstere fasst er auch als „offene Handlung“, während jene Handlungen, die off-stage passieren, „verdeckt“ seien. Bei „räumlicher Verdeckung“ läuft die Handlung parallel zum Bühnengeschehen ab, bei „zeitlicher Verdeckung“ passiert sie zwischen zwei Szenen oder Akten. (Vgl. Ebd.: 276) Verdeckte Handlungen sind auch ein Stilmittel zur „dramatischen Ökonomie, der Fokus- und Emphasebildung und der Spannungsweckung“. (Ebd.: 277)

Der Bericht ermöglicht szenische Raffung und eine Konzentration auf die Krisenmomente. Die Wahl zwischen beiden Präsentationsmodi gehört zu den „strukturierenden und sinnstiftenden Aufbaumomenten der Fabel“ und wird vom

Dramatiker bewusst gewählt. Räumlich verdeckte Handlungen können eine große Spannungssteigerung bewirken, indem durch rein akustische Signale die Imagination des/der Rezipienten\_in angeregt und dadurch das Nicht-Gezeigte angedeutet wird. (Vgl. Ebd.: 277 f) Der Bericht im Drama hat immer performativen Charakter, da Informationsdiskrepanzen zwischen den Figuren abgebaut und dadurch die Situation verändert wird. Durch narrativ vermittelnde Darstellung wird der Fokus weg vom „äußeren Geschehen“, hin zum „inneren Geschehen“ der Figuren gelenkt. (Vgl. Ebd.: 280)

Die meisten Dramen bestehen aus einer Kombination von Handlungs- und Geschehenssequenzen. (Ebd.: 285) Diese können entweder unverbunden nebeneinander stehen oder miteinander verknüpft werden. Bei letzterem Fall können die Sequenzen auf derselben fiktionalen Ebene „einander beigeordnet“ oder „einander über- und untergeordnet“ werden. Die Beordnung kann nach dem Prinzip des Nebeneinander (völlige zeitliche Deckung) oder des Nacheinander (zeitliche Versetzung) erfolgen. Zwischenformen überwiegen statistisch und beruhen auf einer partiellen Überschneidung der Sequenzen. (Vgl. Ebd.: 285)

Die Sequenzen können „quantitativ und funktional gleichwertig oder hierarchisch abgestuft“ sein. Im ersten Fall sind mehrere gleichwertige Haupthandlungen einander beigeordnet, im zweiten dominiert eine Haupthandlung, über eine oder mehrere Nebenhandlungen. Neben dem quantitativen Kriterium (welche Handlung nimmt mehr Raum im gesamten Textkorpus ein) ist das funktionale Kriterium (Relevanz für die Entwicklung des Themas und der Geschichte) entscheidend. (Vgl. Ebd.: 286)

Die wichtigsten Verknüpfungstechniken für beigeordnete Sequenzen sind laut Pfister:

1. Handlungs- oder Geschehensinterferenzen. Hier sind Handlung oder Geschehen einer Sequenz gleichzeitig die einer anderen, oder lösen sie aus.
2. Die Überlappung der Sequenzen geht meist mit der Überschneidung der Figurenkonstellationen einher.
3. Situative und thematische Äquivalenzen bewirken den inneren Zusammenhang der einzelnen Sequenzen. (Vgl. Ebd.: 289 f)

Die Kombination von Sequenzen kann unterschiedlichen Funktionen dienen, z. B. der „Spannungsintensivierung“ und strukturellen Gliederung des Geschehens, wenn eine Sequenz in dem Augenblick unterbrochen wird, wenn sie sich auf einen vom/von der Rezipienten\_in antizipierbaren Konflikt zu bewegt. Durch die zwischengeschaltete



Sequenz wird die Reichweite des Spannungsbogens erweitert und damit die Spannung intensiviert. Die situative oder thematische Verknüpfung der Sequenzen kommt einerseits der Einheit des Textes zu Gute. (Vgl. Ebd.: 291f f) Andererseits können auch Korrespondenz- oder Kontrastreaktionen betont werden. Durch die Doppelung kann auf die allgemeine Bedeutung eines Ereignisses geschlossen werden. (Vgl. Ebd.: 292 ff)

Ein dramatischer Text kann laut Pfister auf zwei Ebenen segmentiert werden: auf jener der Geschichte (Tiefenstruktur) und auf jener der Fabel (Oberflächenstruktur). Während die Ebene der Geschichte „nach semantisch-logischen Kriterien segmentiert“ wird, ist die Ebene der Fabel „durch Konfigurationswechsel, durch Unterbrechungen der raum-zeitlichen Kontinuität und durch zusätzliche Signale wie Vorhang und Pause markiert“. (vgl. Ebd.: 307 f) Da es „an handlungsgrammatischen Vorarbeiten“ fehle, sei man laut Pfister auf „intuitive Abschnittsbildung angewiesen“, was die Geschichte betrifft. Pfister geht jedoch bei der Phasenbildung und Identifikation der einzelnen Handlungen vom Kriterium der Situationsveränderung aus. Eine Handlungsphase wird dadurch konstituiert, dass die Veränderung alle Figuren betreffen muss. (Vgl. Ebd.: 312) Ich werde bei der Segmentierung auf der Ebene der Geschichte daher „intuitiv“ vorgehen.

Was die Oberflächenstruktur betrifft, verwende ich die historischen Gliederungseinheiten der Shakespearschen Tradition: Auftritt, Szene und Akt. ‚Auftritt‘ definiert Pfister als „kleinste makrostrukturelle Segmentisierungseinheit“, die sich aufgrund einer partiellen Veränderung der Konfiguration ergibt. (Ebd.: 314) Die Szene ist eine Verknüpfung von Auftritten, „die durch den Abgang aller Figuren (totaler Konfigurationswechsel) und/ oder die Unterbrechung der raum-zeitlichen Kontinuität beendet wird.“ (Ebd.: 316) Der Akt ist die höchste Gliederungsebene, die den Gesamttext klassischer Weise in fünf Teile teilt. Diese Art der Segmentierung ist selbst in der Shakespeare Rezeption umstritten, jedoch herrscht Einigkeit darüber, dass die Szene die wichtigste Einheit ist. (Vgl. Ebd.: 317)

#### *d) Raum- und Zeitstruktur*

Der dramatische Raum hat, nach Jurij Lotman, nicht nur die Funktion als Schauplatz, sondern auch eine „modellbildende Rolle“. (Vgl. Ebd.: 338 f) „Dadurch, daß räumliche Oppositionen zum Modell für semantische Oppositionen werden, findet

eine Semantisierung des Raumes statt, die den fiktiven Raum prinzipiell vom realen unterscheidet.“ (Ebd.: 339)

Laut Pfister gibt es drei Arten der räumlichen Relationierung, die die Semantisierung des dramatischen Raumes bewirken: 1. Oppositionen innerhalb eines szenischen Schauplatzes geben Aufschluss über die Position der einzelnen Figuren und ihre Relationen zueinander. (vgl. Ebd.: 340) 2. Gerade bei „Einortsdramen“ wie *La casa* wird der räumliche Gegensatz zwischen Bühne und off-stage zu einer zentralen semantischen Opposition. 3. Die Relationierung verschiedener Schauplätze spielt in Dramen mit offener Raumstruktur und häufigen Schauplatzwechseln eine Rolle. (Vgl. Ebd.: 341) Auch die Beziehung zwischen Schauplatz und Geschehen kann die Semantisierung des Raumes beeinflussen. Z. B. kann das Bühnengeschehen analog durch den Schauplatz gespiegelt werden, oder durch Kontrastierung kann die Szene ironisch wirken. (Vgl. Ebd.: 343 f)

Je nach Grad der Konkretisierung kann ein Schauplatz verschiedene Funktionen einnehmen. (Vgl. Ebd.: 347) Im naturalistischen Drama dienen hoch konkretisierte Bühnenräume „der Nachahmung der Kontingenz der Wirklichkeit“. (Vgl. Ebd.: 347 f) z. B. geben private Interieurs oft Auskunft über die Figuren. Im griechischen (oder französischen) klassischen Drama sind hingegen wenig konkretisierte Schauplätze üblich. Im absurden Theater dienen oft öffentliche Räume als Schauplatz, die als sogenannte ‚Nicht-Orte‘ für das Allgemein-Typische, Ideelle stehen. (Vgl. Ebd.: 349)

Durch Lokalisierungstechniken wird der Raum im Dramentext markiert. Z. B. im elisabethanischen Theater ersetzen „Wortkulissen“ bzw. der „gesprochene Raum“ die tatsächlichen Kulissen. Durch die figurenperspektivische Brechung kann der Schauplatz mehrdeutig oder sogar widersprüchlich erscheinen. (Vgl. Ebd.: 350 ff)

Außersprachliche Lokalisierungstechniken sind laut Pfister: 1. das Bühnenbild (Kulissen, Versatzstücke und Beleuchtung), 2. die „Konstituierung des Raumes durch die Aktionen und Aktivitäten der Figuren“ und 3. die Requisiten. (vgl. Ebd.: 353 ff) Ein Beispiel für weiteres ist die Relationierung des Raumes durch Auftritte und Abgänge der Figuren, oder durch Geräusche und Stimmen, die aus dem off-stage auf die Bühne dringen. Die Positionen der einzelnen Figuren auf der Bühne, ihre Relationen zueinander, sowie ihre Bewegungen oder ihr statisches Verharren, schaffen ebenfalls räumliche Bezüge. (Vgl. Ebd.: 353 f)

Die Requisiten nehmen laut Pfister eine Mittelposition zwischen Figur, Kostüm und Bühnenbild ein. (Vgl. Ebd.: 355) Ihre Funktion hängt von ihrer Bedeutung für den Handlungsverlauf, von der Nutzung durch die Figuren und von der Raumkonzeption ab. In Dramen mit neutraler oder stilisierter Raumkonzeption kommen meist wenige, aber bedeutende Requisiten vor. Durch ihre mehrfache Funktionalisierung für die Handlungsmotivation, Figurencharakterisierung oder Situationserhellung werden sie symbolisch aufgeladen. In stark konkretisierten Raumkonzeptionen, wie im naturalistischen Drama, gibt es eine Fülle an konkreten Objekten, die von den Figuren ins Spiel einbezogen werden. (z. B. bei Tschechow) Pfister fasst die wichtigsten Funktionen der Requisiten zusammen: 1. stilisierende und/ oder konkretisierende Nachahmung der Wirklichkeit, 2. Charakterisierung des Raumes und der Figuren, 3. Fortgang der Handlung (z. B. Goldenes Vließ), 4. Requisiten als zentrale Symbole (z. B. der zerbrochene Krug als Symbol für das Außeinanderbrechen der sozialen Harmonie) und 5. zeitliche Kohärenzbildung: Requisiten können sowohl auf Vergangenes, als auch auf Kommendes verweisen. (Giffläschchen, Dolch) (vgl. Ebd.: 357 ff)

Was die Zeitebene betrifft, findet im Drama alles ‚Hier und Jetzt‘ statt. Pfister unterteilt die Geschichte in zwei Zeitachsen: die horizontale der Sukzession und die vertikale des Gleichzeitigen. Handlungen im off-stage, die gleichzeitig zur Bühnenhandlung ablaufen, können entweder simultan oder im Nachhinein sprachlich vermittelt werden. (Vgl. Ebd.: 360 f) Das Abweichen vom Prinzip der Sukzession stellt einen Bruch dar und muss im Damentext markiert werden. (Vgl. Ebd.: 362) Zwei simultane Geschehnisse können z. B. über Geräusche, die vom off stage auf die Bühne dringen, oder über eine Teichoskopie szenisch dargestellt werden. Alternativ können diese Informationen in Form des Berichts nachgereicht oder vorweggenommen werden, oder die Simultanität wird durch die Unterteilung des Bühnenraums signalisiert. (Vgl. Ebd.: 363 f)

Informationen über Zeit können im Damentext entweder episch vermittelt werden, z. B. durch die Didaskalien, im Titel, in Szenenvorbemerkungen, durch eine epische Kommentatorfigur oder durch Projektionen und Anzeigetafeln. (Vgl. Ebd.: 365) Dies kann aber auch durch Figurenrepliken oder durch außersprachliche Mittel wie Kostüm, Bühnenbild, Licht, optische (Uhr) oder akustische Signale (Glockenschlag) erfolgen. (Vgl. Ebd.: 366)

Der „point of attack“ ist nach P. Pütz „der Zeitpunkt des Einsatzes der szenisch präsentierten Handlung“ (Ebd.: 366) Durch einen Rückgriff, der gleichzeitig als Exposition dient, wird der Zeitpunkt an dem die Handlung einsetzt zur Vorgeschichte in Bezug gesetzt. Am Dramenende können auch Ausblicke in eine szenisch nicht mehr präsentierte Zukunft erfolgen. Vor- und Rückgriffe im Drameninneren können auf szenisch verdeckte oder auf zukünftige Handlungen verweisen. (Vgl. Ebd.) Mit „Semantisierung der Zeit“ meint Pfister die „semantisch-konnotative(n) Implikationen“, die mit einer bestimmten historischen Epoche, Jahres- oder Tageszeit verbunden werden. So erscheint z. B. die Mitternacht in der Tragödie oft als „Zeit bedrohlichen Dunkels und der Morgen als Zeit desillusionierter Ernüchterung“. (Vgl. Ebd.: 367 f)

Die Zeitstruktur beeinflusst Tempo und Spannungspotential des Textes. Bei einer geschlossenen Struktur steigern wiederholte Hinweise auf ein bestimmtes zukünftiges Ereignis und auf das Vergehen der Zeit die Spannung, während bei einer offenen Struktur oft „der Eindruck eines langsamen, nicht zielstrebigem Werdens erweckt (wird), eines Werdens, das in die weiten Zyklen des Jahreskreises oder der einander ablösender Generationen eingebettet ist.“ (Ebd.: 369) Der Dramatiker hat verschiedene Möglichkeiten das Vergehen der Zeit darzustellen. Er kann die reale Spielzeit<sup>39</sup> durch außer- und innerszenische Raffungen verkürzen. Erstere sind Auslassungen ganzer Zeitabschnitte; bei zweiteren werden einzelne Vorgänge ausgelassen oder verkürzt dargestellt. Weitere Möglichkeiten der Zeitraffung sind das Spiel im Spiel oder der Bericht. (Vgl. Ebd.: 370 ff) Lange Dialogpausen und ein aktionales Spiel, das sich „in beiläufigen Beschäftigungen verliert“, können den Eindruck von Zeitdehnung erwecken, da sie den etablierten Bühnenkonventionen widersprechen. Beim Monolog oder bei szenisch dargestellten Träumen spricht Pfister von „Zeitaufhebung“. (Vgl. Ebd.: 373)

Die „Zeitkonzeption“ ist eine historische Kategorie, die „geistes- und sozialgeschichtlichen Bezügen“ unterliegt. (Vgl. Ebd.: 375) Im vormodernen Drama schreitet die Handlung stets voran (progressive Konzeption), während ab der Moderne handlungsarme Theatertexte dominieren, die von Zustandhaftigkeit gekennzeichnet sind. Wenn sich die eingangs geschilderte Situation bis zum Ende

---

<sup>39</sup> Pfister unterscheidet zwischen „fiktiver gespielter Zeit“ und „realer Spielzeit“. Erstere meint die Dauer des fiktiven Geschehens und zweitere die Dauer der Präsentation des Bühnengeschehens. (Vgl. Ebd.: 369)

kaum verändert, spricht man von statischer Konzeption. „Was sich durch die sukzessive Informationsvergabe jedoch verändert, ist die Einsicht des Rezipienten in diese Situation“. z. B. für Becketts *Waiting for Godot* ist eine statische Zeitkonzeption und ein sich wiederholendes Geschehen kennzeichnend. (Ebd.: 376)

Einer progressiven Zeitkonzeption bei handlungsreichen Dramen entspricht eine Handlung, die bei Punkt A beginnt und sich linear und progressiv zu einem von A verschiedenem Punkt B entwickelt. Bei einer statischen Zeitkonzeption schreitet die Handlung anders voran: von Punkt A entwickelt sie sich über verschiedene Positionen, um zu Punkt A oder zu einem entsprechendem Punkt A´ zurückzukehren. Diese zyklische Konzeption entspricht den „natürlichen Lebenszyklen“ von Tag, Monat, Jahreszeiten und Generationen. (Vgl. Ebd.: 376 f) Pfister betont, dass dies nicht dem vollen Spektrum der historisch realisierten Zeitkonzeptionen entspricht. Die unmarkierte Normalform ist aber eine Zeitstruktur, die durch „Objektivität, Progressivität und Linearität bestimmt ist“. (Vgl. Ebd.: 378)

Pfister unterscheidet in Bezug auf das Tempo zwei Niveaus: auf der Oberflächenstruktur wird es „durch die Geschwindigkeit der Bewegungsabläufe und die Frequenz der Phänomene wie Replikenwechsel und Schauplatzwechsel“ bestimmt; in der Tiefenstruktur durch die „Frequenz der Situationsveränderungen“. Der Gesamteindruck des Tempos ergibt sich aus beiden Faktoren, die einander nicht entsprechen müssen. Pfister definiert das Tempo des Gesamttextes als „das Verhältnis der Zahl der Situationsveränderungen zur (sekundären) gespielten Zeit“, der Zeitspanne vom point of attack bis zur letzten szenisch präsentierten Situation. Ausschlaggebend sind die Anzahl der Peripetien und die zeitliche Konzentration. Texte mit einer offenen Zeitstruktur und einer peripetienarmen Handlung haben daher auch ein langsameres Tempo. (Vgl. Ebd.: 379 f) Das Tempo innerhalb eines Textes ist jedoch variabel und beeinflusst auch die Spannungsintensität, wobei sowohl Beschleunigung als auch Verzögerung spannungssteigernd wirken können. (vgl. Ebd.: 381)

### III. Historischer Kontext: Spaniens Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert

#### 1. sozio-ökonomische und kulturelle Rahmenbedingungen

Dieses Kapitel soll eine Einführung in die sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen sein, die die spanische Gesellschaft von der Mitte des 19. bis Mitte des 20. Jh.s geprägt haben. Der Fokus liegt jedoch auf der Analyse der Geschlechterverhältnisse und der Geschlechterdiskurse, weshalb ich auf die äußerst komplexen Vorgänge der politischen Geschichte nicht im Detail eingehen kann.<sup>40</sup>

Die politische Geschichte Spaniens im 19. und 20. Jh. war sehr bewegt und von sozialen Konflikten gekennzeichnet, die sich weit zurückverfolgen lassen. Walter Bernecker unterscheidet vier „traditionelle Problem- und Konfliktachsen“, die für eine erste Orientierung sehr hilfreich sind. Das erste Problemfeld ist die Agrarfrage, „(...) die ungleiche Verteilung des Bodens, die Dichotomie des Landeigentums in Latifundien und Minifundien (...) und die daraus erwachsenen sozialen Spannungen (...)“. Der zweite Konfliktherd war „die Spannung zwischen dem (kastilischen) Zentrum und der (baskischen und katalanischen) Peripherie, die vor allem daraus resultierte, daß die wirtschaftlich entwickelteren Randregionen politisch der Hauptstadt und dem Regierungssitz Madrid untergeordnet waren.“ Das dritte historisch gewachsene Problem war der große Einfluss des Militärs auf die Politik, was zu zahlreichen Putschversuchen und Regierungsumstürzen geführt hat. Zu guter Letzt führt Bernecker noch das enge Verhältnis zwischen Staat und Kirche bzw. zwischen Gesellschaft und Religion an.

In diesen vier Bereichen standen sich folgende Lager gegenüber „landlose Agrararbeiter (...) gegen prunksüchtige Großgrundbesitzer, Zentralisten gegen Föderalisten (oder Separatisten), putsch-trunkene Militärs gegen politische Zivilisten,

---

<sup>40</sup> Für einen ersten Überblick empfehle ich besonders Walther Berneckers *Spanien-Handbuch*, erschienen 2006 bei Francke und Pierre Vilars Buch *Spanien. Das Land und seine Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, das 1990 auf deutsch erschienen ist. Für literarische und kulturelle Fragen ist Abelláns *Historia crítica del pensamiento español*, 1989 in Madrid erschienen, äußerst zu empfehlen. Siehe auch die Nachschlagewerke Ferrera Cuesta, Carlos (2005): *Diccionario de historia de España*. Alianza Editorial: Madrid und Bernecker, Walther L. (Hg.) (1990): *Spanien-Lexikon. Wirtschaft, Politik, Kultur, Gesellschaft*. Verlag C. H. Beck: München.

liberale Verfechter des Laizismus gegen reaktionäre Katholiken.“ Die ideologische Spaltung des Landes in zwei sich bekämpfende Lager wird mit dem Begriff der „zwei Spanien“ umschrieben, deren Konfrontation seit Beginn des 19. Jh.s zu ständig wiederkehrenden Konflikten und schließlich zum Ausbruch des Bürgerkrieges 1936 geführt hat: „auf der einen Seite stand das nationalistisch-konservative, ländlich-katholische, autoritär-monarchische, auf der anderen das progressiv-weltbürgerliche, urban-antiklerikale, liberal-republikanische Spanien. (Bernecker, 2006: 34-35)

Neben den politischen Wirren waren die sehr unterschiedlichen wirtschaftlichen Rahmenbedingungen in den einzelnen Regionen ausschlaggebend für die sozialen Strukturen, die Arbeitsmöglichkeiten, die Siedlungsart und das Konfliktpotenzial in der Bevölkerung. Spanien blieb bis zur Mitte des 20. Jh.s überwiegend ein Agrarland, mit einzelnen industriellen Zonen ab Ende des 19. Jh.s. im Norden des Landes (Baskenland: Bergbau, Stahl- und Eisenindustrie, und Textilindustrie in Katalonien).

Während in den südlichen Regionen (Neu-Kastilien, Extremadura, Andalusien) Großgrundbesitz (Latifundien) vorherrschte, der von Tagelöhnern und Pächtern bewirtschaftet wurde, waren in den nördlichen Regionen (Teile Alt-Kastilienes, Galiziens und Leons) Kleinbetriebe (Minifundien) üblich, deren Bewirtschaftung kaum einer Familie den Lebensunterhalt sicherte. Mittelbetriebe (zwischen 10 und 100 Hektar) gab es schwerpunktmässig in Katalonien, dem Baskenland und an der levantinischen Küste – also an der Peripherie. Bodenbesitz bedeutete bis zum Bürgerkrieg und darüber hinaus soziales Ansehen und ein arbeitsfreies Leben aus Renteneinkommen. Außerdem hatte die Kontrolle des Bodens politische Bedeutung, da dieser die wichtigste Quelle des nationalen Reichtums darstellte. Die Konzentration des Landbesitzes auf wenige Familien, die große Kluft zwischen Besitzenden und der Masse der Landarbeiter führten zu wiederkehrenden sozialen Konflikten und Revolten, die die Umverteilung des Eigentums und die Aufteilung des Großgrundbesitzes als Ziel hatten. (Vgl. Bernecker, 2006: 35)

Im letzten Viertel des 19. Jh.s kam es zur Industrialisierung in Katalonien und im Baskenland, was die regionalen Strukturen grundlegend veränderte. Die Landwirtschaft als Hauptwirtschaftsfaktor blieb jedoch rückständig. Trotz des Versuchs den Grundbesitz aufzuteilen, wurde weiterhin extensiv bewirtschaftet und die Latifundienstruktur sogar ausgeweitet. Wegen der Knappheit an heimischem Kapital konnten keine neuen Bewirtschaftungsformen eingeführt werden. Der Fehlschlag der „Agrarrevolution“ wirkte sich auch negativ auf die Industrie aus.

Andalusien erlebte im Laufe des Jh.s, trotz seiner Bodenschätze und proto-industrieller Ansätze, eine Preipherisierung und nach 1860 eine kontinuierliche De-Industrialisierung.<sup>41</sup> (Vgl. Bernecker, 2006: 246 f) Die späte Industrialisierung wurde durch Staatsanleihen im Ausland und ausländische Investitionen eingeleitet, was primär für die Bergbau- und Schwerindustrie und den Eisenbahnbau gilt. Der Mangel an Eigenkapital war auf das permanente Budgetdefizit des spanischen Staates zurückzuführen. Staatsschuldverschreibungen waren als Geldanlage attraktiver als Investitionen in einen produktiven Wirtschaftszweig, da der Zinssatz sehr hoch war. Kredite aller Art wurden dadurch zum Schaden der Gesamtwirtschaft verteuert. (Vgl. Ebd.: 247 f)

Der Erste Weltkrieg bedeutete für die spanische Wirtschaft eine Hochkonjunktur: Rohstoffgewinnung wurde forciert und die verarbeitende Industrie und die Exporte stiegen. Der wirtschaftliche Aufschwung hatte jedoch keine nachhaltige Wirkung, da die Gewinne nicht in den Ausbau der Unternehmen investiert wurden. Preissteigerung und sinkende Kaufkraft bewirkten nach dem Krieg einen deutlichen Produktionsrückgang. Unter Primo de Rivera kennzeichnete staatlicher Dirigismus die wirtschaftliche Entwicklung. (Vgl. Ebd.: 248)

Während der Zweiten Republik litt die Wirtschaft unter den starken Wechselfällen der Politik und den Folgen der Weltwirtschaftskrise. Die strukturellen Schwierigkeiten der spanischen Wirtschaft – negative Handelsbilanz, Arbeitslosigkeit, das Agrarproblem und die Textilkrise – wurden im Bürgerkrieg teils potenziert und teils auf andere Sektoren verlagert. Während des Krieges wurden die meisten Produktionsanlagen zerstört, das Volkseinkommen fiel auf das von 1914 zurück. Aufgrund der politischen Isolation zwischen 1939 und 1959 mussten die Importe substituiert werden. Trotz staatlicher Eingriffe erlebte Spanien wegen Francos Autarkiepolitik eine 20 Jahre andauernde Stagnation im wirtschaftlichen Bereich. Bis Ende der 1950er Jahre blieb Spanien ein Agrarland mit einer auf internationalem Markt konkurrenzunfähigen Industrie. (Vgl. Ebd.: 249) Ab 1956/57 führte der Einfluss des katholischen Laienordens *Opus Dei* eine Änderung von Francos Wirtschaftspolitik herbei. Der Stabilisierungsplan

---

<sup>41</sup> Folgende Faktoren haben zur heutigen relativen Unterentwicklung Andalusiens beigetragen: landwirtschaftliche Strukturschwäche, traditionelle Beschäftigung landloser Arbeiter in Latifundien, hoher Grad an Konfliktivität, Dauerarbeitslosigkeit und Abwanderung, institutionelle Barrieren und das Fehlen einer ausgeprägten Unternehmermentalität. Die andalusische Industrie wurde durch den Norden abgelöst, wegen der hohen Produktionskosten v. a. für Brennstoffe. (Vgl. Bernecker, 2006: 246 f)



von 1959 verursachte zunächst eine starke Rezession, woran sich die Phase des sogenannten „spanischen Wirtschaftswunders“ anschloß. Spanien konnte an die anderen Staaten des kapitalistischen Systems anschließen. (Vgl. Ebd.: 250 f)

Die agrarische Wirtschaftsstruktur und die Besitzverhältnisse auf dem Land haben die Sozialstruktur Spaniens sehr geprägt. Mit der Versteigerung von kirchlichen Gütern und Ländereien (*Desamortización*<sup>42</sup>) wurde zwar ein Versuch unternommen die Besitzverhältnisse zu ändern, doch der religiös und sozial konservative Landadel behielt faktisch seine alte Stellung, v. a. in der Latifundienherrschaft. Allerdings kam zum alten Adel ein großgrundbesitzendes Bürgertum hinzu, das die neuen Eigentumsrechte erstanden hatte. (Vgl. Bernecker, 2006: 317f)

In den südlichen Provinzen war die Situation des Landproletariats besonders schlecht. Die Arbeitslosigkeit der Tagelöhner stieg in manchen Provinzen aufgrund der Monokulturen (Getreide, Wein, Öl) bis auf 180 Tage im Jahr. Das ständige Überangebot an Arbeitskräften drückten die Löhne noch weiter (in der Erntezeit verstärkt durch billige weibliche Arbeitskräfte und Arbeitsmigranten aus anderen Provinzen und Portugal). Durch den raschen Bevölkerungszuwachs wurde die Situation noch verschärft. Versuche die Situation durch Bewässerungsanlagen zu retten, hätten nur mit genügend Kapital flächendeckend umgesetzt werden können. Ende der 1860er Jahre gab es bei einer Landbevölkerung von 13 Millionen ungefähr 5 Millionen Beschäftigte. Davon hatten 700.000 ein Stück Land, das zu ihrem Auskommen reichte, 500.000 waren Siedler auf Staatsland und mittlere Pächter, der Rest lebte in ärmlichsten Verhältnissen: 2,5 Millionen Minifundisten mussten sich noch bei anderen Bauern verdingen und 1,5 Millionen waren Tagelöhner auf Latifundien. (Vgl. Ebd.: 318) Bis ins 20. Jh. blieben die Besitzverhältnisse im Agrarsektor und die sozialen Strukturen unverändert. Nach wie vor konzentrierte sich der Großteil des Besitzes auf wenige Familien, denen eine Masse an landlosen Arbeitern gegenüberstand. Im Süden verfügten die Großgrundbesitzer noch 1930 über 66,5% des Landes und die über 500 ha großen Ländereien machten 53% der Landoberfläche aus. Außerdem war der Süden weiterhin von den klassischen Problemen ökonomischer und sozialer Rückständigkeit geplagt: Hunger, Arbeitslosigkeit, Analphabetismus,

---

<sup>42</sup> Gesetz, das 1837 in Kraft trat, und formal feudale Strukturen abschuf. Tatsächlich nahmen an der öffentlichen Versteigerung enteigneter kommunaler, staatlicher und kirchlicher Ländereien v. a. Großpächter, neureiche Industrielle, Angehörige der Handels- und Industriebourgeoisie sowie die alten und reichen Adelsfamilien teil. (Bernecker, 2006: 251)

überdurchschnittliche Bevölkerungsvermehrung, Kapitalmangel und soziale Unruhen. (Vgl. Ebd.: 320)

Nach dem Ersten Weltkrieg und während der Zweiten Republik verloren die Großgrundbesitzer infolge rapider Industrialisierung und des Beginns der Agrarreform einen Teil ihrer Macht. Während des Franco-Regimes wurden sie jedoch für ihre Verluste entschädigt und die alten Besitzverhältnisse wieder hergestellt. Die Agrarstruktur von 1960 entsprach daher, laut einer Untersuchung von E. Malefakis, im Grunde der von 1930 oder 1910. Was die Klein- und Kleinstbauern betrifft wanderten viele nach 1939 in die industriellen Zentren ab, und gaben ihre unrentablen Minifundien auf. Ab den 1950ern wanderten auch die Landarbeiter ab, was zunächst eine Mechanisierung der Landwirtschaft zur Folge hatte. Diese führte dann zu noch mehr Abwanderung, die nur von der Überalterung der Bevölkerung gestoppt wurde. (Vgl. Ebd.: 320 f) Zwischen 1930 und dem Ende der Franco Diktatur kam es zu einer sektorialen Verschiebung der Erwerbstätigen: Viele Arbeiter wechselten von der Landwirtschaft zur Industrie oder in den Dienstleistungssektor. In einem Zeitraum von 20 Jahren (1939 – ca. 1960) hatte die untere Mittelschicht von 17% auf 28% der Gesamtbevölkerung zugenommen. 1970 betrug die Arbeiterschaft (zusammen mit ihren Familien-angehörigen) 69,5% der Gesamtbevölkerung. (vgl. Ebd.: 321 ff)

Obwohl die sozio-ökonomischen Strukturen im 19. und 20. Jh. im Wesentlichen unverändert blieben, gab es mehrere Bereiche, die sich entwickelt hatten: Bevölkerungswachstum, Verstädterung, der Ausbau der Infrastruktur (Transport, Elektrizität) und die Entwicklung von Industrie und Kapital sind alles Indikatoren einer modernen Gesellschaft. Das Problem lag jedoch daran, dass die herrschenden Eliten nicht bereit waren die politischen und institutionellen Strukturen an die neuen Anforderungen anzupassen. (Vgl. Abellán, 1989.: 55f)

Für die Veränderung der sozialen Strukturen am Beginn des 20. Jh.s war die Entwicklung der Arbeiterklasse ausschlaggebend. Die Arbeiterorganisationen kamen aufgrund des enormen Rückhalts durch einen Großteil der Bevölkerung zu großem politischen Einfluss, v. a. durch das Druckmittel des Streiks. Besonders die landlosen Arbeiter auf den *latifundios* konnten von den neuen Organisationsstrukturen profitieren, die Ihnen eine gewisse Stabilität im Vergleich zu vorher ermöglichte. (Vgl. Ebd.: 59)

Wie bereits anfangs erwähnt, war das Verhältnis des spanischen Staates zur katholischen Kirche traditionell ein sehr enges. Die katholische Religion hat nicht nur die Kultur, sondern auch die Politik und die Geschichte des Landes jahrhundertlang geprägt. Sie galt bis in die jüngste Vergangenheit als Mittel um den Staat zu einen und gegenüber fremden Einflüssen abzuschotten. (Vgl. Bernecker, 2006: 396)

Der spanische Staat erkannte die katholische Kirche als Staatsreligion an und gestand ihr immer bestimmte Privilegien, z. B. was Steuern betrifft, zu. Jedoch die Verzahnung von Politik und Kirche war nicht das einzige Instrument, wodurch sich die katholische Kirche so lange durchsetzen konnte. Besonders über die moralische und religiöse Indoktrinierung der Bevölkerung konnte sie ihren Einfluss sichern. Die Bildung war sehr lange in der Hand der katholischen Kirche und das niedrige Bildungsniveau – v. a. die hohen Analphabetenraten – verhinderte lange, dass alternative Ideologien Fuß fassen konnten.

Das spanische Bildungswesen befand sich lange Zeit in einem sehr schlechten Zustand. Während des 19. Jh.s verhinderten konservative Politiker und der Klerus, dass die Mehrheit der Bevölkerung eine systematische und regelmäßige Bildung erhielt. Bis heute haben sich zwei Charakteristika des spanischen Bildungssystems erhalten: einerseits das Nebeneinander öffentlicher (staatlicher) und privater (meist kirchlicher) Schulen, und andererseits regionale und soziale Ungleichheit mit einem ausgeprägten Land-Stadt-Gefälle. Der Gegensatz zwischen industriellen und agrarischen Gebieten, der sich Ende des 19. Jh. entwickelt hatte, ließ sich auch am kulturellen und zivilisatorischen Niveau messen. Die Gebiete mit einem höheren Bildungsstand befanden sich an der Peripherie des Landes. Der Analphabetismus war am Land, besonders unter den Frauen, weit verbreitet und lag zwischen 1887 und 1910 zwischen ca. 72% und 60% der Gesamtbevölkerung. Die Regierung konnte die seit 1857 eingeführte Schulpflicht aufgrund finanzieller Schwierigkeiten der Gemeinden nicht durchführen und der Analphabetismus machte die Menschen durch die lokalen Machthaber beeinflussbar. (vgl. Ebd.: 356)

Grundsätzlich nahm der Einfluss des Staates auf das Erziehungswesen im Laufe des 19. Jh.s zu, die politischen Unruhen unterbrachen aber die Entwicklung. 1876 gründete Francisco Giner de los Ríos die *Institución Libre de Enseñanza*, die durch eine Erziehungsreform das spanische Bildungsniveau an das anderer europäischer Staaten anpassen wollte. Ihr aufklärerischer Charakter wurde durch konservativ-

klerikale Kreise angefochten und blieb außerdem wenigen elitären Kreisen vorbehalten. (Vgl. Ebd.: 356 f)

Die Analphabetenrate sank erst im 20. Jh. allmählich, doch erst die zwischen 1963 und 1968 durchgeführte Alphabetisierungskampagne konnte sie auf 5,7% drücken. Im Laufe des Jh.s kam es allmählich zu einigen Verbesserungen: Die Universitäten expandierten im Zeitraum von 1910 bis 1931 von 16.000 auf 35.717 Studenten. Während der Zweiten Republik wurde eine massive Bildungskampagne eingeleitet, die u. a. Abendkurse für Erwachsene und Wanderbibliotheken für weit entfernte Landesteile einführte. Von den 27.000 geplanten neuen Schulen wurden innerhalb von zwei Jahren 13.570 errichtet. Da der republikanische Staat der Kirche ihre Bildungstätigkeit entzogen hatte, kam es in den ersten Republikjahren zu einem großen Defizit an Lehrkräften und Unterrichtsräumen. (vgl. Ebd.: 357 f)

Franco setzte die Kirche wieder in ihre alten Aufgaben im Erziehungssektor ein. Katholische Konfessionalität, politischer Dogmatismus und repetitive Lernmethoden kennzeichneten die erste Phase nach 1939. In den 60ern kam es zu verstärkten Maßnahmen im Bildungsbereich durch die an die Macht gekommenen Technokraten in der Regierung. Seit 1965 ist der Primarunterricht in Spanien unentgeltlich und verpflichtend, was aber lange Zeit nicht eingehalten wurde. (Vgl. Ebd.: 358 f)

Die katholische Religion war in der spanischen Kultur jahrhundertlang tonangebend. Es gab aber auch andere philosophische und künstlerische Einflüsse, die das spanische Geistesleben prägten, deren Reichweite sich jedoch auf das Bürgertum und die Eliten des Landes beschränkte. José Luis Abellán-García bemerkt, dass es seltsam erscheinen mag, dass in einer Zeit so großer politischer und gesellschaftlicher Umbrüche das kulturelle Schaffen eine Blüte erfuhr wie selten zuvor. Neben Erneuerung der Wissenschaft und neuen pädagogischen Ansätzen, gab es auch in Literatur und Kunst eine enorme Entwicklung. (Vgl. Abellán, 1989: 49)

José María Jover hat den Begriff des „silbernen Zeitalters“ der spanischen Kultur (*Edad de plata*) für die Zeit zwischen 1875 und 1936 geprägt, was eine Reverenz an das Goldene Zeitalter (*siglo de oro*) des 16. und 17. Jh.s. ist<sup>43</sup>. In diesen Zeitraum fällt auch die Krise des fin de siècle, die laut Abellán in Kastilien und Katalonien einen

---

<sup>43</sup> José María Jover/ Juan Reglá /Carlos Seco (1970), *España moderna y contemporánea*, Barcelona: 315, zit. Nach: Abellán, 1989: 49.

ganz anderen Charakter hatte. In Kastilien löste der Verlust der letzten Kolonien 1898 eine Krise aus, die von Pessimismus, Dekadenz und einem individuellen Aufbegehren, das dem Anarchismus nahe stand, gekennzeichnet war. In Katalonien war das Krisenjahr 1901 vom Optimismus des Bürgertums, Europäisierung, Konstruktivität, Renovation und Provokation geprägt. Für beide Geisteshaltungen stehen zwei literarische Bewegungen: die *Generación del 98* (Azorín, Baroja, Ganivet, Unamuno, Machado, Maeztu, Valle-Inclán) in Kastilien und der *noucentisme* (*novecentismo*) (Eugenio d'Ors, E. Prat de la Riba, Josep Carner und Pompeu Fabra) in Katalonien. (Vgl. Ebd.: 62) Beide waren durch den Bruch mit dem „Alten“ und den angestrebten „Modernismus“ gekennzeichnet.

Doch wie kam es zu dieser radikalen Haltung, die Ende des 19. Jh.s alle Bereiche des geistigen und kulturellen Lebens zu erfassen schien? Welche Veränderungen in der Geisteshaltung der Spanier\_innen gingen diesem Bruch voraus? Laut Abellán hat der Positivismus ab 1875 begonnen den *Krausismo*<sup>44</sup> als Geisteshaltung langsam abzulösen. Der Positivismus sollte sich in seiner sozialkritischen Ausprägung zur Bewegung des *regeneracionismo* entwickeln und ästhetisch in den Naturalismus münden. Letzterer nahm unterschiedliche Formen an: 1. Der naturalistische spanische Roman (Clarín, Galdós, Pardo Bazán) beschrift sowohl ästhetisch, als auch was die Denunzierung sozialer Missstände anbelangt, neue Wege. 2. Gab es eine neue ideologische Literatur, die den Gesundheits- und Sozialbereich reformieren wollte und von medizinisch-philosophischen Denkern und den Regenerationisten praktiziert wurde. 3. Eine weitere Modulation des *naturalismo* war die Wiederentdeckung der regionalen Vielfalt Spaniens auch in der Literatur. (Vgl. Ebd.: 64 f)

Die Opposition zwischen den Anhängern des *Modernismo* und des *Casticismo*,<sup>45</sup> der die eigene Tradition, Geschichte und Religion hoch hielt, steht paradigmatisch für das sogenannte „Spanienproblem“, das sich bereits in der Krise der Jahrhundertwende zeigte, und im Bürgerkrieg münden sollte. (vgl. Ebd.: 66) Das Bewusstsein, dass

---

<sup>44</sup> Das historische Phänomen des „krausismo“ war eine „bürgerlich-katholisch-liberale Geistesrichtung“ (Kreis, 1999: 54), die auf Karl C. F. Krause zurückging. Julián Sanz del Río hatte sie im Auftrag der Regierung in den 1840er Jahren aus Deutschland importiert und sie spielte eine wichtige Rolle in der geistigen Auseinandersetzung der spanischen Denkeliten Ende d. 19. und Anfang d. 20. Jh.s (Vgl. auch Vilar, 1990: 104 f)

<sup>45</sup> Castizo = „genuino, propio, puro. Verdaderamente del país o una región etc. de que se trata y no falseado, espurio, advenedizo o mezclado con cosas ajenas.“ / „echt, eigen, rein; wirklich aus dem Land oder der Region etc. um die, um das es geht und nicht verfälscht, unecht, fremd oder mit anderen Dingen vermischt“. (Moliner, 1986, Bd. 1: 549)

es ein so genanntes ‚Spanienproblem‘ gab, entstand Anfang des 20. Jh.s durch die Bewegung des *regeneracionismo*, dem u. a. von Joaquín Costa geprägten Versuch die spanische Realität zu verstehen und die anstehenden Probleme zu lösen. Mit diesem Bewusstsein ging die Entstehung des Typus des Intellektuellen und die Bedeutung des Essays als literarische Gattung einher. (Vgl. Ebd.: 67)

Drei so genannte ‚Generationen‘ von Intellektuellen und Literaten sollten sich mit dem Spanienproblem auseinandersetzen: die bereits erwähnte *Generación del 98*, sowie jene der Jahre 1914 und 1927. Das Programm zur Modernisierung und Europäisierung der spanischen Gesellschaft sollte für alle eine Rolle spielen, doch besonders die Generation von 1914, mit ihrem Wortführer Ortega y Gasset, sollte die Notwendigkeit einer Annäherung an Europa betonen. Dies ging einher mit der Forderung nach mehr universitärer Bildung und der Demokratisierung des politischen Systems. Die Generation von 1927, zu der auch García Lorca gezählt wird, betonte v. a. den Aspekt der sozialen Erneuerung. (Vgl. Ebd.: 69 f)

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges führte auf europäischem Niveau zu einer Änderung der Geisteshaltung und zum Zurückdrängen des positivistischen und naturalistischen Denkens. Es wurde Kritik an Vernunft, Wissenschaft und Fortschrittsglauben geübt, während irrationale Impulse an Bedeutung gewannen. Auf gesellschaftlicher Ebene bedeutete dies auch die negative Seite des Irrationalismus: Gewalt, Totalitarismus, Faschismus. Philosophen wie Nietzsche, de Dillthey und Bergson gewannen an Bedeutung – Begriffe wie Gefühl, Instinkt, Intuition, Mysterium, Situation, Existenz und Leben gerieten in den Mittelpunkt der Betrachtung. Nur in diesem Klima war das Aufkommen von faschistischem Gedankengut und der Ausbruch der Weltkriege möglich. (Vgl. Ebd.: 70) Innerhalb Spaniens hatten sich die Anhänger der Europäisierung und des *casticismo* gegeneinander verschworen. Nur wenigen Künstlern und Intellektuellen gelang es diese beiden Prinzipien zu vereinen – Abellán nennt Ortega y Gasset, Juan Ramón Jimenez, Federico García Lorca und Manuel de Falla als Beispiele. Die spirituelle Krise hatte den Ausbruch der Gewalt vorbereitet. Die anstehenden sozialen und politischen Konflikte waren ungelöst geblieben und von einem „Krieg der Worte“ kam es zum Ausbruch des Bürgerkrieges im Todesjahr Lorcas: 1936. (Vgl. Ebd.: 71 f)

## 2. Geschlechterverhältnisse in Spanien im 19. und 20. Jahrhundert

Nach dieser Einführung in den kulturellen und sozio-ökonomischen Kontext Spaniens Ende des 19. und Anfang des 20. Jh.s, möchte ich im folgenden Kapitel auf jenen Aspekt des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens eingehen, der für meine Arbeit am wichtigsten ist: die Geschlechterverhältnisse. Einerseits wird es um die moralischen, religiösen, juristischen und medizinischen Diskurse gehen, die die Bilder von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ konstruiert und damit das Leben der Menschen entscheidend geprägt haben. Andererseits sollen die konkreten Lebensbedingungen am Beispiel des ruralen Andalusien kurz dargelegt werden.

Die geltenden Diskurse legten fest, was ‚machbar‘ und ‚sagbar‘ war. Damit die Normen des Geschlechts Eingang in die Mentalitäten und Verhaltensweisen fanden, bedurften sie der Perpetuierung durch Medien, wie z. B. Zeitungen, Bücher, oder das Theater. Letzteres hatte sehr großen Einfluss auf die öffentliche Meinung, weshalb die Untersuchung der Geschlechterdiskurse anhand von Lorcas Stück *La casa de Bernarda Alba* durchaus Sinn macht.

In III.2.1 werde ich zeigen, wie der ideale Frauentyp im Spanien des 19. und 20. Jh.s definiert wurde, und welche Identitäten von der Norm abwichen. In III.2.2 wird es um die Geschlechterdiskurse und ihren Einfluss auf die Realität gehen, der besonders augenscheinlich ist, was die Bildung und die Arbeit der Frau betrifft.

Als Fallbeispiel für die konkreten Lebensbedingungen in Spanien, habe ich das rurale Andalusien gewählt, weil das Stück in diesem Kontext situiert ist. Folgende Aspekte sollen dabei berücksichtigt werden: die rechtliche Situation, das Bildungsniveau und v. a. die Arbeitsbedingungen von Männern und Frauen. Ich möchte noch einmal darauf hinweisen, dass die regionale Differenzierung in Spanien sehr groß war und die genannten Aspekte sehr von den lokalen Gegebenheiten abhängig waren.

Andalusien war Ende des 19. und Anfang des 20. Jh.s eine vorwiegend agrarische Gesellschaft, mit wenig bis gar keiner Industrie. Die Bevölkerung war von Grund und Boden abhängig, der in der Hand weniger Großgrundbesitzer lag. Die Abhängigkeit von Wetter, schwankenden Getreidepreisen und der Willkür der Großgrundbesitzer machten den Süden für Aufstände besonders anfällig und führten Ende des 19. Jh.s zur Gründung anarchistischer und sozialistischer Gewerkschaften.

Obwohl die Arbeit der Frauen für die ärmeren Schichten lebensnotwendig war, wurde sie gesellschaftlich nicht anerkannt, was sich auf die Bezahlung der

Landarbeiterinnen auswirkte. Die Identität der Frauen wurde vorwiegend über ihr Mutter-Sein definiert, weshalb Frauen von der öffentlichen Sphäre ausgegrenzt wurden. Sie hatten keine politischen Rechte, auch nicht in der Gewerkschaft, und mussten mit der Hälfte des Lohnes auskommen, wie die Männer. Obwohl die meisten andalusischen Frauen außerhalb des Hauses arbeiten mussten, um ihre Familie zu erhalten, entsprach das Bild, das die Diskurse zeichneten, keinesweg dieser Realität.

Ein wichtiger Punkt, der von den Diskursen immer wieder betont wird, ist die Sexualität. In meiner Arbeit muss ich mich jedoch dabei auf die diskursive Ebene beschränken, da eine Untersuchung der vorherrschenden Sexualpraktiken den Rahmen meiner Arbeit sprengen würde. Dies erscheint mir jedoch ein sehr spannendes Thema, das meines Wissens in ruralen Gebieten Spaniens noch weitgehend unerforscht geblieben ist. Ein weiterer Angelpunkt der Geschlechterdiskurse war die Familie, die als ideologisches Konstrukt und als Lebensform prägend für die damalige Gesellschaft war. Die Familie bzw. die Ehe wurden auch für die Kontrolle der Sexualität instrumentalisiert.

Ich werde versuchen auf der Diskursebene folgende Fragen zu klären: Welche Rollen wurden Frauen und Männern zugeschrieben? Was sind die sozialen und moralischen Normen in Bezug auf Geschlecht und Sexualität? Welche Sanktionen gab es für abweichendes Verhalten? Im Bezug auf die realen Geschlechterverhältnisse in Andalusien interessiert mich: Welche Aufgabenverteilung gab es innerhalb der Familie? Welche Rechte und Pflichten hatten Männer und Frauen? Welche Bildungs- und Arbeitsmöglichkeiten standen ihnen offen? Welche Rolle spielten Ehe und Kinder? Welche Grenzen der Sexualität galten für Frauen und Männer?

### **2.1 ‚El ángel del hogar‘ vs. abnorme Frauenbilder**

In diesem Abschnitt werde ich darlegen wie das Ideal der Weiblichkeit im Spanien des 19. und Anfang des 20. Jh.s definiert wurde. Folgende Fragen werde ich zu beantworten versuchen: Wie sollte die ‚ideale‘ Frau sich verhalten? Welche Aufgaben wurden ihr von der Gesellschaft zugeteilt? Was geschah mit den Frauen, die sich nicht an diese Vorgaben hielten? Welche alternativen weiblichen Identitäten gab es?

Der so genannte *ángel del hogar*/ ‚Engel des Heims‘ war jener weibliche Archetyp, der das bürgerliche Ideal der „ehrbaren Familie“ widerspiegelte und von den herrschenden Diskursen zur Norm erklärt wurde. Davon abweichende Frauenbilder



wurden als „krank“, „verrückt“ oder „von Dämonen besessen“ abgetan. (Vgl. Morant, 2006, Bd. 3: 19) Das Idealbild der ‚ehrbaren‘ Frau (*mujer honesta*) vereinte die Tugenden der Keuschheit, Reinheit, Zärtlichkeit und Fürsorge. Engelhaft sollte sie sein, und frei von Leidenschaft und sexuellen Trieben. Weibliche Sexualität war nur im Zusammenhang mit Mutterschaft denkbar. (Vgl. Ríos Lloret, 2006: 181f)

Dieses äußerst widersprüchliche Frauenbild wurde von konservativen und liberalen Gruppen vertreten, um die bürgerliche Familie zu schützen, die als Garant für Privateigentum, die Ethik der Akkumulation und als Grenze gegen den staatlichen Interventionismus galt. Den Frauen wurde die Aufgabe zugeteilt die Leidenschaften zu kontrollieren und die moralische Integrität der bürgerlichen Familie zu schützen. Das Heim (*el hogar*) wurde ihnen als der adequate, ‚natürliche‘ Raum zugewiesen. Unter dem Deckmantel der Bewunderung für das ‚engelsgleiche Wesen Frau‘ wurde sie zu einem Leben des Verzichts und des Opfers verurteilt, was noch dazu als ihr ‚natürliches‘ Wesen dargestellt wurde.

Laut Nancy Armstrong wurde die Verbreitung dieses Frauenbildes im Europa des 19. Jh.s durch das aufstrebende Bürgertum als herrschende Klasse und die Entwicklung des Kapitalismus beschleunigt. (Vgl. Ebd.: 182) In Spanien verbanden sich in der Konstruktion der keuschen Frau die Elemente der Veränderung (Liberalismus, Kapitalismus, Wissenschaft) mit von Kirche und Tradition gestützten Werten. Somit konnten die ersten Anzeichen weiblicher Unabhängigkeit (unter Arbeiterinnen und Aristokratinnen) neutralisiert und ein neues Modell von Weiblichkeit etabliert werden. (Vgl. Ebd.: 183 f) Dieses wurde v. a. über Geschlecht definiert und Weiblichkeit wurde mit Mutterschaft gleichgesetzt. Die katholische Kirche propagierte den Gehorsam der Frau gegenüber ihrem Ehemann und ihre Selbstaufopferung für die Familie und die Mutterschaft<sup>46</sup> - Werte, die mit der Konstruktion des *ángel del hogar* gut harmonierten. (Vgl. Ebd.: 185f )

Die sexuell repressive Moralvorstellung des Katholizismus stimmte mit den bürgerlichen Idealen von Sparsamkeit, Nützlichkeit und Sicherheit überein. Sexualität war innerhalb dieser strengen Morallehre nur in Verbindung mit Fortpflanzung

---

<sup>46</sup> Die Mariendarstellungen waren ein Mittel, um das Bild der idealisierten Mutter zu verbreiten. Die Mutter Gottes und Jungfrau Maria repräsentierte die Tugenden Folgsamkeit, Reinheit und Keuschheit. Sie verkörperte damit perfekt den damals propagierten Frauentyp der „ehrbaren Frau“. (Vgl. Ríos Lloret, 2006: 192)

denkbar und immer negativ konnotiert. Während Männern ein ‚natürliches‘ sexuelles Begehren zugestanden wurde, bekamen die Frauen die Aufgabe die Männer zu besänftigen. Ihnen wurde damit von der christlichen Moral jedes sexuelle Begehren abgesprochen. (Vgl. Ríos Lloret, 2006: 186) Die Erziehung trug ihres dazu bei junge Frauen in absoluter Unwissenheit im Bezug auf ihren Körper und ihre Sexualität zu lassen. Sexualität und Scham waren untrennbar miteinander verbunden. Frauen wurden zu Müttern und Ehefrauen erzogen, jedoch wurde jeder Hinweis auf ihre „ehelichen“ Pflichten ausgespart, außer dass sie ihrem Ehemann unbedingt gehorsam sein mussten. (Vgl. Ebd.: 187 f)

Anfang des 20. Jh.s kamen erstmals Stimmen auf, die diese veralteten Moralvorstellungen kritisierten und das Fehlen eines weiblichen Verlanges, innerhalb der Ehe, als Mangel betrachteten. Frigidität wurde nun im Zusammenhang mit der extremen Frömmigkeit vieler Frauen gesehen. (Vgl. Ríos Lloret, 2006: 188 f) Über den medizinischen Diskurs wurde die angebliche Inexistenz des sexuellen Begehrens bei Frauen auch noch wissenschaftlich argumentiert, was noch beunruhigender erscheint als die religiösen und moralischen Argumentationen. Ein Verstoß gegen die Norm wurde als „krankhaft“ oder „verrückt“ gebrandmarkt. Während der Restaurationszeit erlangte die Naturwissenschaft ein solches Prestige, dass sie die Religion als traditionelle ideologische Legitimation der gesellschaftlichen Normen in Bezug auf Sexualität ersetzte. (Vgl. Ebd.: 189 f) Frauen wurden von den Medizinern des 19. Jh.s als „Gefangene ihrer biologischen Natur“ dargestellt, und ihr Leben in die Perioden von Pubertät, Mutterschaft und Menopause eingeteilt. Ärzte und Hygieniker versuchten das Begehren zu kontrollieren, denn sie sahen den Sex als Gefahr für die Gesundheit. Über das Sakrament der Ehe versuchten sie Kontrolle über die Sexualität auszuüben – die Frau sollte die „eheliche Keuschheit“ (*castidad conyugal*) bewahren. Jene Frauen, die nicht der Norm entsprachen, mussten mit Bestrafung oder gesellschaftlicher Ausgrenzung rechnen. (Vgl. Ebd.: 190)

Die Ehe war der ‚selbstverständliche‘ Weg jeder jungen Frau, auch aus ökonomischen Gründen, denn die Arbeitsmöglichkeiten für Frauen waren beschränkt. Der gute Ruf einer jungen Frau war, neben der Mitgift, ihr Kapital um einen Ehemann zu finden. Dabei war das was die Leute reden (*el qué dirán*) wichtiger als ihre tatsächliche Jungfräulichkeit. Es war eine wahre Wissenschaft einen Bräutigam zu finden, denn es galt dem jungen Mann zu gefallen, ohne die Grenzen ‚des guten Geschmacks‘ zu übertreten. Die Treffen von Verlobten fanden daher

auch immer in Begleitung statt, um den Ruf der Dame nicht zu gefährden. Denn falls die ‚Ehre‘ einer Frau ‚beschmutzt‘ werden sollte, fiel dies auf die gesamte Familie zurück. Die moralische Erziehung der jungen Töchter aus gutem Hause war daher besonders wichtig. Der komplizierte Benimmcode und die strenge Limitierung ihrer Freiheit und Unabhängigkeit waren allerdings nicht begleitet von einer sexuellen Erziehung. Von einer ehrbaren Dame wurde erwartet, dass sie auf diesem Gebiet keinerlei Kenntnisse hatte. Die Frauen der Aristokratie und der niederen Schichten hatten es beim Überschreiten dieser Grenze leichter. (Vgl. Ebd.: 193 -196)

Die Sexualität der ‚heiligen‘ Ehefrau beschränkte sich darauf, um der Mutterschaft willen, die Begierde ihres Mannes zu stillen. Die Idee, dass eine Frau sich selbst ihrem Ehemann gegenüber sittsam zu verhalten hatte, wurde von allen gesellschaftlichen Fronten aus verbreitet. (vgl. Ebd.: 198 f) Unkontrollierte, leidenschaftliche Sexualität wurde als Gefahr für die bestehende Ordnung angesehen. Ríos Lloret resümiert: „Ellos las quieren puras, casi resignadas, porque ese aburrimiento lo compensan en otros lechos y les permite la paz hogareña.“ / „Sie wollen sie rein, fast resigniert, weil sie diese Langeweile in anderen Betten kompensieren und es Ihnen den häuslichen Frieden sichert.“ (Ebd.: 200f)

Im Folgenden komme ich auf jene Frauenbilder zu sprechen, die von der Norm abwichen und deshalb als krankhaft und pervers galten. Die Ehebrecherin, die Nymphomanin, die Lesbierin und die Prostituierte waren einerseits Projektionen männlicher Ängste vor selbst bestimmten, unabhängigen Frauen, die ihre Sexualität auslebten, und andererseits waren sie Schreckensbilder, die ‚ehrbare‘ Frauen von der ihnen zugewiesenen sozialen Aufgabe überzeugen und ihnen eine normierte Identität aufzwingen sollten. (Vgl. Vazquez García/Moreno Mengíbar, 2006: 224)

‚Abnorme‘ weibliche Identitäten wurden als Gefahr für Familie und Nation angesehen. Die liberalen Politiker Spaniens hatten ab Mitte des 19. Jh.s die zentrale Rolle der Familie erkannt und für ihre Zwecke instrumentalisiert. Die ‚Ressource Mensch‘ war in einem agrarischen Staat, der von der Arbeitskraft der Menschen gestützt wurde, besonders wertvoll. Die Kontrolle der weiblichen Sexualität war daher ein Machtinstrument im Sinne von Foucaults „Biopolitik“. (Vgl. Ebd.: 207 f)

Die Schreckensbilder weiblicher Abnormität waren ein Instrument, um die weibliche Sexualität in Schach zu halten. Die Politik propagierte einerseits seit Mitte des 19. Jhd.s „la madre productora de españoles“/ „die Mutter als Erzeugerin von

Spaniern\_innen“, andererseits wurden Stereotypen von ‚lasterhaften‘, ‚anti-weiblichen‘ Frauen durch die neuen Wissenschaften der Pädagogik, Hygiene, Gynäkologie, Gerichtsmedizin und der Anthropologie des Kriminellen erzeugt. Bilder von Prostituierten, hysterischen Frauen, Ehebrecherinnen, Nymphomaninnen, Lesbierinnen (*tribadas*) und Frauen, die *crossdressing*<sup>47</sup> (*mujeres travestidas*) betrieben fanden über den Roman und den Feuilleton Verbreitung. Außerdem versuchte man einen diskursiven Zusammenhang zwischen sexueller Ausschweifung und Konsumkultur herzustellen, die sich seit 1870 in den höheren Schichten der spanischen Großstädte entwickelt hatte. (Vgl. Ebd.: 209 f) Im Folgenden möchte ich auf die einzelnen Figuren kurz eingehen, da es meiner Meinung nach zum Verständnis der Geschlechterdiskurse beiträgt.

Ehebrecherinnen fielen aus der Norm, weil sie die adelige Ethik der Ehre und der Erhaltung der Abstammung gefährdeten, die Ende des 19. Jh.s noch volle Gültigkeit besaß. (Vgl. Ebd.: 212) Während Ehebruch für den Mann eine Art „Schule der Männlichkeit“ war, bedeutete er für die Frau Schande und ‚Entartung‘ (*deshonra y desnaturalización*). Außer dem Überschreiten der ihr zugewiesenen Identität und die Infragestellung der Männlichkeit ihres Mannes, bedeutete es für die Frau auch eine Verletzung der Grenze zwischen privat und öffentlich, was eine Gefahr für die Familie und die Nation darstellte. (Vgl. Ebd.: 214)

Die Figur der Nymphomanin ist im Kontext der medizinischen Kampagne des 18. und 19. Jh.s gegen die Masturbation zu sehen. Den Hygienikern zu Folge führte Onanie bei Männern zum Verlust der Männlichkeit, während sie bei Frauen den umgekehrten Effekt der ‚Vermännlichung‘ hatte. Masturbation wurde als Gefahr für die Trennung zwischen weiblichem und männlichem Körper angesehen, was auch die soziale Struktur in Frage stellte. (Vgl. Ebd.: 214 f) Die „Frauenkrankheit“ Nymphomanie wurde zuerst auf physische Ursachen im Zusammenhang mit der Irritation der Genitalien zurückgeführt. Ende des 19. Jhs. wurden diese Symptome mit einer Geistesstörung in Verbindung gebracht, welche angeblich das Resultat einer permanenten

---

<sup>47</sup> „*Cross-dressing* (engl. *cross*: überkreuz; engl. *to dress*: sich kleiden), die andersgeschlechtliche (Ver-)kleidung. In den westlichen Kulturen waren und sind es in der Regel Frauen, die sich männlich oder als Männer, und Männer, die sich als Frauen verkleiden. Frauen wurden bis ins 20. Jh. hinein häufig aus praktischen Gründen (Sicherheit in der Öffentlichkeit, Arbeitsmöglichkeiten) oder durch ihre sexuelle Orientierung dazu veranlaßt; männlicher Transvestismus kann, so die Sexualwissenschaft, sexuelle Neigung heterosexueller Männer oder auch Zeichen für Homosexualität sein.“ (Kroll, 2002: 53 f)

Keuschheit oder von exzessiven sexuellen Kontakten, die wiederholt unterbrochen wurden, war. Die Nymphomanin fand Eingang in die Literatur als medizinische Version der „männerverschlingenden Frau“, die uralte Ängste vor der weiblichen, unbekanntem Sexualität widerspiegelt. (Vgl. Ebd.: 216 f)

Zwei weitere Gegenentwürfe zum Mehrheitsdiskurs waren lesbische Frauen und jene, die crossdressing betrieben (*mujeres travestidas y tribadistas*). Sexualität unter Frauen war nicht nur ein Tabuthema, sondern regelrecht undenkbar. Das bezeugen auch die fehlenden historiographischen Arbeiten zum Thema, und der in Spanien fehlende emanzipatorische Diskurs von Lesbierinnen bis nach 1975. (Vgl. Ebd.: 217) Vázquez García und Moreno Mengíbar geben daher die vorherrschenden Stereotypen wieder, die v. a. die männliche Sichtweise zeigen. (Vgl. Ebd.: 219)

Vom 19. Jh. bis zum Bürgerkrieg waren v. a. zwei Stereotype vorherrschend. Einerseits die Figur der *virago*, oder *mujer hombruna*, die ein Äquivalent zum englischen *butch*<sup>48</sup> darstellt. Sie wird als aggressiv, gewalttätig und im Bezug auf ihre Geliebte als sehr eifersüchtig dargestellt. (Vgl. Ebd.: 219) Andererseits gab es die *safistas* – Frauen, die aus einer Freundschaft mit einer anderen Frau eine homoerotische Beziehung entwickelten, was ein beliebtes Topos der Literatur war. Ortega<sup>49</sup> hat gezeigt, dass die Konstruktion der Familie als „Ort der Liebe“ eine Diskreditierung und eine „Homosexualisierung“ intimer männlicher Freundschaften bewirkte. (Vgl. Ebd.: 220 f) Frauen, die crossdressing betrieben, wurden pathologisiert und als „invertida“ (umgekehrt) bezeichnet. Die Umkehrung bezog sich auf eine „Verirrung des sexuellen Instikts“, denn dass sich Frauen sexuell zu Frauen hingezogen fühlten war mit den vorherrschenden kulturellen Paradigmen unvereinbar. (vgl. Ebd.: 223)

Was die Figur der Prostituierten betrifft, führte die Verlegenheit angesichts einer Frau, die von ihrer Sexualität lebt ohne an einen Mann gebunden zu sein und noch dazu ökonomisch unabhängig ist, zu einem enormen Interesse an den Mechanismen des urbanen Phänomens der Prostitution. Daher kam es zwischen 1850 und 1935, angesichts der immer stärkeren Präsenz in den Städten, zu einer starken Regulierung der Prostitution durch medizinische Kontrollen und durch die Polizei. Es gab drei verschiedene Ansätze, die versuchten das ‚Phänomen Prostitution‘ zu erklären.

---

<sup>48</sup> *Butch-femme*: (engl. *butch*: maskulin (Herkunft ungeklärt); frz. *femme*: Frau) Lesbische Paarkonstellation, in der die Femme eine feminine und die Butch eine maskuline Rolle übernimmt. (Kroll, 2002: 45)

<sup>49</sup> Francisco Ortega (2002), *Genealogias da Amizade*, São Paulo, Iluminuras.

1. Die Darstellung der Prostituierten als Opfer oder als „gefallene Frau“, die eine gewisse Nähe zur katholischen Moral aufweist. Besonders jene Ärzte die engen Kontakt mit den Freudenmädchen hatten, stellten sie als Opfer ihrer ‚Natur‘ und ihrer ‚Beschränkungen‘ dar, statt sie als Opfer eines bestimmten sozio-ökonomischen Systems zu sehen. (Vazquez García/Moreno Mengíbar, 2006: 225 f)
2. Ein viel negativeres Bild zeichneten ab etwa 1890 die Theoretiker der Kriminalwissenschaft und der forensischen Anthropologie. Sie sahen die Prostituierte als „degeneriertes, krankhaftes“ Wesen, dessen Persönlichkeit es zur Hurerei treibt. Sie entbehre jeder moralischen Verantwortung, intellektueller Fähigkeiten oder Keuschheit und wird von den kühlen Analysten als Verantwortliche für die Verbreitung der Syphilis, als Straftäterin und sogar als ‚Rückschritt in der Evolution‘ aufgefasst. (Vgl. Ebd.: 228 f)
3. In den 1920er Jahren kam ein fröhliches und unbeschwertes Bild der Prostituierten in Mode, beeinflusst durch den Optimismus und den ökonomischen Aufschwung im Spanien der Nachkriegszeit. Die Freudenmädchen wurden nun als „freie Frauen“ dargestellt, die diese Art des Lebens bewusst wählten. Sie würden Männer zu ihrem Vorteil benutzen und ihr Recht auf Vergnügen einfordern. Spanische Feministinnen verwendeten die Konstruktion der modernen Kurtisane als Paradigma für die moderne Frau. (Vgl. Ebd.: 231)

## **2.2 Diskurs und Realität: rechtliche Stellung und Bildung der Frau**

In diesem Abschnitt geht es einerseits um die rechtliche Stellung der Frau, besonders um Eherecht, Erbrecht, Strafrecht und die Regelungen im Bezug auf Besitz. Andererseits geht es um die unterschiedlichen Bildungsmöglichkeiten für Männer und Frauen. Im nächsten Kapitel (III.2.3) komme ich dann auf den Bereich Arbeit und die konkreten Lebensbedingungen zu sprechen, die nur anhand eines konkreten Beispiels abgehandelt werden können.

Cepeda Gómez kommt in ihrer komparatistischen Studie<sup>50</sup> zu dem Schluss, dass sich die Rechtsauffassung im Bezug auf die Frau von den *Siete Partidas* des spanischen Mittelalters (1251/56) bis zum *Código Civil* von 1889 nicht substantiell geändert habe.

---

<sup>50</sup> Paloma Cepeda Gómez (1986), „La situación jurídica de la mujer en España durante el Antiguo Régimen y Régimen Liberal“, *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres. Siglos XVI a XX*, María Carmen García-Nieto Paris (Hg.), Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid: 181-193.

Die *Siete Partidas* legten „die Vormachtsstellung des Mannes in Familie und Gesellschaft bzw. die Unterordnung der Frau unter den Mann und die entsprechenden Einschränkungen ihrer Rechte aufgrund der ihr zugeschriebenen ‚natürlichen‘ geistigen und moralischen Defizite (...)“ fest. (Kreis, 1999: 46) Im *Código Civil* wurde die Inferiorität der Frau weiter festgeschrieben und die Rechtsauffassung fällt sogar, was die ökonomische Unabhängigkeit betrifft, hinter das mittelalterliche Recht zurück. (Vgl. Ebd.: 47) Während der ledigen Frau ab ihrem 23. Lebensjahr und der Witwe in etwa die gleichen Rechte, in bezug auf Eigentumsrecht, Vertragsfähigkeit und ähnliches zugestanden werden wie dem Mann, (Vgl. Ebd.: 48 f)

(...) verliert die Frau mit dem Eingang der Ehe (...) quasi alle ihre Rechte als juristische Person, ihre Unabhängigkeit und ihr Recht auf Individualität. Sie wird der Vormundschaft des Ehemannes unterstellt, der über sie exklusive Eigentumsrechte gewinnt. Sie ist ihrem Mann gesetzlich zum Gehorsam verpflichtet (Art. 57), (...) Der Ehemann ist der Vertreter seiner Frau vor dem Gesetz. Sie darf selbst nicht prozessieren, darf ohne seine Erlaubnis keine Erwerbungen tätigen, Erbschaften annehmen oder ausschlagen, Verträge abschließen, ein bereits vor der Ehe betriebenes Geschäft weiterführen. Der Ehemann ist per Gesetz uneingeschränkter Herr über die Besitztümer der Familie, er ist der gesetzmäßige Verwalter der gemeinschaftlichen Güter einschließlich des von der Frau in die Ehe mitgebrachten Besitzes, über den er allein und nach Gutdünken verfügen kann (...) (Kreis, 1999: 49)

Zu den Eigentumsrechten, die der Mann über seine Ehefrau gewinnt, gehört auch das exklusive ‚Nutzungsrecht‘ ihres Körpers, was die unterschiedliche Bewertungen im Rahmen der Sexualmoral erklärt. Ein Ehebruch seitens der Frau galt als hinreichender Grund für die Auflösung der Ehe und hatte eine Kerkerstrafe von zwei bis sechs Jahren zur Folge. Derselbe Tatbestand hatte beim Mann nur strafrechtliche Konsequenzen, wenn er an spezifische Bedingungen (Ehebruch im eigenen Haus oder öffentlicher Skandal) geknüpft war. Selbst dann fiel die Bestrafung viel milder aus: sechs Monate bis vier Jahre. Der Gesetzgeber schützte sogar das Ausleben der männlichen Sexualität in außerehelichen Beziehungen, indem er wissenschaftlich gestützte Vaterschaftsbestimmungen gesetzlich verbot. Ledige Mütter hatten keinerlei rechtlichen Schutz. Bei nachgewiesener Vergewaltigung, Notzucht an Minderjährigen oder Entführung wurde der Aggressor gesetzlich dazu verpflichtet das Opfer zu heiraten. Sollte ein Mann ein illegitimes Kind später anerkennen, stand ihm die *patria potestas* über das Kind zu, d. h. er konnte das Kind ab seinem dritten Lebensjahr der Mutter entziehen.

Die Frauenrechtlerin Concepción Arenal hat bereits 1861 auf die Widersprüche hingewiesen, die die Rechtssprechung bezüglich der Frau aufwies. Einerseits wurde sie zivilrechtlich für unmündig erklärt – wegen ihrer angeblichen moralischen und

intellektuellen Schwäche – und andererseits wurde sie strafrechtlich als verantwortliche erwachsene Person behandelt. (Vgl. Ebd.: 49 f)

Nun komme ich auf die spanische Bildungspolitik im 19. Jh. und Anfang des 20. Jh.s, zu sprechen, die von den vorherrschenden Geschlechterdiskursen und der liberalen Politik geprägt war. Erst 1812 wurde durch die liberale Verfassung der *Cortes de Cádiz* ein nationales, vom Staat gelenktes Schulwesens vorgesehen. Von Beginn an wurde die Frau davon ausgegrenzt, indem ein differentieller Bildungsbegriff eingeführt wurde. Die im ganzen 19. Jh. gültige Unterscheidung zwischen *educación* für Mädchen (moralische Erziehung, auch im häuslichen Bereich möglich) und einer *instrucción* für Jungen (im Sinne einer Vermittlung geistiger Inhalte im Rahmen einer vom Staat getragenen *educación pública*) beruhte auf der unterschiedlichen Zuschreibung angeblicher Wesensmerkmale an die Frau (Gefühl) und den Mann (Intellekt). Erst im zweiten Drittel des Jh.s kam Interesse an einer staatlich kontrollierten Mädchenerziehung auf. Die Initiative blieb aber immer hinter dem Ausbau der maskulinen *instrucción* zurück. (Vgl. Kreis, 1999: 51)

1857 wurde die allgemeine Schulpflicht auf dem *nivel elemental* (Grundschule) eingeführt. Nach einer Erhebung aus dem Jahr 1860 waren von den 15,6 Millionen Spaniern\_innen 11,8 Mio Analphabeten (5 Mio Männer und 6,8 Mio Frauen). Das bedeutet die Rate des Analphabismus bei den Männern betrug zu diesem Zeitpunkt 61,9% und bei den Frauen 90,4%. (López-Cordón, 1982, zit. nach Ebd.: 52) Die große Mehrheit der spanischen Frauen war bisher über familiäre mündliche Überlieferung (Volksglaube, Sprichwörter, Lebensratschläge) und durch die Indoktrinierung der katholischen Kirche erzogen worden. Doch auch die staatliche Erziehung war bis ins 20. Jh. noch stark von katholischen Wertvorstellungen geprägt. (Vgl. Ebd.: 52)

Mit der Einführung der Schulpflicht 1857 wurde eine nach Geschlecht getrennte Erziehung per Gesetz (*Ley Moyano*) vorgeschrieben. Die Erziehung der Mädchen blieb auf das Grundschulniveau beschränkt. Sie sollten die Fächer Religion, Schreiben und Lesen, einschließlich Grammatik und Rechnen besuchen. Handel, Industrie und Landwirtschaft blieben den männlichen Altersgenossen vorbehalten. Mädchen mussten stattdessen „Handarbeiten“ (*labores propias del sexo*) besuchen. Selbst den Mädchen der Mittel- und Oberschicht blieb der Zugang zu höherer Bildung lange versperrt und nur in seltenen Ausnahmen gelangten sie zu einem Universitätsabschluss. Die Frauenforscherin Capel Martínez spricht daher, was die



Bildung und das kulturelle Niveau Spaniens Mitte des 19. Jh.s betrifft, von einem „wirklich beklagenswerten“ Zustand.<sup>51</sup> Erst nach der Revolution von 1868 ist ein partieller Wandel feststellbar: den Mädchen wird erstmals der Zugang zu den *Institutos* und damit zur Universität erlaubt. Angesichts der offenen Feindseligkeit des Klerus, der Mitschüler und der öffentlichen Meinung flüchteten sich aber viele in den Privatunterricht. (Vgl. Ebd.: 52 f) Jene die es bis zum Universitätsabschluss brachten, erhielten oft nur ein Teilnahmezeugnis, das keine Berufsqualifikation darstellte. (vgl. Ebd.: 54)

Ein erster Impuls für eine progressivere Erziehung ging von der Denkrichtung des spanischen „krausismo“ aus. Die „krausistas“ traten als Gegner des dogmatischen spanischen Katholizismus für geistige Freiheit und eine darauf abzielende Erziehung ein, die auch die spanische Frau miteinschloß. Ihr Hauptvertreter Giner de los Ríos gründete 1876 die *Institución Libre de Enseñanza*, eine private Lehranstalt, die für die Elite des geistig liberalen Bürgertums eine Alternative zum traditionellen staatlichen Lehrangebot war. Auf Initiative des Institucionismo wurde auch ein Lehrerinnen-seminar (*Escuela de Institutrices*) gegründet, um die Bildung der Frauen zu fördern. Auch die krausistas sahen die soziale Aufgabe der Frau in der Rolle der Ehefrau und Mutter, jedoch traten sie für eine zusätzliche intellektuelle Förderung der Frau (in Geographie, Geschichte, Sprache, Literatur und den Naturwissenschaften) und die Koedukation ein. Ende des 19. Jh.s wurden weitere Lehrzentren von den krausistas gegründet, um Frauen für bestimmte moderne Berufe (Wirtschaft, Post, Bibliothekswesen) vorzubereiten. (Vgl. Ebd.: 54 f)

Der dominante Geschlechterdiskurs verhinderte weiterhin den Zugang der meisten Frauen zu Bildung und so gab es 1882 trotz des gesetzlichen Auftrags immer noch zu wenige Mädchenschulen. Neben den ideologischen Gründen gab es noch andere, die eine Verbesserung auf dem Erziehungssektor behinderten: 1. Die politisch-historische Konstellation sorgte für eine Lähmung der Maßnahmen, denn die sich an der Regierung abwechselnden Liberalen und Konservativen annullierten die jeweils vorher erlassenen Gesetze wieder. 2. Der ökonomische Faktor war ebenfalls ausschlaggebend: um die Jahrhundertwende wurde nur 1,5% des Staatshaushaltes für Bildung aufgewandt (England, Deutschland und Frankreich gaben etwa das

---

<sup>51</sup> Rosa María Capel Martínez (1986), „La apertura del horizonte cultural femenino: Fernando de Castro y los Congresos Pedagógicos del Siglo XIX“, *Mujer y Sociedad en España, 1700-1975*, Rosa María Capel Martínez (Hg.), 2. Ausg., Madrid: 116, zit. Nach.: Kreis, 1999: 53.

Zehnfache aus). Laut Capel Martinez betrug die Analphabetenrate in Spanien um 1900 daher immer noch 71%, wobei die Frauen der unteren Schichten besonders benachteiligt blieben. (1986: 144, zit. nach: Ebd.: 57) Selbst 1930 waren immer noch etwa die Hälfte der spanischen Frauen Analphabeten. Außerdem sind die erheblichen regionalen Unterschiede zu berücksichtigen – in den Städten war die Rate viel geringer. (Vgl. Ebd.: 57 f) Der geringe Zulauf spanischer Mädchen zu den Universitäten ist auf die unzureichenden Lehreinrichtungen im Sekundarbereich zurückzuführen. Der freie Zugang zu den Universitäten wurde den Frauen 1910 rechtlich gestattet. Doch trotz eines Anstiegs der Einschreibungen blieb der Frauenanteil minimal. Erst in der Zweiten Republik (1931) wurde eine ehrgeizige Reform des Bildungssektors initiiert. So wurden z. B. allein in den ersten drei Jahren der Republik 13.570 neue Schulen errichtet. (Vgl. Ebd.: 58) Dieser Reformeffort wurde jedoch durch den Bürgerkrieg und die Francodiktatur jäh unterbrochen.

### **2.3 Fallbeispiel Andalusien: Leben und Arbeit auf dem Land**

In diesem Kapitel gehe ich auf die Situation der Frauen und Männer im ruralen Andalusien Ende des 19. und Anfang des 20. Jhs ein. Mich interessiert dabei v. a. welchen Tätigkeiten Frauen und Männer nachgingen, welche soziale Schichtung es gab und welche Rollen sie in Familie und Gesellschaft innehatten. Den Schwerpunkt habe ich auf die Lebens- und Arbeitsbedingungen auf dem Land gelegt, da dieser Aspekt einerseits das Leben der Mehrheit der spanischen Bevölkerung bis ins 20. Jh. geprägt hat, und andererseits den Kontext von *La casa* darstellt. Anhand des Beispiels einer Gemeinde der *campiña sevillana*, dem Sevillanischen Ackerland, werde versuchen die herrschenden Geschlechterverhältnisse aufzuzeigen.

Timothy Rees versucht in seinem Aufsatz *Women on the Land: Household and Work in the Southern Countryside, 1875 -1939* die gültigen Geschlechterdiskurse in Bezug zur Realität zu setzen. Die Geschichte der Frauen auf dem Land war 1999 noch weitgehend unerforscht,<sup>52</sup> doch in den letzten Jahren wurden große Fortschritte auf dem Gebiet gemacht. Die meisten Forschungsarbeiten bleiben jedoch, aufgrund der Quellenlage, auf lokalem Niveau. (Vgl. dazu Borderías, 2006)

Die meisten Untersuchungen über die Arbeit von Frauen Ende des 19. und Anfang des 20. Jh.s in Spanien würden sich, laut Rees, auf die Industriegebiete und Städte

---

<sup>52</sup> Rees hat einige gute einführende Werke angeführt, Vgl. 1999: Fußnote 1: 187.

konzentrieren, obwohl die meisten Frauen auf dem Land lebten. Jene Arbeiten, die das rurale Leben thematisieren, würden oft die gültigen Geschlechternormen unkritisch reproduzieren, und sich auf rein wirtschaftliche Aspekte beschränken. Hingegen werde der soziale, kulturelle und politische Kontext, in dem Arbeit stattfindet, ausgeklammert. Die meisten Arbeiten gingen von zwei Modellen aus: Einerseits werde eine preindustrielle „peasant household economy“ angenommen, in der es keine wirkliche Trennung zwischen Heim und Arbeitsplatz gebe, und nur minimale Geschlechterunterschiede beständen. Andererseits gehe man von einer strikten Trennung der öffentlichen und privaten Sphäre aus, die auf biologisch determinierten Geschlechterrollen basiere, und zu unbezahlter häuslicher Arbeit der Frauen und bezahlter Arbeit der Männer am Arbeitsmarkt führe. Rees versucht aufzuzeigen, dass jedoch kein universelles Modell anwendbar sei. (Rees, 1999: 173)

Andalusien und Extremadura unterschieden sich im 19. und 20. Jh. von anderen Regionen durch die großen Unterschiede zwischen Arm und Reich, die auf die ungleiche Verteilung des Bodens zurückzuführen waren. Es gab v. a. *latifundios*, große landwirtschaftliche Nutzflächen, während für den Norden und das Zentrum der Halbinsel *minifundios* charakteristisch waren.<sup>53</sup> Die große Mehrheit der Bevölkerung lebte von Land- und Viehwirtschaft und der Weiterverarbeitung von Nahrungsmitteln zu Olivenöl, Wein, Schinken und Käse. (Vgl. Ebd.: 174) Der Prozentsatz der aktiven Bevölkerung in der Landwirtschaft lag laut Volkszählung in den 10 Provinzen Andalusiens und Extremaduras 1900 zwischen 66,7 und 82,3 % und 1930 zwischen 49 und 65,8%. Diese Zahlen sind jedoch zu niedrig, da sie nur die männlichen Arbeitskräfte berücksichtigen und weibliche Erwerbstätigkeit größtenteils nicht erfasst wurde. In den ländlichen Gesellschaften des Südens gab es aber auch Kunsthandwerker, städtische Arbeiter, Funktionäre, Geschäftsinhaber, Lehrer und Geistliche. (Vgl. Ebd., Fußnote 7: 189)

Die Geschlechterdiskurse hatten großen Einfluss auf die Volkszählungen, die die Zahl der arbeitenden Frauen im Bereich der Landwirtschaft unbedeutend erscheinen ließen. Die Mehrheit der Frauen wurde als „Familienmitglied, das häusliche Arbeiten verrichtet“ aufgelistet. Diese Zahlen entsprechen jedoch nicht der Wirklichkeit und sind daher aufschlussreicher für die Geschlechterdiskurse, als die tatsächlichen

---

<sup>53</sup> Vgl. dazu auch Kap. III.1, und Rees, 1999, Fußnote 6: 188.

Arbeitsverhältnisse.<sup>54</sup> Die diskursiven Grenzen der Arbeit waren oft fließend und die Tätigkeiten der Frauen wurden vom häuslichen Bereich nach ‚außen‘ erweitert und schlossen ein breites Spektrum von Tätigkeiten am Arbeitsmarkt mit ein. Diese Arbeiten waren für die meisten Haushalte lebenswichtig und für das Funktionieren der Landwirtschaft notwendig. (Vgl. Ebd.: 175)

In jeder Gesellschaft ist das Konzept von Arbeit für die Definition von Status und Macht wichtig. Die aktive Rolle der Frauen am Arbeitsmarkt wurde im Spanien des 19. und 20. Jh.s durch die Diskurse und Statistiken geleugnet, wodurch ihnen der Zugang zur öffentlichen Sphäre erschwert wurde. Gleichzeitig betonte man ihre häusliche Rolle und konstruierte ein Ideal der Frau, das sich nicht über einen Beruf oder eine Tätigkeit definierte, sondern über den Status ihres Vaters, Ehemannes oder Bruders, denen sie sich im öffentlichen Bereich unterordnen musste. (Vgl. Ebd.: 175)

Für die Sozialstruktur der andalusischen Gesellschaft spielte die Familie eine wichtige Rolle, die eng mit den Faktoren Heirat und Besitz verknüpft war. In allen sozialen Schichten war die Heirat üblich, die meist relativ früh stattfand und mit der Bildung eines Haushalts einherging. Meistens lebten so genannte „Kernfamilien“/ „nuclear families“ in einem Haus zusammen – Paare mit oder ohne Kinder oder Witwer/ Witwen mit ihren Kindern. Dies war auch deshalb möglich, weil der Erwerb eines Hauses relativ einfach war. Im Süden siedelten die Menschen in *pueblos*, großen Provinzstädten, von wo aus die Bewohner das umliegende Land bewirtschafteten. Der Ort war nach Klasse und sozialem Status in Viertel (*barrios*) geteilt, wo meist eine Familie in verschiedenen Haushalten eng beieinander wohnte. (Vgl. Ebd.: 176) Jedem Haushalt stand ein Familienoberhaupt (*cabeza de familia*) vor, das fast immer ein Mann, in Ausnahmefällen aber auch Witwen waren. Diese Autoritätsposition erhielt im Código Civil von 1889 legalen Status. Alle Mitglieder eines Haushalts unterstanden der Autorität dieser Person unabhängig davon, ob sie

---

<sup>54</sup> Zu den problematischen Statistiken über die Erwerbstätigkeit von Frauen in Spanien Vgl. Borderías Cristina, (2006) „El trabajo de las mujeres: discursos y prácticas“, *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Isabel Morant (Hg.), Bd. 3, Cátedra: 353-379., und Capel Martínez, Rosa María (1986), *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1931)*. 2. Ausg, Ministerio de Cultura/ Instituto de la Mujer: Madrid., Pérez-Fuentes, Pilar, „El trabajo de las mujeres en la España de los siglos XIX y XX. Consideraciones metodológicas“, *Arenal*, Revista de Historia de las Mujeres, Vol. 2, n. 2, julio-diciembre de 1995: 219-245. und im Europa der untersuchten Periode Vgl. Rees, 1999, Fußnote 10: 189.

volljährig waren oder nicht. Mit der Heirat emanzipierten sich die jungen Männer von dieser väterlichen Autorität, Frauen tauschten jedoch die Autorität des Vaters gegen die des Ehemannes ein. Obwohl das Witwentum mehr Rechte brachte, konnten Frauen nie die soziale Anerkennung erhalten wie ein Mann als *cabeza de familia*. (Vgl. Ebd.: 176 f)

Der zentrale Faktor der Leben und Arbeit der Menschen im Süden bestimmte war der Grundbesitz. Wie viel Land eine Familie besaß oder gepachtet hatte, bestimmte über ihren sozialen Status und ihre Arbeitsmöglichkeiten. Aufgrund der ungleichen Verteilung des Bodens gab es eine extreme soziale Hierarchie: die reiche Elite besaß den Großteil des Bodens, oft in Form von latifundios; dann gab es eine Schicht von Bauern, die kleine bis mittelgroße Höfe besaßen, gemietet oder gepachtet hatten; die Mehrheit besaß jedoch sehr wenig oder gar kein Land und musste auf den großen Höfen als Tagelöhner arbeiten. (Vgl. Ebd.: 177)

Frauen spielten eine wichtige Rolle für die Akkumulation von Besitz und damit für einen möglichen sozialen Aufstieg. Der Código Civil von 1889 garantierte, dass alle Erben einen gleichwertigen Teil erhielten und ermöglichte somit das Aufteilen des Besitzes. In der Praxis versuchte man jedoch die Einheit der Liegenschaften durch Gemeinschaftseigentum unter Geschwistern zu erhalten. Eine andere Möglichkeit war das Land durch informelle Vereinbarungen aufzuteilen, es jedoch als Einheit zu bewirtschaften. (vgl. Ebd.: 177 f) Erbe und Besitz einer Frau spielten eine zentrale Rolle für eine mögliche Heirat und die Gründung eines Haushaltes. Besonders für die höheren Schichten war eine Heirat auch ein Geschäft bzw. bedeutete die Verbindung zweier Familien desselben sozialen Status, wobei die Meinung von Braut und Bräutigam oft zweitrangig war. Über alle gesellschaftlichen Schichten hinweg spielten materielle Güter und wirtschaftliche Voraussetzungen eine wichtige Rolle bei der Heirat. (Vgl. Ebd.: 178 f)

Frauen durften Land zwar besitzen, erben und weitergeben, doch sobald sie heirateten, verloren sie jedes Recht darüber. Bis 1931 konnten nur ledige, volljährige und verwitwete Frauen über ihren Besitz frei verfügen, Verträge abschließen oder Erbe antreten. Selbst dann wurde erwartet, dass sie ihren Besitz einem männlichen Verwandten oder einem Verwalter übergeben würden. (Vgl. Ebd.: 179) Frauen wurde damit das Recht auf Selbstverwaltung und Verfügung über sich selbst und ihr Eigentum genommen, was sie jeder Macht innerhalb der ländlichen Gesellschaft beraubte. Angesehene und einflussreiche Positionen und Aufgaben blieben

ebenfalls Männern vorbehalten, z. B. die Leitung der Wirtschaft, Entscheidungen über Anbau und Nutzung des Bodens und die Anstellung von Arbeitern. Auch die Ende des 19. Jh.s im Süden entstandenen Arbeiterorganisationen waren männlich dominiert. Frauen wurden somit von allen legalen und öffentlichen Entscheidungen ausgeschlossen; selbst bei Entscheidungen im eigenen Haushalt mussten sie nicht miteinbezogen werden. Die einzige Möglichkeit Einfluss auszuüben, war über ihre Beziehungen zu Männern. (vgl. Ebd.: 179 f)

Trotz dieser totalen Entrechtung musste der Großteil der Frauen aktiv in der Landwirtschaft mitarbeiten, um die Familie erhalten zu können. Nur die höheren Schichten der ländlichen Elite konnten es sich leisten dem „Ideal“ der Häuslichkeit zu entsprechen. Die Aufgaben, denen Frauen nachgingen, wurden weder durch die physische Härte der Tätigkeit, noch durch das Alter eingeschränkt, jedoch waren sie abhängig von der Größe des Besitzes der Familie. (vgl. Ebd.: 180)

Ende des 19. Jh.s geriet die marktabhängige Landwirtschaft des Südens durch das starke Bevölkerungswachstum und die Migration in die Städte enorm unter Druck. Daher musste zwischen 1890 und 1930 mehr produziert werden, um die Bedürfnisse der Bevölkerung zu stillen. Es wurden weiterhin Grundnahrungsmittel angebaut (Getreide, Oliven, Wein) und in manchen Regionen Andalusiens und dem Großteil Extremaduras Schweine und Schafe gezüchtet. Man versuchte die Produktion zu steigern, indem man Brachland reduzierte, mehr Hülsenfrüchten und Wintergemüse, anbaute, Weideland zu Ackern umwandelte und die Tiere mit Hafer fütterte. Außerdem setzte man Esel statt Ochsen ein und verwendete künstliche Düngemittel.

Man versuchte auch im Bereich der Bewässerung Fortschritte zu erzielen, was aber wegen des fehlenden Kapitals scheiterte. Bedeutenderweise blieb die Landwirtschaft, trotz einiger Mechanisierung in den 20er und 30er Jahren, von manueller Arbeitskraft abhängig. Steigerungen der Produktion konnten nur innerhalb einer traditionellen, arbeitsintensiven, ländlichen Wirtschaft erreicht werden.<sup>55</sup> Ohne Zweifel mussten Frauen in kleinen bis mittelgroßen Familienbetrieben oder auf Land, das von mehreren Familien gemeinsam bewirtschaftet wurde, am meisten und am konstantesten arbeiten. Im Süden Spaniens war dies nur ein kleiner Teil der Landwirtschaft und wir wissen nicht sehr viel darüber. Die veränderte Marktlage Ende

---

<sup>55</sup> Weiterführende Literatur dazu, vgl. Rees, 1999, Fußnote 27: 192.

des 19. Jh.s und der erhöhte Druck der Grundbesitzer auf die Pächter ihre Verträge zu erfüllen, erschwerten die Bewirtschaftung zum Eigenbedarf. Um zu überleben mussten alle Familienmitglieder im Betrieb arbeiten, Frauen und Kinder inklusive. (Vgl. Ebd.: 181)

Die landwirtschaftlichen Tätigkeiten wurden den Geschlechterdiskursen gemäß aufgeteilt, obwohl viele Tätigkeiten von Frauen und Männern ausgeführt wurden. Bei der Getreideernte, dem Höhepunkt des Jahres, schnitten die Männer meistens das Korn mit der Sichel und die Frauen und Kinder formten Bündel daraus. Wenn das eigene Land zur Selbstversorgung nicht ausreichte, suchten die Männer anderswo Arbeit. Damit blieb die Ernte oft ganz den Frauen und Kindern überlassen, denn die Löhne der Männer waren ein wichtiges Einkommen für den Haushalt. (Vgl. Ebd.: 182)

Preisschwankungen in Krisenzeiten, besonders in den 1890er Jahren sowie während und nach dem Ersten Weltkrieg, gemeinsam mit hohen Pachten, führten dazu, dass größere Erträge notwendig waren, um zu überleben. Dies konnte aufgrund fehlender Alternativen nur durch härtere Arbeit und intensivere Bewirtschaftung erreicht werden. Außerdem übten die Großgrundbesitzer Druck auf ihre Pächter aus und legten vertraglich fest, was sie anbauen sollten. (Vgl. Ebd.: 182) Die besitzlosen Tagelöhner waren in einer sehr schwierigen Situation, da sie vom Arbeitsmarkt abhängig waren. Dieser war im Süden von einem ständigen Überangebot an Arbeitskräften und einem Unterangebot an Arbeit gekennzeichnet, was zu einem heftigen Wettkampf um Saisonarbeit auf den großen Gutshöfen und zu einer sehr strengen Trennung der Arbeit nach Geschlecht führte. (Vgl. Ebd.: 183)

Die bestbezahlten und sichersten Jobs, die besondere Kenntnisse und die Aufsicht anderer erforderten, waren Männern vorbehalten, z. B.: Fuhrmänner, Stallburschen, Tischler, Schmiede, Vorarbeiter, Schäfer und Kohlenhersteller. Mit der Mechanisierung kamen auch die Posten des Mechanikers oder Maschinisten dazu. Die Mehrheit der männlichen Arbeiter musste jedoch lange Perioden der Arbeitslosigkeit überdauern, die mit kurzen Erntezeiten wechselten, in denen die Gutsherren sie für bestimmte Aufgaben brauchten, z. B. zum Pflügen, zur Aussaat, zur Ernte oder zum Herrichten von Brachland. (Vgl. Ebd.: 183)

Die Aufgaben der Frauen wurden als rein ‚ergänzend‘ betrachtet, obwohl sie sehr wichtig für den Produktionsprozess waren. Die Nachfrage nach weiblichen Arbeitskräften war sehr schwankend und entsprach etwa einem Drittel der

Arbeitstage der Männer. Da die Trennung zwischen weiblichen und männlichen Arbeitern sehr klar war, kam es eher zu Konkurrenz unter Gleichgeschlechtlichen. Manche Aufgaben blieben jedoch den Frauen vorbehalten: das Jäten, Auflockern der Erde und Reinigen von Oliven und Trauben. Lange Arbeitsstunden unter der Aufsicht eines Vorarbeiters und Bezahlung nach Stückzahl waren die Norm für Männer und Frauen. (Vgl. Ebd.: 183 f)

Männer und Frauen arbeiteten nur während der Erntezeit gemeinsam. Dann wurden auch fremde Arbeiter, oft aus Galizien oder Portugal, angestellt, da sie weniger kosteten als Ansässige. Es war auch üblich ganze Familien anzustellen. Je nach Produkt gab es unterschiedliche Aufgaben-Verteilungen: bei der Tabak- und Zuckerrübenernte arbeiteten Frauen und Männer Seite an Seite. Trauben und Oliven wurden allerdings von Männern gepflückt und von Frauen und Kindern transportiert. Die Männer schnitten auch das Getreide, das von Frauen und Kindern gesammelt und aufgehäuft wurde. Dreschen war wiederum eine gemeinsame Tätigkeit.

Jene Haushalte, die nur von ihren Löhnen leben mussten, bezahlten den Preis des wirtschaftlichen Wachstums der ländlichen Gebiete, denn ihre Reallöhne stiegen in den 50 Jahren vor dem Bürgerkrieg kaum. Die Situation wurde noch durch die schlechte Bezahlung der Frauen verschärft, die für dieselbe Arbeit nur die Hälfte oder zwei Drittel vom Lohn der Männer verdienten. Die Arbeitgeber konnten so die Kosten niedrig halten, was von den Männern geduldet wurde. Die anarchistischen und sozialistischen Gewerkschaften verteidigten die niedrigeren Löhne für Frauen, da ihre Arbeit den geltenden Diskursen gemäß als weniger wert galt. (Vgl. Ebd.: 184)

Trotz der eingeschränkten Arbeitsmöglichkeiten für Frauen auf dem Land, war ihr Beitrag zum Familienhaushalt sehr wichtig. Ihre Eigenschaften als Landbesitzerinnen und Arbeiterinnen wurden von der öffentlichen Wahrnehmung ausgeklammert und durch den Diskurs der Häuslichkeit ersetzt. Haus und Hof wurden als die wichtigsten Arbeitssphären der Frau definiert, trotz oft vielfältiger anderer Tätigkeiten außerhalb. Frauen wurde ihre Identität als Arbeiterinnen verweigert und sie wurden zur „ayuda familiar“/ „familiäre Gehilfin“ abgewertet. Dieses verzerrte Bild wurde dadurch verstärkt, dass die Aufgaben im Haushalt nur von Frauen und Mädchen erledigt wurden. Auch die örtliche Trennung von Haus und Feldern außerhalb des Dorfes verstärkte die Wirkung des Konzeptes der getrennten Sphären. (Vgl. Ebd.: 185 f)



Zwei der wenigen zusätzlichen Einnahmequellen waren die Herstellung einfacher Kleidung, sowie der Verkauf von Käse und Schinken auf lokaler Ebene. Die Möglichkeiten waren auf Tätigkeiten beschränkt, die indirekt mit der Hausarbeit verknüpft waren. Meistens gingen unverheiratete und verwitwete Frauen solchen Arbeiten nach. In den 1920ern wurden v. a. in Extremadura moderne Schlachthäuser eingeführt, die einige hundert junge Frauen einstellten. Andere Lebensmittelindustrien waren männerdominiert, z. B. Bierbrauen, Schnapsbrennen, Olivenpressen, Mehlmahlen, und Brotbacken. (Vgl. Ebd.: 186)

Nachdem ich die allgemeinen Voraussetzungen geklärt habe, komme ich nun zu meinem konkreten Fallbeispiel der *campiña sevillana*. Navarro Domínguez hat untersucht welchen Tätigkeiten Männer und Frauen Anfang des 20. Jh.s im Bezirk Los Alcores der *campiña sevillana* nachgingen. Er bezieht sich v. a. auf die Stadt Carmona und die drei größeren Dörfer Mairena, El Viso und Alcalá. (Vgl. 1996: 425 f)

Die Mehrheit der Bevölkerung der vorwiegend agrarischen Region arbeitete als Tagelöhner oder Kleinbauern. Die Feldbestellung (Pflügen, Aussäen, Jäten, etc.) erledigten die Männer in kleinen Gruppen („cuadrillas“), während die Frauen erst bei der Ernte des Getreides mithalfen. Bei der Olivenernte – „verdeo“ – ging die gesamte Familie auf die großen Haciendas und Gutshöfe, um mit anderen Familien zusammen zu arbeiten und so möglichst viel Ertrag zu bekommen. Während dieser Zeit lebten die Familien auf der Hacienda, normalerweise in Baracken oder Nebengebäuden, den „gañanías“. Wenn das Dorf nicht zu weit entfernt war, konnten die Frauen am Wochenende nachhause gehen, um Wäsche zu waschen, Lebensmittel oder andere Dinge zu besorgen.

Die Männer waren für das Pflücken der Oliven zuständig, während die Frauen die vollen Säcke zu den Lasttieren und Karren schafften, von wo aus sie meist Männer in die Lager der Höfe brachten. Die Frauen waren auch für die provisorischen Unterkünfte und die Versorgung der Arbeiter zuständig. Die Bezahlung der Erntegruppen erfolgte nach Anzahl und Qualität der gepflückten Oliven, was ca. 2 Peseten pro Fanega<sup>56</sup> bedeutete. Frauen wurden nur 50 bis 75% Prozent des Lohnes

---

<sup>56</sup> Eine *Fanega* ist ein „spanisches Trockenmaß“, das je nach Region variiert und v. a. für Körner, Getreide etc. verwendet wurde. Laut Definition der Real Academia Espanola ist eine fanega: Del ár. hisp. *fanīqa*, medida de áridos, y este del ár. clás. *fanīqah*, saco para acarrear tierra. 1. f. Medida de capacidad para áridos que, según el marco de Castilla, tiene 12 celemines y equivale a 55,5 l, pero es muy variable según las diversas regiones de

der Männer und eine Essensration pro Kind bezahlt, was an der Geringschätzung ihrer Arbeit lag. (Vgl. Ebd.: 426 f)

Aufgrund der fehlenden Arbeit während langer Perioden des agrarischen Jahres, mussten sich viele Familien nach alternativen Einnahmequellen umsehen. Die Frauen versuchten in der Industrie unterzukommen oder sich durch häusliche Dienstleistungen etwas zu verdienen, z. B. mit Wäschewaschen. Da es nur sehr wenige wohlhabende Häuser gab, war der Bedarf an fixen Hausmädchen gering. (Vgl. Ebd.: 427 f) Eine weitere Möglichkeit war die Arbeit in kleinen, improvisierten Schneidereien, wo junge Frauen bei einer erfahrenen Schneiderin in die Lehre gehen konnten. Diese Arbeit war jedoch sehr schlecht bezahlt, weshalb die meisten Mädchen mit ihren erworbenen Kenntnissen Kleider für sich und ihre Familie herstellten. (Vgl. Ebd.: 428)

In der Umgebung von los Alcores wurden die ersten Fabriken für industrielle Lebensmittelverarbeitung gebaut, wo Früchte- und Gemüsekonserven, Duftblumen oder Garne und Stoffe hergestellt wurden. Während der Erntezeit konnten hier junge Frauen kurzfristig Beschäftigung finden. Die Arbeiterinnen waren zwischen 16 und 25 Jahren alt und kamen aus bescheidenen Verhältnissen. Ihre Arbeitszeit betrug 10 bis 11 Stunden täglich und ihr Lohn –zwischen 2 und 3 Peseten – war etwas höher als der eines Tagelöhners auf dem Feld. (Vgl. Ebd.: 429)

Im Handel waren nur sehr wenige Frauen tätig, doch ab den 1930ern hatten einige in Carmona und Alcalá kleine Geschäfte. Sie verkauften meist „Haushaltswaren“, z. B. Lebensmittel, Stoffe, Kurzwaren (Bedarfsartikel für die Schneiderei), Süßwaren oder Brot. Zu dieser sehr kleinen Gruppe zählten auch Witwen, die den Betrieb ihres verstorbenen Ehemannes weiterführten. Auf dem Markt verkauften meist Frauen die Produkte aus dem eigenen Garten. Und es waren auch die Frauen der Fischer, Bäcker und Fleischer, die die Produkte feilboten, was außer in der Aufzeichnung der Standplätze in keiner Statistik aufschien. (Vgl. Ebd. 430)

Einige Frauen arbeiteten auch als Lehrerinnen, denn der Unterricht von Kleinkindern und Mädchen galt als Ausweitung ihrer mütterlichen Pflichten. Die Grundschule

---

España. 2. f. Porción de granos, legumbres, semillas y cosas semejantes que cabe en esa medida.      Quelle,      Stand      vom      13.      01.      2010,  
[http://buscon.rae.es/draef/SrvltGUIBusUsual?TIPO\\_HTML=2&TIPO\\_BUS=3&LEMA=fanega](http://buscon.rae.es/draef/SrvltGUIBusUsual?TIPO_HTML=2&TIPO_BUS=3&LEMA=fanega).

besuchten etwa gleich viel Mädchen wie Jungen, obwohl letztere während der Erntezeit oft fehlten. Nur etwa 50% der Jungen beendeten ihre Grundausbildung, was bei den Mädchen nicht der Fall war. Jedoch setzten nur 10% der Jungen und 0,5% der Mädchen eine höhere Schulbildung fort, was zeigt dass der Zugang den Frauen noch verschlossen blieb. (vgl. Ebd.: 430 f)

### **3. Exkurs: Frauen im zeitgenössischen spanischen Theater**

#### **3.1 Frauen als Bühnenstars und Prinzipalinnen**

Die Theaterszene in Madrid und in anderen großen spanischen Städten war im 19. und Anfang des 20. Jh.s von der Dominanz großer Schauspielerinnen geprägt. Diese waren zugleich die Leiterinnen der Theaterkompanien, hatten somit großen Einfluss auf die Stückauswahl, und spielten meist die Hauptrollen. Die Autoren\_innen mussten sich, wenn sie im kommerziellen Theaterbetrieb arbeiten wollten, an ihre Vorgaben anpassen. Damit ein Stück aufgeführt wurde, musste es zumindest eine weibliche Hauptrolle haben, um das Interesse der Bühnenstars zu wecken. Lorca hatte dies erkannt und feierte seine größten Erfolge als Bühnenautor mit Stücken, die eine oder mehrere Frauenrollen aufwiesen, z. B. *Bodas*, *Yerma*, *La zapatera prodigiosa* oder *Doña Rosita*. Seine Lieblingsschauspielerin und Partnerin war Margarita Xirgu; er arbeitete aber auch mit Josefina Díaz und Lola Membrives, den großen Schauspielerinnen seiner Zeit. Angeblich soll Lorca seine Stücke in Absprache mit ihnen geschrieben haben, (Vgl. Gespräch mit Mario Hernández am 10. 10. 2008) wie auch Margarita Xirgu in einem Interview verlautet: (Vgl. Ebd., 1990: 35 f) „Federico García Lorca escribió *La casa de Bernarda Alba* porque yo le pedí que, luego de *Doña Rosita*, me diera la oportunidad de encarnar a un ser duro, opuesto a la ternura de la solterona.<sup>57</sup>“ / “Federico García Lorca hat *Bernarda Albas Haus* geschrieben, weil ich ihn gebeten habe, dass er mir, nach *Doña Rosita*, die Gelegenheit gebe, einen schroffen Charakter zu verkörpern, der der Sanftmut der alten Jungfer entgegengesetzt sei. “

---

<sup>57</sup> Antonina Rodrigo (1974), *Margarita Xirgu y su teatro*, Planeta: Barcelona: 268, zit. nach Hernandez, 1990: 36.

Der berühmte Theaterkritiker Enrique Díez-Canedo<sup>58</sup> bezeugte ebenfalls die Vorherrschaft der Frauen auf den spanischen Bühnen der 1930er Jahre:

Una mirada sobre el panorama del teatro español en nuestros días nos descubre un particular carácter. (...) Parece un teatro de mujeres. (...) Al frente de cada uno de los carteles va un nombre de primera actriz. Esto ha pasado siempre, pero nunca en forma tan absoluta como ahora. La primera actriz, y no el primer actor, es eje de la compañía. (...) Hay que escribir lo que se llama "obras de actriz", o resignarse a no ver estrenado lo que se escriba. (Díez Canedo, 1936)

Ein Blick auf das Panorama des heutigen spanischen Theaters enthüllt uns ein besonderes Merkmal. (...) Es scheint ein Theater der Frauen zu sein. (...) An der Spitze jeder Anschlagtafel steht der Name der ersten Schauspielerin. Das war immer schon so, aber nie in einer so absoluten Weise wie heute. Die erste Schauspielerin, und nicht der erste Schauspieler, ist Angelpunkt der Kompanie. (...) Man muss so genannte „Stücke für Schauspielerinnen“ schreiben, oder sich damit abfinden, dass es nicht aufgeführt wird.

John Walsh bringt Lorcás wiederholte Beschäftigung mit so genannten ‚Frauenthemen‘ mit diesen pragmatischen Voraussetzungen des Theaterbetriebes in Zusammenhang:

The women in the title are not primarily the perennial women we know in Lorca's dramatic texts, but the women who performed them- the actresses who played the roles and for whom much in the roles may have been made. All of Lorca's major plays have themes of women as their pivot: *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba* (the three back-country tragedies); *Doña Rosita la Soltera*, the unfinished *Los sueños de mi prima Aurelia* (the provincial pieces). (...) In forthright terms, we might say his great plays were about women because he learned to write roles for great actresses, that theatre in the 1930s meant women at its center (Walsh, 1987: 53)

Wie Walsh weiter ausführt fügten sich auch Autoren wie Eduardo Marquina, Antonio und Manuel Machado, Jacinto Benavente und Benito Pérez Galdós den Vorgaben des Theaterbetriebes und konzipierten vorwiegend Stücke mit weiblichen Hauptrollen. Meist männliche Autoren schrieben also für Schauspielerinnen, die die Hauptrollen spielten und die Kompanien leiteten, d. h. auch für die wirtschaftliche Leitung bzw. Produktion zuständig waren. (Vgl. Ebd: 55) Frauen spielten in der zeitgenössischen spanischen Theaterlandschaft eine entscheidende Rolle.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Enrique Díez Canedo war Journalist, Theaterkritiker und spanischer Botschafter in Argentinien. Seine Sammlung von Theaterkritiken ist ein sehr interessantes Nachschlagewerk: Enrique Díez Canedo (1968), *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. 4 Bde., Joaquín Mortiz (Hg.), México.

<sup>59</sup> Vgl. Dazu auch: Angel Berenguer (1988), *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid; Wilfried Floeck (Hg.) (1990), *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tendenzen*, Tübingen; Ebd. (Hg.) (2008), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Olms: Hildesheim (u. a.); Martín Gosman (Hg.) (1989), *España, teatro y mujeres. Estudios dedicados a Henk Oostendorp*, Rodopi:

Lorca hat aber auch Stücke geschrieben, bei denen Frauen nicht im Zentrum stehen, und die vom Kanon der üblichen Themen und Normen abweichen. (Auch in seinen Gedichten spielen Frauen eine eher untergeordnete Rolle.) Diese Stücke wurden wegen ihrer revolutionären Themen und Form von Kritikern als Lorcas ‚Avantgardestücke‘ gepriesen. *Así que pasen cinco años* thematisiert z. B. das Vergehen der Zeit, *El público* und *Comedia sin título* kritisieren das bürgerliche Theaterpublikum und ersteres hat eine sehr unkonventionelle Form, es ist ohne durchgängige Handlung. Geplant waren auch ein Anti-Kriegsdrama *Carne de cañon* und ein Stück über Homosexualität: *La bola negra*. Laut Lorca waren diese Stücke „unaufführbar“, weil das gängige vorwiegend bürgerliche Publikum damit nichts anfangen hätte können.<sup>60</sup> Außerdem war es schwierig für ein solches Projekt Leute zu gewinnen. Lorca hatte jedoch in diesen unkonventionellen Arbeiten „sein wahres Vorhaben“ („mi verdadero propósito“) gesehen und sie geschrieben, „um seine Persönlichkeit zu bekunden und Recht auf Respekt zu haben“ („para demostrar una personalidad y tener derecho al respecto“). (Vgl. Felipe Morales, April 1936, O. C., 1966: 1811)

### 3.2 Gender als Thema in Lorcas Dramentexten

Ein weiterer Grund dafür, wieso Lorca sich mit Frauen und ihren Problemen in seinen Stücken auseinandersetzte, liegt meiner Meinung nach an der sozial-kritischen Ausrichtung seiner Arbeit und an der Aktualität der Genderthematik in der zeitgenössischen Gesellschaft. Im November 1935 deklarierte Lorca:

Hoy no interesa más que dos clases de problemas: el social y el sexual. La obra que no siga una de esas direcciones está condenada al fracaso, aunque sea muy buena. Yo hago lo sexual que me atrae más. (zit. nach: Hernandez, 1998: 16)

Heutzutage interessieren nur zwei Arten von Problemen: das Soziale und das Sexuelle. Jenes Werk, das nicht einer dieser beiden Richtungen folgt, ist zum Scheitern verurteilt, obwohl es sehr gut sein mag. Ich bearbeite das Sexuelle, das mich mehr anzieht.

Sein Interesse für von der Gesellschaft marginalisierte Gruppen zeigt sich in vielen seiner Werke und war, wie sein Bruder Francisco darlegt, von Anfang an vorhanden.

---

Ámsterdam; Javier Huerta Calvo (2003), *Historia del Teatro Español*, 2 Bde, Gredos: Madrid; und María Teresa Valdivieso (1979), *España: Bibliografía de un teatro silenciado*, New York.

<sup>60</sup> Lorca betonte 1935, dass er nach der „Trilogie der spanischen Erde“ andere Dramen „de tipo humano y social“ machen wollte. (Vgl. O. C., 1989, Bd. 3: 625) Mario Hernandez und Marie Laffranque untersuchten die, aufgrund seines frühen Todes, unvollendeten (*Comedia sin título*, *Los sueños de mi prima Aurelia*) und geplanten Stücke Lorcas. (Vgl. Hernandez, 1990: 10-28, und Marie Laffranque (1978), „Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de García Lorca“, *Federico Garcia Lorca*, Taurus: Madrid: 248-270.)

(Vgl. García Lorca, 1980: 408) Er thematisiert z. B. in dem Gedichtband *El Romancero Gitano* die Rolle der ‚Zigeuner‘, in *El Poeta en Nueva York* die Probleme der Afro-Amerikaner, und es war sogar ein Drama über Homosexualität in der Provinz geplant, das auf einer Liste aufgeführt wird: *La bola negra*. (Vgl. Hernandez, 1990: 23) Die oft dramatische Situation der unverheirateten (*Doña Rosita, La Casa*) oder kinderlosen Frauen (*Yerma*), sowie das Thema der Zwangsheirat (*Bodas de sangre*) waren akute soziale Probleme, besonders in ländlichen Gebieten. Auch die Rolle der Mutter, die in den vorherrschenden Geschlechterdiskursen ein zentrales Thema war, wird von Lorca aufgegriffen. (z. B. *Bodas* und *La casa*) Meiner Meinung nach legte er seinen Fokus auf diese Themen, weil sie erstens einen sozialen Brennpunkt darstellten, der ihn interessierte, und zweitens weil er sie brauchte, um Frauenrollen zu konzipieren. Da er die Situation der am Land lebenden Frauen in Andalusien aus eigener Erfahrung bestens kannte, konzentrierte er sich darauf.

Mario Hernández umschreibt *La casa* als "(...) drama de la soltería y del deseo reprimido en un ámbito oscuro y rural (...)"/ "(...) Drama des Ledig-Seins und des unterdrückten Begehrens in einem dunklen ländlichen Ambiente (...)". (1998: 16) Er betont auch den Einfluss von sozialem Status, Klasse und Vermögen auf die Figuren. Wie Lorca selbst in oben genanntem Zitat sagt, waren das Soziale und das Sexuelle von besonderem Interesse für ihn, wegen ihrer Aktualität. Deshalb finde ich es auch gerechtfertigt den sexuellen Aspekt in meiner Analyse besonders hervorzuheben.

Renate Freymüller argumentiert in ihrer Dissertation *Das Bild der Frau in Federico García Lorcás dramatischen Werken als Weiterentwicklung einer Konstante der spanischen Literatur*, dass Lorca sich der „Maske der Frauen“ bediene, um seine eigene marginale Situation als Homosexueller in einer erzkatholischen und -konservativen Gesellschaft zur Sprache zu bringen. (Vgl. 1994: 246) Auch für Neuschäfer erklärt sich Lorcás Vorliebe für so genannte Frauendramen aus seiner persönlichen Situation. Denn im damaligen politischen Kontext war es unmöglich Homosexualität öffentlich zu thematisieren. Daher, argumentieren Freymüller und Neuschäfer, identifizierte er sich mit den Frauen, die einem ähnlichen Schicksal erlagen: sie waren auch Opfer eines Moral- und Ehrbegriffs, der alles dem Vorrecht des „männlichen Mannes“ unterordnet. (Vgl. 2001: 347) Ich gebe zu, dass dieser Interpretationsansatz seinen Reiz hat, da alles sehr einfach erklärbar wird. Ich möchte mich aber davon distanzieren, da mir diese Sichtweise etwas reduziert erscheint.

Meiner Meinung nach ist das Problem viel zu komplex, um es allein Lorcass sexueller Ausrichtung zuzuschreiben. Heute ist sich die Forschung relativ einig darüber, dass Lorca homosexuell war, jedoch gibt es keine Äußerungen des Dichters darüber, da es ein absolutes Tabuthema war. Unter der Diktatur Primo de Riveras wurde Homosexualität bereits verfolgt und mit dem Erstarken der konservativen, rechten Bewegung, änderte sich nichts zum Besseren.<sup>61</sup>

Ohne Lorcass Homosexualität anzuzweifeln, möchte ich auf die Infragestellung des/der Autors\_in als zentrale Bedeutungsinstanz für die Interpretation von literarischen Texten hinweisen, die ich im Theoriekapitel dargelegt habe. (Vgl. Kap. II.1) Demnach ist die sexuelle Ausrichtung Lorcass für meine Analyse zweitrangig, da der Autor nicht als die einzige hinter dem Text stehende Autorität befragt wird.

Mir scheint es viel zielführender danach zu fragen wie die gültigen Geschlechterdiskurse auf *La casa* eingewirkt haben. Mich interessiert u. a. wie ‚weibliche‘ und ‚männliche‘ Rollenbilder, die von den zeitgenössischen Diskursen propagiert wurden, im Stück dargestellt werden. (Vgl. Kap. V)

Wie in Kapitel III.3.1 dargelegt, waren die Voraussetzungen des zeitgenössischen Theaterbetriebes und die Erwartungen des Publikums eine Determinante für die Theaterautoren\_innen. Die Negation oder die Infragestellung der geltenden Normen führte dazu, dass diese Stücke im kommerziellen Theaterbetrieb keine Chance hatten.<sup>62</sup> Ohne zu weit vorgreifen zu wollen, möchte ich jetzt schon anführen, dass die geltenden Geschlechternormen in Lorcass Stücken eindeutig Risse bekommen.

Figuren wie Yerma oder die Novia/ Braut aus *Bodas* versuchen sich zwar an die vorgegebenen Rollenbilder zu halten, doch es gelingt ihnen nicht. Sie geraten in Konflikt mit den geltenden Geschlechternormen und stellen die traditionellen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Frage. Die implizite Kritik an den vorgegebenen Rollenbildern ergibt sich aus der Ausweglosigkeit der Situation. Yerma und die Novia versuchen verzweifelt ihre Rollen als Ehefrau und Mutter zu erfüllen, müssen jedoch scheitern – entweder, weil sie gegen ihr Begehren nicht länger

---

<sup>61</sup> Vgl. Dazu Gibson, Ian (1994), *Federico García Lorca. Eine Biographie*. 1. Aufl., Suhrkamp: Frankfurt am Main/ Leipzig. (Originalausgabe erschien 1989 als *Federico García Lorca. A Life*. Übersetzung aus dem Englischen Bernhard Straub., und Ebd. (2009), *Lorca y el mundo gay: "caballo azul de mi locura"*, 1. Ausg., Planeta: Barcelona.

<sup>62</sup> Vgl. Dazu die Proteste der katholischen und konservativen Presse anlässlich der Premiere von *Yerma* 1934. (Vgl. Gibson, 1994: 529-532, 497 und Hernandez, 1998: 14)

ankämpfen können (Novia), oder, weil sie die körperlichen oder seelischen Voraussetzungen nicht erfüllen (Yerma). Ihr Scheitern und ihre Protest enthalten implizite Kritik an den Normen und Werten der zeitgenössischen Gesellschaft. Eine Ehebrecherin, die ihren Bräutigam am Tag der Hochzeit für ihren Geliebten verlässt, und eine sterile Frau, die sich anstatt sich ihrem Schicksal zu fügen, ihren Mann erwürgt, entsprechen keinesfalls der Norm. Der Normkonflikt führt bei Lorca immer zur Katastrophe: in *Bodas* und *Yerma* sterben die Männer, und in *la casa* beendet Adela ihr Leben. Lorca subvertiert die traditionellen Rollenbilder und zeigt ihre Grenzen auf. (Vgl. dazu genauer Kap. V)



#### IV. Formale Dramentextanalyse von *La casa de Bernarda Alba*

In diesem Kapitel analysiere ich die formalen Aspekte des Dramentextes, wobei ich mich auf folgende Punkte beschränkt habe: dramaturgischer Aufbau, Raum- und Zeitstruktur, dramatische Sprache und Figuren. Als theoretische Grundlage verwende ich Pfisters *Das Drama* (2001). Als spanische Textgrundlage habe ich Vilches de Frutos 2006 bei Cátedra erschienene Ausgabe gewählt<sup>63</sup>. Außerdem verwende ich H. M. Enzensbergers Übersetzung ins Deutsche, die 2007 bei Reclam erschienen ist.

Bevor ich zur Dramentextanalyse komme, möchte ich noch kurz auf den Titel eingehen, der im Original *La casa de Bernarda Alba. Drama de mujeres en los pueblos de España/ Bernarda Albas Haus. Tragödie von den Frauen in den Dörfern Spaniens* lautet. Dem Titel allein entnehmen wir folgende Informationen: 1. Ein Ort – ein Haus – steht im Mittelpunkt und wird vermutlich als Schauplatz eine wichtige Rolle spielen. Allerdings könnte mit dem Haus auch die Familie Alba gemeint sein. 2. Das spanische Wort ‚alba‘ kann sowohl Morgendämmerung, als auch die Farbe Weiß bedeuten; diese steht bei Lorca oft für den Tod.<sup>64</sup> Bernarda ist besessen von der ‚Reinheit‘ ihres Hauses und der ‚Unbeflecktheit‘ ihrer Töchter, was sich auch in Bühnenbild und Kostüm niederschlägt. (z. B. das Weiß der Wände)

Der Untertitel ist unspezifisch genug, um die symbolische Bedeutung des Ortes zu erhalten, und dennoch ein paar Hinweise zu geben. Er gibt Auskunft über das Genre und betont die Rolle der Frauen. (Vgl. BAH: 93) Im Spanischen bedeutet ‚drama‘:

---

<sup>63</sup> Die Ausgabe von Vilches de Frutos basiert auf der Originalhandschrift von Federico García Lorca, die in der Fundación Federico García Lorca vorliegt, sowie auf drei weiteren Ausgaben: Der allerersten Ausgabe von Guillermo de Torre, die 1945 in Buenos Aires bei Losada erschienen ist, sowie der 1954 bei Aguilar erschienenen Ausgabe von Arturo del Hoyo, die in den *Obras completas* von Lorca enthalten ist. Beide beruhen auf einer verlorenen Abschrift des Originals, die ursprünglich von Margarita Xirgu zur Verfügung gestellt wurde. Die dritte Quelle, die Vilches de Frutos verwendet, ist die Ausgabe von Mario Hernández aus dem Jahr 1981, der als erster die wieder gefundene Originalhandschrift verwendet hat. (Vgl. Vilches de Frutos, 2006: 90-91.)

<sup>64</sup> Im westlichen Kulturkreis kann Weiß für Reinheit, Sauberkeit oder Jungfräulichkeit stehen. Außerdem kann sie mit dem Tod assoziiert werden, weil früher Kalk auf die Gräber gestreut wurde und wegen der Leichenblässe. In östlichen Kulturen – China, Japan und Indien – ist Weiß die Trauerfarbe.

(Del lat. drama, y este del gr. δράμα).

1. m. Obra perteneciente a la poesía dramática.
2. m. Obra de teatro o de cine en que prevalecen acciones y situaciones tensas y pasiones conflictivas.
3. m. Suceso de la vida real, capaz de interesar y conmover vivamente.
4. m. Dramática, género literario<sup>65</sup>

1. Werk, das der dramatischen Dichtkunst zugerechnet wird,
2. Theaterstück oder Film, in dem spannende Ereignisse und Situationen, sowie konfliktreiche Leidenschaften überwiegen,
3. packendes, ergreifendes Ereignis des wirklichen Lebens,
4. Dramatik als literarischer Gattungsbegriff.

Folgende Deklaration Lorcás ist der Originalhandschrift entnommen: „El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico.“/ “Der Dichter möchte darauf aufmerksam machen, dass diese drei Akte als photographisch genaue Dokumentation gedacht sind.“ (BAH: 4, CBA: 138) Wie bereits in Kap. II.3.3 c) dargelegt, ist *Bernarda Albas Haus* keine mimetische Abbildung der Wirklichkeit, sondern eine fiktive Welt, die von realen Ereignissen inspiriert wurde und neue Blickwinkel auf die Realität ermöglicht. (Vgl. dazu Kap. V.)

Lorca legte sehr viel Wert auf die praktische Theaterarbeit, denn er war der Meinung, dass ein Damentext seine volle Wirkung erst durch die Inszenierung entfalte.<sup>66</sup> Ich habe mich dafür entschieden die Analyse des Damentextes unabhängig von möglichen szenischen Realisierungen durchzuführen, denn dies sind für mich zwei unabhängige Medien. Das bedeutet jedoch nicht, dass ich mich nur auf den sprachlichen Code beschränken werde, sondern die akustischen, optischen und haptischen Codes sind für meine Analyse genauso wichtig.

---

<sup>65</sup>Quelle: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22. Ausg., <http://buscon.rae.es/drae/>, Stand vom 18. 01. 2010.

<sup>66</sup> Lorcás Verhältnis zum Theater war von einem starken Praxisbezug geprägt. Es wäre interessant zu untersuchen inwiefern er durch die im 20. Jh. aufkommenden Re-theatralisierungstendenzen beeinflusst wurde. Meiner Meinung nach ist die Nähe zu Wagners Konzept des ‚Gesamtkunstwerks‘, sowie die Beschäftigung mit Stanislawski spürbar. Ein weiterer interessanter Aspekt ist das Aufkommen des Regietheaters in Europa und Spanien. Hier ist Lorcás Tätigkeit am Theater v. a. seine Zusammenarbeit mit Rivas Cherif und seine Inszenierungen mit *La Barraca* und dem *Club Teatral Anfistora* nennenswert. Vgl. Dru Dougherty / M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos (1992), Margarita Ucelay (1986) und Luis Sáenz de la Calzada (1984).

## 1. Geschichte und dramaturgischer Aufbau

Im folgenden Abschnitt werde ich die Geschichte von *la casa* kurz zusammenfassen und den dramaturgischen Aufbau analysieren. Nach Pfister lassen sich Dramentexte auf der Ebene der Geschichte, dem „rein chronologisch geordnete(n) Nacheinander der Ereignisse und Vorgänge“ (2001: 266), und auf der Ebene der Fabel segmentieren. (Vgl. Ebd.: 307 f) Wie ich in II.4.3 c) dargelegt habe, wende ich für die Segmentierung der Geschichte intuitive Kriterien an, während ich mich auf der Ebene der Fabel an die historischen Segmentierungseinheiten Auftritt, Szene und Akt halte. (Vgl. Ebd.: 314)

Die Geschichte lässt sich wie folgt skizzieren: Die Witwe Bernarda Alba ordnet nach dem Tod ihres zweiten Mannes an, dass ihre fünf ledigen Töchter acht Jahre lang – so lange die Trauerzeit dauert – das Haus nicht verlassen dürfen. Bernarda fürchtet um die ‚Ehre‘ ihres Hauses und v. a. das Gerede der Leute, weshalb sie ihre Töchter strengstens überwacht. Angustias, die Älteste, bekommt ihre Mitgift ausbezahlt, weshalb Pepe el Romano um ihre Hand anhält. Dies entfacht den Neid ihrer Schwestern, besonders Adelas, denn Pepe war zuvor ihr Geliebter gewesen. Adela ist auch unter diesen Umständen nicht bereit Pepe aufzugeben und trifft ihn weiter heimlich. Sie bricht nicht nur die Regeln ihrer Mutter und die Normen der Anständigkeit, sondern wird schließlich schwanger. Als Bernarda von der verbotenen Liebschaft erfährt, versucht sie Pepe zu erschießen. Adela begeht daraufhin, im Glauben Pepe sei tot, Selbstmord. Um den Schein zu wahren lässt Bernarda verkünden, ihre Tochter sei als Jungfrau gestorben. (Vgl. *Essays über Loras Theaterschaffen*, 1998: 21- 22.)

Um den dramaturgischen Aufbau näher zu bestimmen, gehe ich von Volker Klotz Idealtypen der offenen und der geschlossenen Dramenform aus. Da sich der Text jedoch keiner der beiden Formen eindeutig zuordnen lässt, wende ich die einzelnen Kriterien unabhängig von einander an und ergänze sie, wenn nötig. Auf der Ebene der Fabel ist der Text in drei Akte gegliedert. Dies entspricht eher der geschlossenen Form, in der der Akt die wichtigsten Einheit ist und den Text in wenige Einheiten teilt, die etwa den gleichen Umfang haben. Diese analytische Struktur „von oben nach unten“, vom Textganzen, über die Akte zu den Auftritten entspricht der ideologischen Orientierung der Deduktion: von der Idee zur Konkretisierung. Das ideell Allgemeine dominiert über das Konkret-Individuelle. (Vgl. Ebd.: 324 f)

Die Funktionalisierung der Fabel, um ein ideelles Problem zu konkretisieren, ist ‚typisch‘ für die geschlossene Form. In *la casa* werden folgende ‚ideelle‘ Probleme anhand konkreter Beispiele aufgezeigt: die Unmöglichkeit der Liebe angesichts der sozialen Normen, die Unfreiheit der Individuen – besonders der Frauen – in einer patriarchalen, traditionellen Gesellschaft, und der Widerstand gegen eine absolute, autoritäre Macht. Die Darstellung des Individuellen tritt dabei in den Hintergrund, um der Orientierung an der Idee Platz zu machen. Daher kommt es oft zur „Verlagerung des äußeren Geschehens in ‚narrativ vermittelte verdeckte Handlung‘“ (Ebd.: 321) Räumlich verdeckte Handlungen kommen in *la casa* sehr oft vor, z. B. wenn Handlungen nur durch akustische Signale aus dem off-stage dargestellt werden. (Vgl. Ebd.: 287) Der Bericht ist eine weitere Möglichkeit verdeckte Handlungen narrativ zu vermitteln. Dadurch wird der Fokus weg vom „äußeren Geschehen“, hin zum „inneren Geschehen“ der Figuren gelenkt. (Vgl. Ebd.: 280)

Aus folgenden Gründen kann *La casa* jedoch nicht der geschlossenen Form<sup>67</sup> zugerechnet werden: 1. gibt es keine Haupthandlung, der alle Sequenzen untergeordnet werden können, 2. gibt es keinen Konflikt, der zwei „transparent profilierte(n) antagonistische(n) Kräfte(n)“ zugeordnet werden kann, 3. ist die Lösung nicht eindeutig und endgültig, sondern läßt viele Fragen offen und 4. gibt es keinen „zielstrebig-linearen, einsträngigen Handlungsablauf“ (Vgl. Pfister, 2001: 320 f)

Hingegen treffen mehrere Kennzeichen der offenen Form auf *la casa* zu: intentionale Handlungen werden durch Geschehen ersetzt, das den Figuren widerfährt. Eine „lähmende Zustandhaftigkeit“ wirkt auf die Figuren. Die lineare Finalität der Handlungsabläufe wird aufgebrochen und durch „zyklische, repetitive oder kontrastive Ordnungsprinzipien“ ersetzt. (Vgl. Ebd.: 324)

Die Geschichte wird nicht als „geschlossenes, hierarchisiertes Ganzes präsentiert, sondern als Ensemble von Einzelsequenzen, die relativ unabhängig und isoliert voneinander sind“ (Ebd.: 323) Die einzelnen Sequenzen sind jedoch auf verschiedene Arten miteinander verknüpft: 1. durch „metaphorische Verklammerung“, d. h. durch wiederkehrende sprachliche und außer-sprachliche Motive, die über thematische Äquivalenzen die Sequenzen verbinden. 2. gibt es eine

---

<sup>67</sup> Exposition (Anfang), zunehmende Verwicklung, krisenhafte Wendung (Mitte), Weiterführung und abschließende Lösung (Ende). (Vgl. Mahler, 1992: 78)

Figur –Adela–, die zum „integrativen Zentrum“ wird. Sie steht nicht im Mittelpunkt der Handlungen, sondern ist deshalb zentral, „weil die in den einzelnen Situationen und Szenen dargestellten Zuständlichkeiten in (ihr) ihr determiniertes Objekt haben“. (Ebd.: 323 f) Die Handlung „kreist“ also um sie und geht nicht von ihren Handlungsimpulsen aus.

*La casa* kann also weder der geschlossenen, noch der offenen Dramenform eindeutig zugeordnet werden. Der Text ist zwar auf der Oberflächenstruktur (Fabel) klassisch gebaut, jedoch auf der Ebene der Geschichte ist die Form nicht progressiv und linear, sondern zyklisch. Das Ende ist „offen“ – es gibt (Pfister, 2001: 140) ein „zyklisches Wiedereinmünden in den Anfang“. Die Lösung des Konfliktes wird an den/die Zuschauer\_in delegiert, der durch den Text viele Anhaltspunkte bekommen hat, wie eine mögliche Lösung aussehen könnte. D. h. der Text bleibt nur scheinbar offen, da die „impliziten Bewertungssignale“ im Text den/die Zuschauer\_in „zu einer Kritik am System“ auffordern, „das dieses Dilemma hervorbringt“. Die Durchbrechung eines klassischen „geschlossenen Endes“, die Nicht-Beantwortung aller Fragen sind im modernen Drama üblich, da eine Annäherung an die Kontingenz der Realität angestrebt wird. (Vgl. Ebd.: 376)

## **2. Raum- und Zeitstruktur**

Die räumlichen und zeitlichen Parameter spielen in *la casa* eine wichtige Rolle, da sie nicht nur die Stimmung, sondern das Geschehen selbst beeinflussen. Die Bedeutung von Raum und Zeit wird auch durch ihre wiederholte Thematisierung in den Repliken der Figuren und im Titel selbst betont.

Zuerst möchte ich auf die räumlichen Relationierungen eingehen, durch welche die Figuren zueinander und zum Schauplatz in Bezug gesetzt werden. (Vgl. Pfister, 2001: 339) Das Haus ist Dreh- und Angelpunkt des Stückes, als Schauplatz, als thematische Konstante und als Symbol. Bei sog. „Einortsdramen“ wie *la casa* wird der räumliche Gegensatz zwischen szenisch präsentiertem Schauplatz und off-stage zu einer zentralen semantischen Opposition. Das Geschehen im Haus und im Dorf werden durch die räumlichen Bezüge zueinander in Opposition gesetzt, wodurch sich folgende semantische Gegensätze ergeben: innen vs. außen, Familie vs. Gesellschaft, privat vs. öffentlich, weibliche vs. männliche Sphäre. Auch die Relationierung von Schauplatz und Geschehen bewirkt die Semantisierung des Raumes. (Vgl. Ebd.: 343 f) Das Geschehen wird analog zum dramatischen Raum

gesetzt –das Haus erscheint als Gefängnis (CBA: 275), Kloster (CBA: 210), Haus des Krieges (CBA: 261), Irrenhaus (CBA: 200), Hurenhaus (BAH: 41, CBA: 230) und als Hölle (CBA: 191).<sup>68</sup>

Die Raumkonzeption von *La casa* beruht zwar auf ‚realen‘ Vorbildern, aber es geht Lorca nicht um eine getreue, mimetische Abbildung der Wirklichkeit, sondern um eine Stilisierung, die das Allgemein-Typische und Ideelle hervorhebt. Ein Beispiel dafür sind das Bühnenbild und die Kostüme, die sehr einfach, schlicht und v. a. in Schwarz und Weiß gehalten sind. Folgendes Beispiel aus dem 1. Akt illustriert dies:

Por el fondo, de dos en dos, empiezan a entrar mujeres de luto con pañuelos, grandes faldas y abanicos negros. Entran lentamente hasta llenar la escena. (CBA: 148)

Von hinten treten nun paarweise die Frauen der Trauergemeinde auf. Sie sind schwarz gekleidet und tragen große Kopftücher. In der Hand halten sie ihre Fächer. Nach und nach füllen sie die ganze Bühne. (BAH: 9)

Die wenigen Requisiten haben meist eine bestimmte Funktionen, z. B. Adelas grünes Kleid dient ihrer Charakterisierung und unterstreicht optisch ihre ‚Andersartigkeit‘, da es den Regeln der Trauerzeit nicht entspricht. (BAH: 19, 21/ CBA: 173, 178) Außerdem betont dieser isolierte Farbtupfer die schwarz-weiße Tristesse des restlichen Schauplatzes. Ein weiteres Beispiel für die mehrfache Funktionalisierung eines Requisites ist Bernardas Stock, der einerseits der Figurencharakterisierung dient, und andererseits symbolisch aufgeladen wird. Bernarda setzt ihr „Zepter“/ „vara de la dominadora“ (CBA: 275/ BAH: 60) zur Machtdemonstration und zur Bestrafung ein. Als Adela es zerstört, bricht sie symbolisch mit Bernardas Macht. Das Zepter ist daher nicht nur Teil des Kostüms, sondern wird als Requisit handlungs- und situationsverändernd.

Die Relationen zwischen den einzelnen Schauplätzen sind unklar und mehrdeutig. Dies liegt einerseits an ihrer Ähnlichkeit, und andererseits an ihrer unklaren Relationierung. Es wird nicht spezifiziert, wo die einzelnen Zimmer im Haus liegen oder wie sie miteinander verbunden sind. Im 1. Akt wird der Schauplatz in den Didaskalien wie folgt beschrieben:

---

<sup>68</sup> Einige dieser Orte könnte man mit Foucaults Begriff der „Heterotopie“ beschreiben. Damit sind ‚andere Räume‘ gemeint, die real zugänglich sind, sich aber „außerhalb aller Orte“ befinden (Foucault, 1993: 39), weil sie bestimmten Regeln unterworfen sind. (Vgl. dazu auch: [http://de.wikipedia.org/wiki/Heterotopie\\_%28Geisteswissenschaft%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Heterotopie_%28Geisteswissenschaft%29), Stand vom 16. April 2010)

Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas, o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas. (*sale la criada.*) (CBA: 139)

Innenraum in Bernardas Haus, ganz in weiß. Dicke Mauern. Türen mit Rundbögen, mit Portieren aus Jute verhangen, die Volants mit Troddeln geschmückt. Rohrstühle. Bilder, die Phantasielandschaften mit Nymphen oder sagenhaften Königen zeigen. Es ist Sommer. Tiefe, schattige Stille über der leeren Bühne. Glockenläuten. Vorhang. (*eine Magd tritt auf*) (BAH: 5)

Dies unterscheidet sich nur geringfügig vom zweiten Akt, jedoch der dritte Akt weicht davon ab:

Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda. Es de noche. El decorado ha de ser de una perfecta simplicidad. Las puertas, iluminadas por la luz de los interiores, dan un tenue fulgor a la escena. En el centro, una mesa con quinqué donde están comiendo Bernarda y sus hijas. (CBA: 241)

Innenhof von Bernardas Haus. Die vier weißen Wände sind leicht bläulich getüncht. Es ist Nacht. Das Bühnenbild muß äußerst einfach sein. Ein schwacher Lichtschimmer fällt durch die Türen der erleuchteten Zimmer auf die Bühne. In der Mitte ein Tisch mit einer Petroleumlampe. Bernarda und ihre Töchter sind beim Essen. (BAH: 46)

Die unklare Relationierung und die Ähnlichkeit der Schauplätze bewirken Verwirrung und Desorientation beim/bei der Rezipienten\_in und steigern den Eindruck des Immer-Gleichen, Repetitiven. Dies wird durch die repetitive Zeitkonzeption unterstrichen, wie ich noch zeigen werde. Durch die Semantisierung des Raumes erscheint das off-stage als „der andere, der verbotene“ Raum. Der Teil des Hauses, der nicht sichtbar ist, und die Welt außerhalb bekommen etwas Geheimnisvolles, fast Bedrohliches, da sie zwar präsent sind (durch Geräusche, Stimmen und Bemerkungen der Figuren), aber unsichtbar bleiben. Das Verborgene und das Unausprechliche spielen auch in Bezug auf die Figuren- und Sprachanalyse eine wichtige Rolle.

Fernández Cifuentes deutet den Bühnenraum in *la casa* als „Zone des Übergangs, des Durchgangs“, während sich die wichtigen Ereignisse im off-stage abspielen. (Vgl. 1986: 190f) Die Bühne als Ort des Zusammentreffens, des Dialogs, des Geschehens wird zum Ort des Scheins, des Schweigens. Wichtige Dinge, wie z. B. Außeinandersetzen, passieren off-stage und nachts, bleiben den Augen der Zuschauer\_innen also verborgen. (Vgl. Ebd.: 192 f) Die räumliche Opposition Bühne – off-stage wird zur Metapher für den Konflikt zwischen „dem Verborgenen, Unterdrückten und dem Vorzeigbaren, Manifesten“ (Ebd.: 191) Fernández Cifuentes bemerkt, dass die

Verbindungen zum ‚Außen‘ – Fenster, Türen etc. – zwar vorhanden, jedoch unsichtbar sind. Das Haus erscheint als Labyrinth – „una multitud no verificable de cuartos, paredes, pasillos y ventanas“/ „eine nicht überprüfbare Vielzahl an Zimmern, Mauern, Gängen und Fenstern“. (Ebd.: 192).

Auf der Zeitebene folgt die Geschichte vorwiegend dem Prinzip der Sukzession. Die Zeitstruktur ist eher offen, da die zeitlichen Abstände zwischen den Akten und Szenen vage bleiben. (Zwischen 1. und 2. Akt scheint nur eine Nacht zu vergehen; es gibt keine genauen Anhaltspunkte dafür, wieviel Zeit zwischen 2. und 3. Akt verstreicht.) Alle drei Akte spielen während eines Sommers<sup>69</sup>. Die Einbettung in den Zyklus der Jahres- und der Tageszeiten hat verschiedene semantische Konnotationen. Der 3. Akt spielt als einziger in der Nacht und steht auch deshalb im Kontrast zu den beiden vorhergehenden, weil die gesteigerte Spannung vor der Katastrophe bereits während des ganzen Aktes spürbar ist. Die Mitternacht erscheint laut Pfister in der Tragödie oft als „Zeit bedrohlichen Dunkels“ (2001: 368), was durch das Hundebellen und den ausschlagenden brünstigen Hengst betont wird. Die Nacht als Zeit der Imagination, des Traumes und des Übernatürlichen ist in *La casa* v. a. jene Zeit, in der Verbotenes und Heimliches stattfindet.

Ein weiteres Indiz für eine offene Zeitstruktur ist „der Eindruck eines langsamen, nicht zielstrebigem Werdens (...), eines Werdens, das in die weiten Zyklen des Jahreskreises oder der einander ablösender Generationen eingebettet ist.“ (Ebd.: 369) Der Eindruck vom Stillstehen der Zeit wird durch die Repliken der Figuren, die handlungsarme Geschichte, und die sich wiederholenden Tätigkeiten unterstrichen. Lange Dialogpausen und ein aktionales Spiel, das sich „in beiläufigen Beschäftigungen verliert“, können den Eindruck von Zeitdehnung erwecken, da sie den etablierten Bühnenkonventionen widersprechen. (Ebd.: 373) *La casa* ist von einer Zustandhaftigkeit gekennzeichnet, die einer statischen Zeitkonzeption entspricht, welche nicht auf Veränderung und voranschreitender Handlung, sondern auf „durativem und iterativem Geschehen“ beruht. Die eingangs geschilderte Situation verändert sich bis zum Ende des Dramas kaum, „was sich durch die sukzessive Informationsvergabe jedoch verändert, ist die Einsicht des Rezipienten in diese Situation“. (Ebd.: 376)

---

<sup>69</sup> Die lange Dauer der Verlobungen im ruralen Andalusien spräche jedoch dafür, dass sich die Handlung in mehreren auf einander folgenden Sommern abspielen könnte.



Neben der statischen Zeitkonzeption ist „eine zyklische Wiederkehr des Gleichen oder Ähnlichen“ feststellbar. Die Handlung schreitet zwar voran, doch nicht von A nach B, sondern sie entwickelt sich von Punkt A über verschiedene Positionen, um zum gleichen Punkt A oder zu einem entsprechendem Punkt A´ zurückzukehren. Dies entspricht den „natürlichen Lebenszyklen“ von Tag, Monat, Jahreszeiten und Generationenfolge. (Vgl. Ebd.: 376 f) Die Einteilung der Akte in Morgen/ Mittag, Nachmittag und Nacht spiegelt dies ebenfalls wider. Das „zyklische Wieder-einmünden des Endes in den Anfang“ (Ebd.: 377) wird auch dadurch betont, dass das Stück mit dem Tod des Vaters beginnt und mit dem Selbstmord einer Tochter endet. So wird die Fatalität der Ereignisse und die Unveränderbarkeit der über Generationen gelebten Traditionen verstärkt.

Martirio: (...) pero las cosas se repiten. Yo veo que todo es una terrible repetición. Y ella tiene el mismo sino de su madre y de su abuela, mujeres las dos del que la engendró. (CBA: 170)

Martirio: (...) Aber es ist immer dasselbe Lied. Ich seh es schon kommen. Es wird sich alles wiederholen, und ihr wird es ebenso ergehen wie ihrer Mutter und ihrer Großmutter, denn sie ist die Tochter von allen beiden, mit denen er sich eingelassen hat. (BAH: 18)

Laut Pfister haben Texte mit einer offenen Zeitstruktur und einer peripetienarmen Handlung, wie *La casa*, auch ein langsameres Tempo. (Vgl. 2001: 380 f) Am Ende des 3. Aktes kommt es jedoch zu einer spannungssteigernden Beschleunigung des Geschehens. Plötzlich überschlagen sich die Ereignisse. Der vorher herrschende Eindruck der Zeitdehnung bewirkt ebenfalls eine Spannungssteigerung, denn der/die Leser\_in/ Zuschauer\_in will wissen, wann es zur Katastrophe kommt. *La casa* ist aber, trotz seiner offenen Zeitstruktur, von „starker raum-zeitlicher Konzentration und Geschlossenheit“. Dies hat eine thematische Funktion und unterstreicht die „Unausweichlichkeit der Geschehensabläufe (...), die als eine mit fatalistischer Konsequenz sich vollziehende, krisenhafte Entladung von Spannung erscheinen, die sich in der Vergangenheit, in der Vorgeschichte aufgestaut haben.“ (Ebd.: 335)

### **3. Dramatische Sprache**

Dieses kurze Kapitel ist mir besonders wichtig, da die lyrische, bilderreiche Sprache Lorcas meiner Meinung nach eine der Besonderheiten seiner Stücke ausmacht. Im Vergleich zu seinen Gedichten und anderen Dramen ist sie hier sehr reduziert, was ihre Poetik jedoch nicht vermindert.

Bilderreichtum und ‚einfache‘ Sprache bezeugen die Nähe zu volkstümlichen Formen, deren Bedeutung Lorca verfremdet. Er bildet die Alltagssprache der ruralen Bevölkerung nicht mimetisch ab, sondern entnimmt Elemente daraus, die er in einer verdichteten und verknüpften Form wiederverwendet. Alltagssprachliche Ausdrücke, volkstümliche Sinnsprüche und Wendungen werden mit symbolischen Bedeutungen angereichert, die für den/die Leser\_in nur schwer zu entschlüsseln sind, da sie auf eine mythische<sup>70</sup>, geheimnisvolle Ebene verweisen.

Obwohl die Sprache ‚nackt‘ bzw. einfach erscheint, ist sie von einer immanenten Poetik. Der Chor der Schnitter (BAH: 34 f, CBA: 212 f) und das Lied der Großmutter (BAH: 55, CBA: 263 f) sind die einzigen lyrischen Einschübe, doch gerade der reduzierte Einsatz hebt ihre poetische Wirkung hervor; durch die gebundene Sprache heben sie sich klar vom Rest ab. Folgender Auszug aus dem Chor der Schnitter soll das illustrieren. In beiden Versionen wird die Ernte mit sexuellen Konnotationen aufgeladen. Das spanische Wort „espiga“/ Ähre kann auch Halm, Zapfen, Stift, Spitze, Dübel oder Bolzen bedeuten, was auf ein phallisches Symbol verweist. Die sexuellen Konnotationen werden durch die Mittagshitze, in der die Männer ihre schweißtreibende Arbeit fortsetzen, betont. Enzensbergers Übersetzung weicht hier stark vom Original ab.

Coro: Ya salen los segadores

En busca de las espigas;

Se llevan los corazones

De las muchachas que miran.

*(Se oyen panderos y carrañacas. Pausa. Todas oyen en un silencio traspasado por el sol.)* (CBA: 213)

Chor: Der Weizen steht hoch.

Die Mädchen machen Augen.

Her mit euerm Korn,

her mit euern Herzen!

---

<sup>70</sup>Zur mythischen Bedeutung der Symbole bei Lorca Vgl. Sánchez, 1971: 92, Hernandez, 1998: 23, und v. a.: Ángel Álvarez de Miranda (1963), *La metáfora y el mito*, Taurus: Madrid.

Mario Hernandez zufolge weicht die Sprache in *La casa* stark vom benaventinischen Modell des „drama rural“ ab und ist eher mit Stücken Valle-Incláns oder Unamunos vergleichbar. (Vgl. 1998: 23) Auch Vilches de Frutos hebt die symbolische und konnotative Kraft der Sprache hervor (2006: 79) Stenzel stellt in seiner Analyse des berühmten Gedichtes *Romance sonámbulo* fest, dass Lorca zwar auf volkstümliche Elemente und Ausdrücke zurückgreift, diese jedoch nicht „imitierend oder restaurierend“ wiedergibt. Für Lorca enthalten volkstümliche Dichtung und Sprache Merkmale, die sie zur modernen Lyrik in Bezug setzen. (Vgl. Stenzel, 2005: 218)

Einfachheit und Kürze können sich dabei in Verkürzung, Verdichtung und Verrätselung verwandeln. Die Suggestivkraft der Bilder kann, wenn diese ihrer rein untermalenden Funktion entkleidet werden, zu symbolischer Aufladung und zu surrealistischen Effekten führen. (Ebd.: 218)

Ein weiteres Kennzeichen der Sprache in *La casa* ist ihre Homogenisierung, die laut Pfister typisch ist für Dramen mit einer allgemein-ideellen Ausrichtung. Die poetische dominiert über die expressive Funktion der Sprache, was bedeutet, dass die Sprache der einzelnen Figuren nicht sehr variiert, sondern ein homogener poetischer Grundton vorherrscht. Ich möchte noch auf die Bedeutung des Nicht-Gesagten hinweisen. Vieles, was verschwiegen oder nur angedeutet wird, bestimmt das Geschehen, obwohl es nur unterschwellig mitschwingt. Der Subtext lässt auf die verborgene Wünsche der Figuren und ihre Geheimnisse schließen. Das Schweigen ist bedeutungsvoll, da es auf Unaussprechliches verweist. (Vgl. Pfister, 2001: 200 ff). Wegen des Verbotes die Dinge beim Namen zu nennen, drehen sich die Gespräche oft um Belangloses. Das erklärt vielleicht auch die Verwendung vieler Symbole, die das Unausgesprochene nur andeuten, das aber trotzdem sehr präsent ist. Fernández Cifuentes drückt dies folgendermaßen aus: „el diálogo se ve siempre truncado e incompleto, y el silencio, una máscara, no un vacío.“ / „Der Dialog wirkt immer wie verstümmelt und unvollständig, und das Schweigen ist eine Maske und keine Leere.“ (1986: 196)

#### **4. Figuren**

Ich verwende Pfisters Kategorien der Figurenkonzeption und Figurencharakterisierung (Vgl. Ebd.: 240 f), gehe aber bei der Analyse der einzelnen dramatischen Figuren von meinen eigenen Beobachtungen aus. (Vgl. Kap. II.4.3)

#### 4.1 Figurenkonzeption

Die Figurenkonzeption ist meiner Meinung nach „statisch“, da sich die Figuren im Laufe des Geschehens fast nicht verändern. Einer solchen Konzeption liegt laut Pfister eine „Ideologie des sozialen, biologischen oder psychologischen Determinismus“ zugrunde. (Vgl. 2001: 242 f) Nach E. M. Forster könnte man die meisten Figuren auch als „eindimensional“ bezeichnen, da sie durch einen kleinen Satz an Merkmalen gekennzeichnet sind. Dies entspricht der historischen Figurenkonzeption des Typs, bei dem vom Individuellen auf das Allgemeine abstrahiert wird. Die Typen in *La casa* stammen „aus der zeitgenössischen Charakterologie und Sozialtypologie. (Vgl. Ebd.: 243 ff) Da wir nicht sehr viele Informationen über die Figuren erhalten, bleiben bis zu einem gewissen Grad „geheimnisvoll“. E. Bentley spricht in diesem Fall von einer „offenen“ Figurenkonzeption. (Vgl. Ebd.: 246 f) Da die Figuren außerdem nur aus ihrer subjektiven Perspektive heraus handeln, kann man auch von einer „psychologischen“ Konzeption sprechen. Sie können ihr Handeln nicht „völlig rational und bewusst“ kommentieren, sondern es kommt zu einer „(...) Betonung der Irrationalität der Emotionen und Stimmungen, der unbewussten Beeinflussung durch Milieu und Atmosphäre, des Unterbewussten kollektiver Triebe und verdrängter traumatischer Erlebnisse“. (Ebd.: 249) Die selbst-zweckhafte Darstellung der Individuen hat wenig Platz, da die Fabel auf die Gesamtkonzeption hin funktionalisiert ist. Daher bleiben die Charaktere oft sehr flach, denn die Ausrichtung zielt nicht auf das Individuelle, sondern auf das Allgemeine ab. (Vgl. Ebd.: 321)

#### 4.2 Figurencharakterisierung

Lorca wendet alle vier Techniken der Figurencharakterisierung an, die Pfister anführt. (Vgl. Ebd.: 251). Ein Beispiel für die explizit-figurale Technik, wobei sich die Figuren durch Eigen- oder Fremdkommentar selbst charakterisieren, finden wir in der 1. Szene des 1. Aktes. La Poncia charakterisiert durch ihren Kommentar Bernarda und gleichzeitig sich selbst. Diese Technik wird oft angewandt, um den Auftritt einer unbekanntem Figur vorzubereiten und im/ in der Zuschauer\_in bestimmte Erwartungen zu wecken. (Vgl. Ebd.: 252 f) Ein Beispiel für die implizit-figurale Technik ist der Einsatz der Requisiten (z. B. Adelas grünes Kleid) zur Figurencharakterisierung. (vgl. Ebd.: 260 f) Die letzten beiden Techniken sind in *La casa* von größerer Bedeutung. Beschreibungen der Figuren in den Didaskalien, oder sprechende Namen, (vgl. Ebd.: 262) wie z. B. Martirio – die Gequälte – oder Angustias – die Ängstliche – zählen zu den explizit-aktorialen Techniken. Implizit-aktorial sind die

*interpretive names* von Van Laan. Diese sind zwar plausibel, enthalten jedoch implizit charakterisierende Informationen über die Figuren, die der/die Rezipient\_in erschließen muss. z. B. der Name Alba. Die wichtigste implizit-auktoriale Technik ist jedoch „die Pointierung von Korrespondenz- und Kontrastrelationen zu anderen Figuren“. Diese können in der Figurenrede thematisiert, oder die Figuren der gleichen Situation ausgesetzt werden. So erreicht der/die Autor\_in, dass der/die Rezipient\_in aufgrund der unterschiedlichen Reaktionen die Korrespondenz- oder Kontrastrelationen erkennt. (Vgl. Ebd.: 263 f)

### 4.3 Figurenanalyse

Das Personal von *La casa* setzt sich ausschließlich aus Frauen unterschiedlichen Alters und aus verschiedenen sozialen Schichten zusammen. Aufgrund der „flachen“ Figurenkonzeption und der geringen Individualität der einzelnen Figuren, gibt es keine Hauptfigur im eigentlichen Sinn. Für Vilches de Frutos sind jedoch Bernarda und Poncia die beiden strukturellen Angelpunkte. (Vgl. 2006: 72) Die abwesenden Männer bestimmen ebenfalls den Handlungsverlauf: Der Tod von Bernardas Ehemann Antonio María Benavides ist Auslöser für die Trauerzeit und Pepe el Romano beeinflusst das Geschehen als sog. „backstage character“ wesentlich.

Die inneren Vorgänge der Figuren sind wichtiger als das Geschehen selbst. Nicht was passiert, sondern was *ihnen* passiert steht im Mittelpunkt. Der Gegensatz zwischen der äußeren Fassade und dem Innenleben der Figuren ist ähnlich wie bei Tschechow oder Ibsen; die belanglosen Dialoge drehen sich um Alltägliches, doch das Unausgesprochene beherrscht die Szene. Die Schwestern sind Gefangene im Inneren des Hauses, während das wirkliche Leben draußen passiert – ein Spiegelbild ihres Innenlebens. Poncia ahnt, dass das Bedrohliche im Untergrund lauert:

Poncia: (...)¿Tú ves este silencio? Pues hay una tormenta en cada cuarto. El día que estallen nos barrerán a todas. Yo he dicho lo que tenía que decir. (CBA: 260)

La Poncia: (...) Merkst du, wie still es hier ist? Und doch steht über jedem Zimmer ein Gewitter. Wenn der Sturm losbricht, wird er uns alle wegfeigen. Ich sage es, wie es ist. (BAH: 53)

Ich möchte mit der Analyse der Figur Bernardas beginnen, die wie der Titel andeutet, zentral ist. Bernarda stammt aus einer wohlhabenden Familie und aufgrund ihres Status als Witwe und Mutter kommt ihr in der spanischen Gesellschaft eine einflussreichere Stellung zu, als anderen Frauen. (Vgl. Kap. III.2 und V.) Sie verkörpert die patriarchale Macht ihrer Vorväter, die sie auf eine totalitäre Weise ausübt. Nach dem Tod ihres Ehemannes Antonio Maria Benavides, ordnet sie an:

Bernarda: (...) ¡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. (CBA: 157)

Bernarda: (...) Acht Jahre, das ist die Trauerzeit, und solange kommt mir nicht einmal der Wind von der Straße ins Haus. Wie hinter vermauerten Fenstern und Türen werden wir leben. Genauso ging es im Haus meines Vaters und meines Großvaters zu. (...) (BAH: 13)

Das Symbol ihrer Autorität ist ihr Zepter, das sie zur Bestrafung ihrer Töchter einsetzt und das auch als phallisches Machtsymbol gedeutet werden kann. Adela stellt sich am Ende des 3. Aktes ihrer Mutter entgegen und zerbricht den Stab, das Symbol ihrer Macht. Bernarda ist aber nicht nur gegen ihre Töchter, sondern auch gegen ihre eigene Mutter gewalttätig, die sie in einem Zimmer einsperrt und knebelt, da sie angeblich verrückt ist. Das Einzige wovor sie Angst hat, ist das Gerede der Leute, denn sie fürchtet um die Ehre ihres Hauses. Daher sperrt sie ihre Töchter ein und pocht auf die Einhaltung der gesellschaftlichen Normen, um jeden Preis. Als die Dorfbewohner entdecken, dass die Tochter der Librada ein illegitimes Kind hatte, das sie getötet und vergraben hat, um sich vor der Schmach zu bewahren, fordert Bernarda ohne zu zögern ihren Tod:

Bernarda: Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla. (...) Y que pague la que pisotea su decencia. (*Fuera se oye un grito de mujer y un gran rumor.*) (...) ¡Acabar con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado! (CBA: 239)

Bernarda: Ja, sollen sie nur kommen, mit Stöcken und Schaufeln, sollen sie kommen und sie totschiagen! (...) Die den Anstand mit Füßen tritt, soll auch dafür zahlen. (*Draußen hört man den Schrei einer Frau und starken Lärm.*) (...) Macht ein Ende mit ihr, bevor die Gendarmen da sind! Glühende Kohlen auf ihren sündigen Leib! (BAH: 45)

Dieselbe Grausamkeit, Unbarmherzigkeit und Kälte legt sie an den Tag wenn es um ihre Töchter geht. Sie versucht Pepe zu erschießen, weil er die Ehre ihrer Familie in Gefahr gebracht hat, verfehlt ihn aber. Im Laufe des Stückes bekommt sie zunehmend männliche Züge.

Eine wichtige Figur ist auch Bernardas Magd Poncia, die ihr seit 30 Jahren treue Dienste leistet. Trotzdem verachten sich die beiden gegenseitig.

Poncia: Pero yo soy buena perra: ladro cuando me lo dice y muerdo los talones de los que piden limosna cuando ella me azuza. Mis hijos trabajan en sus tierras y ya están casados, pero un día me hartaré. (CBA: 143)

La Poncia: Aber ich bin ihre Hündin. Eine gute Hündin! Ich belle, wenn sie mir sagt: belle! Und wenn sie mich aufhetzt, dann beiße ich alle in die Ferse, die um ein Almosen bitten. Meine beiden Söhne arbeiten auf ihren Feldern,

verheiratet sind sie auch schon. Aber eines Tages habe ich es endgültig satt.  
(BAH: 7)

Poncia ist die Einzige im Haus, die über alles bescheid weiß. Sie ahnt, dass Bernardas Vorgehen gegen ihre Töchter schlimme Folgen haben wird und versucht sie zu warnen. Ihre Herrin ist jedoch blind gegenüber jeglicher Kritik. Ich stimme E. Speratti Piñeros Urteil zu, dass Poncia ein hybrider sozialer Status zwischen Dienerschaft und Verwandtschaft zukommt. (Vgl. García Posada, 1985: 160) Die Beziehung zwischen Poncia und Bernarda pendelt zwischen Vertrautheit und Misstrauen, Unterordnung und Auflehnung, Dankbarkeit und Undank – eine typische Herr-Knecht Situation. Auch die Beziehung zwischen Poncia und den Schwestern ist ambivalent, einerseits gibt es eine gewisse Komplizenschaft, andererseits handelt Poncia in Bernardas Auftrag. Trotz Poncias Mittlerposition, gibt es wirkliches Vertrauen nur unter den Bediensteten, die demselben Stand angehören.

Eine weitere bedeutende Figur ist Bernardas Mutter María Josefa, der eine Sonderrolle als „verrückte Weise“ zukommt. Sie kann als Einzige aussprechen, was vor sich geht. Maria Josefa artikuliert die unbefriedigten sexuellen Wünsche ihrer Enkeltöchter und ihre Sehnsucht nach Freiheit. Weil sie gegen Bernardas Regeln und die Geschlechternormen verstößt, wird sie ein Zimmer eingesperrt, gefesselt und geknebelt. Sie steht daher auch für das Unbewusste, das Unterdrückte. Durch ihre wiederholten Ausbrüche stellt sie Bernardas Autorität in Frage.

Auch Adela (20), Bernardas jüngste Tochter, rebelliert gegen sie und die gesellschaftlichen Normen. Um ihr sexuelles Verlangen zu stillen, ist sie bereit die Ehre ihrer Familie aufs Spiel zu setzen:

Adela: (...) 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. ¿Qué puedes decir de mí? ¿Que me enciero en mi cuarto y no abro la puerta? ¿Que no duermo? ¡Soy más lista que tú! Mira a ver si puedes agarrar la liebre con tus manos.  
(CBA: 206)

Adela: (...) Ich will mich über alle hinwegsetzen, nicht nur über eine bloße Magd wie dich, nein, auch über meine Mutter, wenns darum geht, das Feuer zu löschen, das mir im Mund und zwischen den Beinen brennt. Erzähl es ruhig allen, was du von mir weißt! Daß ich mich in meinem Zimmer einschließe und die Tür nicht aufmache. Daß ich nicht schlafen kann. Aber ich bin schlauer als du! Probiers doch, ob du den Hasen mit bloßen Händen fangen kannst! (BAH: 32)

Pepe el Romano ist für Adela jedoch nicht nur das Objekt ihrer Begierde, sondern auch die einzige Chance aus dem Haus zu entkommen. Deshalb erhängt sie sich, als sie ihn tot glaubt. Adela ist sich sehr bewusst, was das Überschreiten der

Geschlechternormen für sie bedeutet: sie nimmt die soziale Ächtung in Kauf, die der Geliebten eines verheirateten Mannes und einer ledigen Mutter entgegen gebracht wird.

Die Figur Pepe el Romanos hat großen Einfluss auf das Geschehen, weshalb ich ihn in meine Figurenanalyse einbeziehe. Trotz seiner körperlichen Abwesenheit, ist er ständig präsent: in der Figurenrede, durch sein Bild, das Angustias von ihm besitzt, oder wenn er vor dem Fenster der Mädchen in der Dunkelheit lauert. Pepe steht für männliche Potenz und für ‚das Andere‘ außerhalb der vier Mauern des Hauses. Deshalb projizieren die Schwestern ihre Wünsche nach Sexualität, Liebe und Freiheit auf ihn. Pepe ist außerdem der Grund für Neid und Eifersucht unter den Schwestern, und schließlich für Adelas Selbstmord. Durch seine Abwesenheit bekommt er etwas Unheimliches und Mysteriöses – er hat angeblich den Atem eines Löwen (BAH: 60/ CBA: 276)

María Josefa: (...) Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. ¡No, granos de trigo, no! ¡Ranas sin lengua! (CBA: 267)

María Josefa: (...) Pepe el Romano ist ein Riese. Ihr seid alle in ihn verliebt. Aber er wird euch auffressen, denn ihr seid nichts als Weizenkörner. Was sage ich da? Frösche seid ihr, Frösche ohne Zunge. (BAH: 57)

Die restlichen Figuren haben entweder als Gruppe (Schwestern) Bedeutung oder treten episodisch auf (Magd, Prudencia, Bettlerin, Frauen und ein Mädchen). Die anderen Schwestern sind von Bedeutung, um Kontrast- und Korrespondenzrelationen zu Adela aufzuzeigen. Im Gegensatz zu Adela, die ihre Jugend und Schönheit noch besitzt, führen Jahre der sexuellen Frustration bei ihren Schwestern zu Eifersucht und Verzweiflung.



## V. Geschlechterdiskurs und Sexualität in *La casa de Bernarda Alba*

Im letzten Kapitel meiner Arbeit bringe ich die theoretischen Grundlagen, die historischen Bedingungen und das Stück selbst in einen Zusammenhang. Dies mache ich unter dem Aspekt der Darstellung der zeitgenössischen Geschlechterdiskurse und der Sexualität in *La casa*. Im vorangegangenen Kap. IV – der formalen Dramenanalyse – sind schon einige Aspekte angeklungen, auf die ich hier im Detail eingehen werde. Folgende Fragen sind mir wichtig: Welche ‚weiblichen‘ und ‚männlichen‘ Rollenbilder werden dargestellt? Werden die geltenden Geschlechternormen bestätigt, negiert oder subvertiert? Welche Rolle spielt Sexualität für die Figuren und ihr Verhalten? Wie gehen die Figuren mit der Sexualität um, und entspricht dies den geltenden Normen? Welche Rückschlüsse auf die historische Wirklichkeit ergeben sich aus der Darstellung der Geschlechternormen? Was könnten Lorcas Intentionen gewesen sein? Wie ist die Position Lorcas als Homosexueller zur gesellschaftlichen Norm zu bewerten?

### 1. Subversion der geltenden Geschlechternormen

Lorca bezieht sich auf die Geschlechterdiskurse, die im 19. und 20. Jh. in Spanien gültig waren. (Vgl. Kap. III.2). Mich interessiert wie diese Diskurse im Stück dargestellt werden. Außerdem frage ich mich: Welche ‚männlichen‘ und ‚weiblichen‘ Rollenmuster werden als Norm definiert? Entspricht diese Norm den herrschenden Diskursen? Welche sexuellen Ge- und Verbote werden formuliert? Folgendes Beispiel zeigt, wie männliche und weibliche Rollenbilder definiert werden:

Magdalena: (...) Sé que ya no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura.

Bernarda: Eso tiene ser mujer.

Magdalena: Malditas sean las mujeres.

Bernarda: Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles. (CBA: 157 f)

Magdalena: (...) Ich weiß, daß ich nie heiraten werde. Lieber schleppe ich Säcke zur Mühle. Alles lieber, als Tag für Tag in diesem finstern Zimmer zu hocken.

Bernarda: Das ist das Los der Frauen.

Magdalena: Dann sollen sie verflucht sein, die Frauen.

Bernarda: Ihr tut, was ich euch sage. Jetzt kannst du nicht mehr zu deinem Vater rennen, um dich zu beklagen. Faden und Nadel für die Weiber, Peitsche und Maultier für die Männer. So hält man Hab und Gut zusammen, wenn man was geerbt hat. (BAH: 13)

Bernarda verteidigt eisern die althergebrachten Normen, während Magdalena sich ihrem ‚Schicksal‘ als Frau nicht einfach fügen will. Sie sehnt sich nach einem Leben als Mann, das ihr mehr Freiheit bringen würde, und stellt damit die geltenden Geschlechternormen in Frage. Bernarda duldet – als Repräsentantin der geltenden Ordnung – keine Zweifel daran. Sie ist es jedoch müde auf deren Erfüllung zu pochen, wie sie La Poncia gegenüber zugibt: „¡Cuánto hay que sufrir y luchar para hacer que las personas sean decentes y no tiren al monte demasiado!“ (CBA: 164)/ „Dauernd muß man sich mit den Menschen herumplagen, damit sie sich anständig benehmen und nicht über die Stränge schlagen!“ (BAH: 16) Dies weist darauf hin, dass die ‚alten‘ Normen nur durch ständige Kontrolle und Gewalt durchsetzbar und daher nicht mehr uneingeschränkt wirksam waren.

Sexualität außerhalb des legitimierten Rahmens einer heterosexuellen Ehe und weibliches Begehren waren absolute Tabus in der damaligen Gesellschaft. Für eine Heirat waren Stand und Vermögen ausschlaggebend, und nicht persönliche Bedürfnisse. Da es keine „standesgemäßen“ heiratsfähigen Männer gab, durften Bernardas Töchter nicht heiraten, was einer sozialen Isolation gleichkam, in einer Gesellschaft, in der dies die Norm darstellte. Die „solteronas“/ ‚alte Jungfern‘ waren zu einem Leben ohne Sexualität und in ewiger Abhängigkeit von ihrem Vater (oder ihrer Mutter) verdammt. Doch verheiratete Frauen waren ihrem Ehemann, an Vaters statt, Rechenschaft und Folgsamkeit schuldig, wie das Beispiel von Adelaida zeigt:

Amelia: ¿Te fijaste? Adelaida no estuvo en el duelo.

Martirio: Ya lo sabía. Su novio no la deja salir ni al tranco de la calle. Antes era alegre. Ahora ni polvos se echa en la cara.

Amelia: Ya no sabe una si es mejor tener novio o no.

Martirio: Es lo mismo.

Amelia: De todo tiene la culpa esta crítica que no nos deja vivir. Adelaida habrá pasado un mal rato. (CBA: 168)

Amelia: Hast du gemerkt, daß die Adelaida nicht beim Begräbnis war?

Martirio: Das hat mich nicht gewundert. Ihr Bräutigam läßt sie keinen Schritt vor die Tür tun. Früher war sie immer gut aufgelegt, aber jetzt pudert sie sich nicht einmal mehr das Gesicht.

Amelia: Ich frage mich, ob man sich überhaupt verloben soll oder lieber nicht.

Martirio: Das kommt aufs gleiche heraus.

Amelia: Das ewige Gerede ist an allem schuld. Das wird uns noch umbringen. Adelaida hat sicher allerhand durchmachen müssen. (BAH: 17)

Während Männern im Bezug auf ihre Sexualität große Freiheiten zugestanden wurden, war weibliche Sexualität streng reglementiert. Lorca zeigt dies anhand des Beispiels von Adelaidas Vater, der sich mit ihrer Großmutter und Mutter eingelassen hatte, bevor er sie heiratete. Martirio bemerkt, dass er niemals für seine Verbrechen bestraft wurde, „porque los hombres se tapan unos a otros las cosas de esta índole y nadie es capaz de delatar.“ (CBA: 169)/ „weil die Männer solche Sachen unter sich ausmachen, und weil niemand den Mut hat, sie anzuzeigen.“ (BAH: 18). Dies entspricht der spanischen Gesetzgebung Ende des 19. Jh.s, die für Männer und Frauen im Fall des Ehebruchs vollkommen andere Strafen vorsah. Jene Frauen, die ihre Sexualität auslebten, galten als Prostituierte, während Männer ihr sexuelles Begehren auch außerhalb der Ehe befriedigten:

Poncía: Hace años vino otra de éstas y yo misma di dinero a mi hijo mayor para que fuera. Los hombres necesitan estas cosas.

Adela: Se les perdona todo.

Amelia: Nacer mujer es el mayor castigo.

Magdalena: Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen. (CBA: 212)

La Poncía: Vor ein paar Jahren war auch so eine da, und ich selber habe meinem Ältesten Geld gegeben, damit er mit ihr geht. Die Männer brauchen das.

Adela: Denen sieht man auch alles nach.

Amelia: Als Frau auf die Welt zu kommen ist die größte Strafe.

Magdalena: Uns gehören ja nicht einmal die eigenen Augen. (BAH: 34)

Durch diese Beispiele ist meiner Meinung nach ersichtlich geworden, dass Lorca die traditionellen Werte einer patriarchalen Gesellschaft darstellt und sich auf die geltenden Diskurse bezieht. Ich möchte nun genauer darauf eingehen, *wie* Lorca die Geschlechternormen darstellt. Verhalten sich die Figuren gemäß der Norm oder werden Regeln gebrochen, hinterfragt oder als ambivalent dargestellt? Oder werden die geltenden Normen perpetuiert?

Folgende Regelübertritte tragen dazu bei, die geltenden Normen sukzessive zu unterminieren. Indem Martirio Pepes Bild entwendet, das Angustias – seine zukünftige Braut – von ihm besitzt, verletzt sie die Regeln des weiblichen Anstands. Angustias

spioniert den Männern der Trauergesellschaft nach, um nach Pepe Ausschau zu halten, was ebenfalls den Regeln des Anstands widerspricht. Beide werden von Bernarda mit Stockschlägen für ihr Vergehen bestraft. Maria Josefa artikuliert ihr sexuelles Begehren, was dem Diskurs widerspricht, dass Frauen asexuelle Wesen sind. Aufgrund ihres hohen Alters erscheint der Regelbruch noch schwerwiegender, weshalb sie von Bernarda gefesselt und geknebelt wird. Adela bricht die Regeln des Anstands und der Keuschheit, indem sie eine Affäre mit Pepe eingeht. Da er verlobt ist, kann ihr Verhältnis auch als Ehebruch gewertet werden, was ein sehr schwerwiegendes Vergehen darstellt. Adelas ‚Vergehen‘ sind besonders schwerwiegend, weil sie die Ehre der Familie Alba gefährden.

Ein Leben außerhalb der Norm scheint in der von Lorca beschriebenen Welt unmöglich. Trotz ihres Widerstandes, bricht Adela mit den Werten des Patriarchats nicht völlig. Sie ist bereit sich einem Mann völlig unterzuordnen, um zu mehr ‚Freiheit‘ zu gelangen. Doch als sie Pepe tot glaubt, bringt sie sich um, weil sie weiß, dass ein Leben als Ehebrecherin und ledige Mutter in dieser Gesellschaft unmöglich ist. Obwohl es in der damaligen spanischen Gesellschaft alternative Lebensformen gab, waren diese ‚abweichenden Identitäten‘ verschwindend im Vergleich zur Mehrheit. (Vgl. Kap. III.2.1) Adela entscheidet sich gegen ein Leben als Außenseiterin, eine Lösung des Konflikts wird an die Zuschauer\_innen delegiert. Ihr Selbstmord kann aber meiner Meinung nach nicht nur als resignativer Akt, sondern auch als Akt des Widerstandes gedeutet werden – als Verweigerung des Lebens als Verstoßene. Sie setzt ihre Ehre und ihren guten Namen aufs Spiel, um ihr Begehren auszuleben und ist bereit die Ächtung in Kauf zu nehmen, die ihr deshalb droht:

Adela: Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado. (CBA: 272)

Adela: Seit ich weiß, wie sein Mund schmeckt, halte ich es nicht mehr aus in diesem gräßlichen Haus. Ich tue alles, was er will. Und wenn das ganze Dorf gegen mich ist und mit feurigen Fingern auf mich zeigt! Sollen sie doch schreiend hinter mir herlaufen, diese Leute, die sich wunder was darauf einbilden, wie ehrbar sie sind – nur weil ich einen verheirateten Mann liebe. Diese Dornenkrone will ich mir aufsetzen. (BAH: 58-59)

Neben den Regelbrüchen der Figuren wendet Lorca auch subtilere Methoden an, um die Geschlechternormen zu subvertieren. Einerseits stellt er die totalitäre, repressive Macht dar, die die geltenden Normen verteidigt und von Bernarda

verkörpert wird. Sie muss zu psychischer und physischer Gewalt greifen, um die alten Codes durchzusetzen, was zeigt, dass die Figuren deren Gültigkeit von sich aus nicht mehr akzeptieren. Durch die überzeichnete Darstellung von Bernardas Brutalität und Strenge, wird die Willkürlichkeit und Absurdität des Regelkodex offensichtlich. Die Figuren folgen den Regeln nur, weil sie von Bernarda dazu gezwungen werden; sie glauben jedoch nicht mehr an ihre Gültigkeit. Trotz brutaler Strafen kommt es permanent zu Regelübertritten und zur Infragestellung der alten Werte. Die Normkonflikte bleiben am Ende ungelöst, die Figuren sind in ihrem Aufbäumen gegen das autoritäre System erfolglos, aber die Existenz eines solchen Aufbäumens bewirkt, dass die geltenden Normen ambivalent erscheinen.

Fernández Cifuentes ist ebenfalls der Meinung, dass die geltenden Geschlechtercodes in *la casa* in Auflösung begriffen sind. (Vgl. 1986: 206 ff) Bisher fixierte Bedeutungszusammenhänge geraten ins Wanken: Wie hat sich eine Frau zu verhalten? Was macht einen Mann aus? Die gültigen Normen werden von Lorca sukzessive aufgeweicht, so dass ‚männliche‘ und ‚weibliche‘ Eigenschaften verschwimmen und nicht mehr eindeutig zuordenbar sind.

Bernarda nimmt als Witwe die Stellung des „cabeza de familia“ / Familienoberhaupts ein, eine Machtposition, die in der damaligen Gesellschaft üblicherweise Männern vorbehalten war. Sie wird vermehrt als männlich wahrgenommen, weil sie einerseits eine Autoritätsposition inne hat und andererseits ‚männliche‘ Verhaltensweisen an den Tag legt. Im 3. Akt sagt Prudencia zu ihr, als sie die Stallburschen anweist den Hengst anzuketten, „bregando como un hombre“ (CBA: 245)/ „du schufftest wie ein Mann“ (BAH: 47). Von Poncia wird sie als „mandona“, „dominanta“ und „tirana de todos los que la rodean“ (CBA: 140, 141) bezeichnet. (Vgl. Fernández Cifuentes, 1986: 207) Außerdem spricht sie vorwiegend in Befehlsform, um ihre Autorität zu markieren: „(a Angustias) Tú no tienes derecho más que a obedecer. Nadie me traiga ni me lleve. (...) ¡Aquí no se vuelve a dar un paso que yo no sienta!“ (CBA: 236)/ „(zu Angustias) Dein gutes Recht ist es, mir zu gehorchen, und sonst gar nichts. Mir hat niemand was zu sagen (...). Hier tut keiner mehr einen Schritt, ohne daß ich es merke!“ (BAH: 44)

Ich teile nicht Fernández Cifuentes Ansicht, dass Bernarda ein Transvestit sei, sondern für mich ist sie eine männlich wirkende Frau. Auch Poncia schlägt ihren Mann und tötet seine Stieglitze, als er ihr nicht gehorcht. (Vgl. BAH: 29) Beide Figuren nehmen

‚männliche‘ Verhaltensweisen an, weshalb sie als ambivalent wahrgenommen werden. Dies kann an der Abwesenheit eines Mannes liegen (Bernarda) oder an dem Wunsch im Machtkampf gegen einen Mann nicht zu unterliegen (Poncía). Auch die Schwestern äußern den Wunsch ein Mann zu sein (Magdalena und Adela), um dieselben Rechte und Freiheiten zu genießen. (Vgl. BAH: 35)

Die männlichen Figuren werden hingegen als Prototypen des Macho dargestellt. Dies kann auch daran liegen, dass die Männer aufgrund ihrer Abwesenheit eindimensional erscheinen. Pepe wird als potenter Macho dargestellt, der sich mit mehreren Frauen gleichzeitig einlässt. Die Männer aus dem Dorf erscheinen ebenfalls als ‚geile Böcke‘, die nur ihre sexuellen Lüste befriedigen wollen. Poncía klärt Bernardas Töchter über ‚die Männer‘ auf:

Poncía: (...) A vosotras, que sois solteras, os conviene saber de todos modos que el hombre, a los quince días de boda, deja la cama por la mesa, y luego la mesa por la tabernilla. Y la que no se conforma, se pudre llorando en un rincón. (CBA: 197 f)

La Poncía: (...) Ihr seid ja ledig und habt keine Ahnung, aber eines müßt ihr wissen: Vierzehn Tage nach der Hochzeit interessiert sich der Mann mehr für den Tisch als für das Bett, und wenn er vom Tisch aufsteht, geht er in die Kneipe. Damit müßt ihr euch abfinden, sonst sitzt ihr heulend in der Ecke, bis ihr vom Fleisch fällt. (BAH: 29)

Die traditionellen Rollenmuster sind auf Seiten der Frau in Auflösung begriffen. Bernarda wird zwar als Ehefrau, Mutter und Tochter eingeführt – jene Beziehungen über die sich eine Frau definieren sollte – im Laufe des Stückes bröckeln diese jedoch. Bernardas Beziehung zu ihrem verstorbenen Ehemann scheint nicht ideal gewesen zu sein (er betrog sie mit einer Dienstmagd und seine Verwandten kommen nicht einmal zum Begräbnis, weil sie Bernarda hassen). Das Verhältnis zu ihren Töchtern ist alles andere als fürsorglich oder mütterlich, sondern eher das einer Gefängniswärterin zu ihren Insassen. Ihre eigene Mutter knebelt und fesselt sie, was auch symbolisch dafür steht, wie mit der mütterlichen Tradition umgegangen wird. (Vgl. Fernández Cifuentes, 1986: 207) Auch Bernardas Töchter stellen die traditionellen Rollenbilder in Frage. Nur eine von ihnen – Magdalena – liebte ihren Vater und keine respektiert die Mutter, sondern sie folgen nur widerwillig ihren Anweisungen. (Vgl. Ebd.: 208) Die Tatsache, dass alle fünf unverheiratet sind und das Fehlen von Kindern erscheinen ebenfalls als Anomalie. Die traditionellen Rollenbilder werden als Konstruktionen entlarvt, die von Lorcás Figuren nicht mehr erfüllbar sind. Die Institution Ehe wird ebenfalls diskreditiert, was anhand der Beispiele von Poncía, Adelaida und Bernarda deutlich wird. Die Verlobung von Angustias und Pepe

entpuppt sich als Farce, die nur aufgrund des Geldes stattfindet. Bereits vor der Eheschließung betrügt Pepe seine zukünftige Frau mit seiner Geliebten Adela.

Alle Beziehungen, ob innerhalb der Familie, zwischen Liebhabern oder Eheleuten, sind von fehlender Liebe gekennzeichnet. Pepe und Adela begehren einander mehr, als dass sie sich lieben. Adela wird nicht von einer unschuldigen, asexuellen Hingabe, sondern von sexuellem Begehren getrieben, was einen weiteren Bruch mit den gültigen Geschlechternormen darstellt. Die Macht der Sexualität wird auch am Beispiel der frustrierten Sexualität der Schwestern deutlich. Die einzige Ebene, auf der eine Beziehung zwischen Frauen und Männern zu ‚funktionieren‘ scheint, ist die sexuelle. (Vgl. Ebd.: 208) Die einzigen dauerhaften Beziehungen überhaupt sind jene, die durch ein Abhängigkeits- oder Machtverhältnis gekennzeichnet sind (Bernarda – Poncia, Bernarda – Töchter), doch selbst diese ‚funktionieren‘ nur so lange, wie die Unterdrückten mitspielen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die gültigen Geschlechternormen im Laufe des Stückes sukzessive aufgeweicht und die traditionellen ‚weiblichen‘ und ‚männlichen‘ Rollenbilder unterminiert werden. Die alten Normen erscheinen zunehmend ambivalent, unsicher und verschwommen.

## **2. Die Inszenierung des Sex als Tabu und Trieb**

Michel Foucault konnte zeigen, dass ‚der‘ Sex zum „universalen Geheimnis“, zum „Stück Nacht stilisiert wurde, das jeder von uns in sich trägt“, das aber nichts anderes als einen bloßen Diskurseffekt darstellt. (Vgl. Sarasin, 2006: 157) In *La casa* wird ‚der‘ Sex als Antrieb der Figuren, als identitätsbestimmendes Moment gesetzt und mit Gefahr, Tabu und Tod assoziiert. Der Sex ist auch ein Diskurseffekt der Psychoanalyse, die ihn dem Bereich des Unbewussten und Triebhaften zuordnet. Freuds Theorien, die er zwischen 1895 und 1930 publizierte, haben die Diskurse über Sexualität entscheidend geprägt. Im Folgenden werde ich zeigen, wie Sexualität in *La casa* in Szene gesetzt wird und welche Diskurse sich darin niederschlagen. Dabei halte ich mich v. a. an Foucaults Erläuterungen über den Zusammenhang von Macht und Sexualität. (Vgl. dazu Kap. II.1.3 und Kap. II.2.1 c))

Die Subjekte befinden sich, laut Michel Foucault, in einem ständigen Kampf, jeder gegen jeden, um ihre Position innerhalb des Systems. Sexualität und Macht bestimmen ihr Handeln und ihre Identität. In Anlehnung daran frage ich: Herrscht in *La casa* ein Sexualitäts- oder ein Allianzdispositiv, ein Gewalt- oder ein

Machtverhältnis vor? Wie verhalten sich die Figuren zu Macht und Sexualität? Welche Lüste, Verbote und Triebe werden generiert und wie beeinflussen sie die Figuren? Wie wichtig ist Sexualität für die Figuren und ihr Handeln?

Meiner Meinung nach ist für *La casa* ein Machtverhältnis konstitutiv, denn nur so ist der von den Figuren geleistete Widerstand erklärbar. Bernarda hat zwar eine totalitäre Machtposition inne, diese kann ihr jedoch streitig gemacht werden. Sie versucht mit brutaler Gewalt die ‚alte‘ Ordnung zu verteidigen, doch diese wird nicht mehr als gültig anerkannt. Der Machtbegriff, der hier zur Anwendung kommen muss, ist nicht nur repressiv, sondern auch produktiv. Die Macht ‚gehört‘ nicht mehr einer Person oder Institution, sondern ist als Netz von Beziehungen und Machtformationen zu verstehen, das über Wissen funktioniert. Die Instrumentalisierung des Sexes durch die Macht ist dabei zentral.

Ich würde *La casa* am Übergang von der ‚alten‘ zur ‚neuen‘ Ordnung situieren, an der Schwelle von Allianz- zu Sexualitätsdispositiv. Die ‚alte‘ Ordnung – das „Allianzdispositiv“ –, strukturierte „die Gesellschaft im Ancien Régime über das Gesetz, die Verwandtschaft, das Blut und die Weitergabe des Namens (...)“ (WW: 176, zit. Nach: Sarasin, 2006: 164). Bernarda verkörpert jene aristokratische Elite Spaniens, die Ende des 19. Jh.s von der Bourgeoisie abgelöst wurde. Obwohl die monetäre Situation ihrer Familie dem nicht mehr entspricht, sieht sie sich als Mitglied einer privilegierten Schicht. Sie beruft sich auf die Werte des Namens, des Blutes und der Verwandtschaft, um die „Ehre des Hauses“ und die Tradition ihrer Vorfäter zu bewahren. Die „Sorge um den Stammbaum“ bewegt sie sogar dazu, ihre Töchter einzusperren. Die alten Werte spielen jedoch für die Schwestern, die Großmutter, Pepe und die anderen Männer des Dorfes eine untergeordnete Rolle, sobald sie ihrem individuellen Glück im Wege stehen.

Was sie antreibt ist der Körper, der Sex – die Parameter des Sexualitätsdispositivs. Darauf zielen auch die Geschlechternormen, die versuchen das Begehren in Bahnen zu lenken, die für den Staat produktiv sind. Die Bio-Politik ist in *La casa* in den Normen des Geschlechts, den Verboten und Tabus der Sexualität präsent, die das Handeln der Figuren beeinflussen. So ist Adela z. B. ohnmächtig ihren Lüsten ausgeliefert und ordnet sich Pepe vollkommen unter.

Die produktive Macht reicht viel weiter als die unmittelbare Gewalt, da sie bis in das ‚Innerste‘ der Subjekte vordringt. Adela ist im foucauldinischen Sinn eine „Sklavin ihrer



Lüste“. Sie kann sich der Bio-Macht nicht entziehen, die diese Lüste in ihr hervorruft. Ihr Begehren für Pepe ist daher ein Effekt der Macht. Pepe ist nur die Projektionsfläche von Adelas Wünschen nach Freiheit, Sexualität und Unabhängigkeit. Indem sie ihrem Begehren nach Pepe nachgibt, verstösst sie zwar gegen die Geschlechternormen, doch sie tut dies nicht ganz ‚freiwillig‘: sie ‚kann nicht anders‘. Adela hat das Machtverhältnis der patriarchalen Gesellschaft so verinnerlicht, dass es Teil ihrer Identität geworden ist. Mehr noch, die Normen des Geschlechts generieren ihre Identität. Um mit Butler zu sprechen – es kann kein Außerhalb der heterosexuellen Matrix geben. Widerstand ist daher nur innerhalb des Systems möglich. Die ‚freien‘ Subjekte können sich den Effekten der Macht nicht entziehen, sie werden allererst durch die Regeln des Sexualitätsdispositivs hervorgebracht.

Der repressive Machtbegriff ist daher für eine Analyse der Machtrelationen in *La casa* nicht zielführend, da er uns immer wieder auf die Person von Bernarda zurückwirft. Dies wäre nach Foucault eine eingeschränkte Sichtweise. Die Figuren scheinen hingegen von einer ‚unbewussten‘ Macht gelenkt zu werden, die mit dem Sexualtrieb gleichgesetzt wird. Dieser ‚innere Trieb‘ ist ein Diskurseffekt der medizinischen Geständnispraxis, den die Psychoanalyse zu ihrem Untersuchungsobjekt gemacht hat. Das ‚dunkle Innere‘, das Verdrängte, ist jedoch ein Machteffekt und kann nicht als Ontologie behandelt werden, wie dies die Psychoanalyse<sup>71</sup> tut.

---

<sup>71</sup> Ein psychoanalytischer Interpretationsansatz wäre auch möglich, den ich jedoch in meiner Arbeit nicht berücksichtigen möchte, da er im Widerspruch zu meiner Methode steht und auch von Foucault vehement kritisiert wurde. Die psychoanalytische Literaturwissenschaft ist eine interpretative Methode, die sich auf die Psychoanalyse von S. Freuds stützt, der seine klinischen Untersuchungen u. a. mit literar. Analysen verband. In ihrer ersten Phase beschränkte sich die p. L. auf „psycho-biografische Deutungen“, die versuchten den Text auf das Unbewusste des/der Autors\_in hin zu untersuchen. Freuds Schüler C. G. Jung war später für die p. L. modellbildend. Seine Archetypentheorie versucht „urtümliche Bedeutungsmuster“, die überzeitlich und transkulturell gültig sind und sich im „kollektiven Unbewussten“ niederschlagen, aufzudecken. In der zweiten Phase der nachfreudianischen p. L. verlagerte sich das Interesse vom/von der Autor\_in und dessen Text hin zum/zur Leser\_in, dem/der nun eine aktive Rolle in der Bedeutungskonstitution zugeschrieben wurde. (vgl. *reader-response criticism*) Den größten Einfluss auf die neuere p. L. hatte der frz. Psychoanalytiker J. Lacan, der die Psychoanalyse mit den Theorien der Strukturalisten verband. Bedeutung sei nicht mehr fixierbar, „aufgrund der fehlenden festen Beziehung“ zwischen Signifikat und Signifikant. Das Begehren Bedeutung zu fixieren muss daher immer fehlschlagen. Der Philosoph G. Deleuze und der Psychiater F. Guattari haben eine ideologiekritische Radikalisierung der Ansätze Lacans vorgenommen. Sie lehnen Freuds und Lacans ödipale Theorien als „bürgerlich-imperialistische Konstrukte“ ab. Auch feministische Theoretikerinnen haben, seit J. Mitchells einflussreicher Studie *Psychoanalysis and Feminism*

In Anlehnung an Foucaults produktiven Machtbegriff möchte ich argumentieren, dass die rigiden Verbote und Geschlechternormen erst das extreme sexuelle Verlangen von Loras Figuren hervorrufen. Durch die Ge- und Verbote der Sexualität werden Lüste generiert, die als das von der Norm Ausgeschlossene, Gefährliche und Ausgegrenzte mehr Reiz erhalten und Widerstände provozieren.

Wie ich in Kapitel III gezeigt habe, wurde Sexualität von den zeitgenössischen Geschlechterdiskursen tabuisiert und als Gefahr für die Nation dargestellt, wenn sie außerhalb der Norm stattfand. Bestimmte Machtformationen – z. B. die liberalen Politiker des 18. Jh.s – haben sich der Kontrolle der Sexualität und des Körpers verschrieben, um die Bevölkerung als Ressource zu steuern. Zu diesem Zweck wurde Sexualität als ‚Gefahr‘ dargestellt und abweichende Identitäten als pervers gebrandmarkt. Auch in *La casa* wird Sexualität als ‚Gefahr‘, als unkontrollierbarer Naturtrieb und als unbewusste ‚geheime Kraft‘ dargestellt, die die Figuren lenkt. Die Figuren scheinen triebgesteuert und werden teilweise von ihrer Leidenschaft ‚übermannt‘. Sexuelle Begegnungen werden auf das off-stage verbannt, das mit der Nacht, dem Geheimnisvollen, und dem Verbotenen assoziiert wird.

Das Stillen des sexuellen Verlangens wird mit kühlendem Wasser assoziiert, z. B. Adela meint Pepe werde sie „a los juncos de la orilla“ (CBA: 272)/„ans Ufer des Flusses tragen, mitten ins Schilf.“ (BAH: 58) Unerfüllte Sexualität wird durch Feuer symbolisiert, so sagt Bernarda über den brünstigen Hengst in der spanischen Version: „debe tener calor“ (CBA: 243 f)/ „ihm muss heiß sein“, während Enzensberger übersetzt: „Er muß brünstig sein.“ (BAH: 47) Sexualität wird mit Gefahr, Geheimnis und Tod assoziiert, was

---

(1974) versucht psychoanalytische Ansätze positiv zu nutzen. „Dabei wurde Freuds Annahme einer soziokulturell geformten instabilen psychischen Identität und Lacans Konzept der Mobilität des, immer sprachlich vermittelten, Behgehrens als Hinweis auf den diskursiv-fiktionalen Charakter von Geschlechtsidentität und Geschlechterdifferenz gesehen“. L. Irigaray kritisierte den Phallozentrismus bei Lacan und Freud und J. Kristeva hat Lacans Begriff des Symbolischen durch die Kategorie des Semiotischen ergänzt, die Widerstand innerhalb der symbolischen Ordnung ermöglichen soll. Auch M. Foucault hat das „provokative Potential“ der Psychoanalyse in seiner *Histoire de la Sexualité* (1976-84) aufgegriffen. Er versucht die psychoanalytischen Diskurse „auf ihre verborgenen Normierungen und wechselnden Marginalisierungen“ hin zu lesen. (Nünning, 2008: 600-602) Vgl. Dazu auch: J. Mitchell/ J. Rose (Hg.) (1982), *Feminine Sexuality. J. Lacan and the École Freudienne*, Ldn./ W. Schönau/ J. Pfeiffer (Hg.) (2003 (1990)), *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, Metzler: Stuttgart./ H. de Berg, (2004), *Freud's Theory and its Use in Literary and Cultural Studies. An Introduction*, Columbia. (dt. *Freuds Psychoanalyse in der Lit.- und Kulturwissenschaft. Eine Einf.*, Tübingen, 2005) und: Iser, Wolfgang (2006), *How to Do Theory*, Malden et al.: Blachwell: 82-103.

durch das weiße Fell des Hengstes betont wird. Dieser kann auch als Pepes Personifikation gedeutet werden, der im Dunklen lauert.

Adela: El caballo garañón estaba en el centro del corral. ¡Blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro.

Amelia: Es verdad. Daba miedo. ¡Parecía una aparición! (CBA: 252-253)

Adela: Der Hengst stand mitten im Hof, schneeweiß und riesengroß in der Dunkelheit.

Amelia: Ja, mir wurde ganz angst und bange. Wie eine Geistererscheinung! (BAH: 50)

Auch Andrew Anderson stellt fest, dass die Libido in *La casa* eine zerstörerische Kraft entfaltet. Das unerfüllte Verlangen der Schwestern bringt sie dazu sich gegeneinander aufzuhetzen. Der Trieb steht im Vordergrund und ist stärker als Mitgefühl, Liebe oder Verständnis.<sup>72</sup> (Vgl. 1986: 135 f)

Die Tabuisierung der Sexualität und die gleichzeitige Verknüpfung mit Gefahr und Tod sind jedoch Diskurseffekte. Die Inszenierung der Sexualität als unheimlich und geheimnisvoll führt dazu, dass sie den Figuren noch reizvoller erscheint. Hier ein Beispiel für die Tabuisierung der Sexualität:

Bernarda: Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que al oficiante, y a ése porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana. (CBA: 151)

Bernarda: Keine Frau darf sich in der Kirche nach einem Mann umdrehen. Nur den Pfarrer darf man anschauen, und auch den nur, weil er Röcke trägt. Eine Frau, die die Augen verdreht, hat es auf die Hitze unter dem Tuch abgesehen. (BAH: 10)

María Josefa bricht das Verbot über Sexualität zu sprechen und thematisiert die Folgen von sexueller Frustration und Keuschheit. Gleichzeitig fordert sie für sich selbst ein, sogar noch in ihrem Alter (80) ein sexuelles Verlangen zu haben, was ebenfalls gegen die geltenden Diskurse verstößt.

---

<sup>72</sup> In den meisten Werken Lorcas ist Sexualität ein zentrales Thema. Sie ist dort besonders zerstörerisch, wo sie verboten ist. Aber selbst wenn das sexuelle Verlangen unerfüllt bleibt, (Novia, Yerma, Adelas Schwestern) rufft es den Tod auf den Plan. (In *Bodas* töten sich die beiden männlichen Konkurrenten gegenseitig, Yerma erwürgt ihren Mann und Adela begeht Selbstmord.) (Vgl. 1986: 136) Auch Rubia Barcia betont die zerstörerische Kraft der Sexualität, die auch Antrieb der Figuren ist. (Vgl. 1986: 316 ff)

María Josefa: 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: ¡Calle usted, madre!

María Josefa: No, no callo. No quiero ver a estas mujeres solteras rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pueblo. ¡Bernarda, yo quiero un varón para casarme y tener alegría!

Bernarda: ¡Encerradla! (CBA: 186-187)

María Josefa: Ich bin ihr davongelaufen, weil ich einen schönen Mann von der Meeresküste heiraten will. Hier laufen ja alle Männer vor den Frauen davon!

Bernarda: Schweig, Mutter!

María Josefa: Nein, ich schweige nicht. Ich kann diese alten Jungfern nicht mehr sehen, die so lange darauf brennen zu heiraten, bis ihr Herz zu Asche geworden ist. Ich gehe in mein Dorf zurück, Bernarda. Ich will einen Mann, um Hochzeit zu halten und mich an ihm zu freuen!

Bernarda: Sperrt sie ein! (BAH: 24-25)

### **3. Feministische und politische Implikationen von *La casa de Bernarda Alba***

Trotz der Tabubrüche und des Widerstandes der weiblichen Figuren in *La casa* gegen geltende Normen, gibt es feministische Kritikerinnen, die Lorca vorwerfen die geltenden Normen zu perpetuieren. Ihre Kritik richtet sich besonders gegen Lorcas Darstellung der Frauen und die angebliche Perpetuierung traditioneller patriarchaler Wertvorstellungen. Meiner Meinung nach kann kein Zweifel daran bestehen, dass Lorca die geltenden Normen subvertierte und traditionelle Werte kritisierte, wenn der damalige politische und soziale Kontext berücksichtigt wird. Anschließend führe ich einige Kritikpunkte an und kommentiere sie. Am Ende des Kapitels gehe ich auf die politischen Implikationen von *La casa* ein.

Renate Freymüller vertritt die Meinung, dass Lorca seine Frauenfiguren auf ihre Sexualität reduziere und damit eine Praxis der patriarchalen Machthabenden fortsetze, die Frauen mit Natur gleichsetze. Diese negative Bewertung der weiblichen Sexualität wurde von spanischen männlichen Autoren seit Calderón de la Barca's Ehrendramen praktiziert und werde von Lorca weitergeführt. (Vgl. 1993: 243). Freymüller ordnet Lorcas „trilogía de la tierra española“, zu der auch *la casa* zählt, nahtlos in die Tradition der barocken Ehrendramen und der misogynen Frauendarstellungen ein.

Natürlich inkorporierte Lorca die traditionellen patriarchalen Werte, doch im Unterschied zu Calderón wollte er das Publikum nicht dazu erziehen diese anzunehmen, sondern sie kritisch zu hinterfragen. Der dominante Geschlechterdiskurs des 19. Jh.s stellte die Frau nicht mehr als ‚triebgesteuertes Wesen‘ dar, dessen Sexualtrieb kontrolliert werden musste – wie noch im 18. Jh. –, sondern als asexuelles Wesen. Jene Frauen, die sich wie Adela, nicht an die Ideale der Keuschheit hielten, wurden als ‚gefährlich‘ eingestuft, weil sie die geltende Ordnung bedrohten. In diesem Sinne kann die Determinierung von Lorcas Figuren durch den Sexualtrieb auch als revolutionär gewertet werden, da sie den geltenden Diskursen entgegen läuft. Subversion ist nur innerhalb und mithilfe der herrschenden Diskurse möglich.

Folgende Bemerkung Freymüllers scheint meine Behauptung zu untermauern, dass der Ehrenkodex durch das Verhalten von Lorcas Frauenfiguren in Frage gestellt wird: „In diesen drei Dramen wird der überkommene Ehrenkodex entweder durch den Sexualtrieb der Frau ausgeschaltet oder durch die Irrationalität der Frau in einem Maße übersteigert, das ihn ad absurdum führt.“ (Ebd.: 244) Sexuell ‚abnormes‘, ‚irrationales‘ Verhalten unterminiert die geltenden Geschlechterdiskurse und ist hier nicht als Perpetuierung eines naturhaften, irrationalen Wesens der Frau zu betrachten. Dass Lorcas Frauen als triebgesteuerte Wesen erscheinen, bedeutet nicht, dass er sich an die vorhandenen biologistischen Klischees hält, sondern er versucht diese innerhalb der geltenden Diskurse zu hinterfragen. Daher kann ich Freymüllers Behauptung Lorcas Dramen seien „in die misogyne Tradition der spanischen Literatur“ einzuordnen (Ebd.: 244 f) nur aufs Schärfste widersprechen. Es war gerade seine Sympathie für Frauen und sein Interesse für ihre benachteiligte Situation, die in dazu bewogen haben darüber zu schreiben.

Linda Materna ist mit Freymüller einer Meinung was die ontologische Festschreibung der weiblichen Identität betrifft. Sie kritisiert auch, dass Lorcas Frauenfiguren hauptsächlich traditionelle Identitäten widerspiegeln würden. (Vgl. 1988: 264 f) Allerdings räumt sie auch ein, dass Lorca den „Mythos der weiblichen Passivität“ entlarve und seine Figuren diesen durch ihre Entschlossenheit und ihren Mut hinterfragen würden. Sie bestätigt, dass Gender-Codes teilweise verschwimmen würden. Die Weigerung zu schweigen stelle eine weitere Form des Aufbegehrens gegen traditionelle Rollenzuschreibungen dar, die von Zapatera, Yerma und Adela praktiziert werde. (Vgl. Ebd.: 266)

Auch wenn Lorca nicht die Gleichsetzung von Frau und Natur selbst in Frage stellt, so thematisiert er dennoch die Kontrolle des weiblichen Körpers durch medizinische und religiöse Diskurse, gegen die sich Adela zur Wehr setzt:

Adela: (...) Y siempre: "¡Qué lástima de cara! ¡Qué lástima de cuerpo, que no va a ser para nadie!" ¡Y eso no! ¡Mi cuerpo será de quien yo quiera! (CBA: 202)

Adela: (...) Immer heißt es: „So ein hübsches Gesicht! Wie schade! Schade um diesen Leib, der für niemand da ist.“ Aber mit mir nicht! Mein Leib soll dem gehören, den ich liebe! (BAH: 30)

Ich muss Maternas Hauptkritikpunkt zustimmen, dass die meisten Figuren den traditionellen Rollenmustern treu bleiben; dies minimiert meiner Meinung jedoch nicht das kritische Potential von Lorcás Stücken. Materna scheint emanzipierte, selbstbestimmte und von Männern unabhängige Frauenfiguren zu fordern, die in der dargestellten Welt jedoch nicht plausibel wären. Lorca orientierte sich an den Parametern der zeitgenössischen Gesellschaft, um eine fiktive Welt zu erschaffen, mit der sich das damalige Publikum identifizieren konnte. Eine ‚moderne‘ Konzeption der Frauenfiguren wäre damit nicht vereinbar gewesen und hätte den Zweck das Publikum „zu erziehen“ nicht erfüllen können. Um die Brüche und Ambivalenzen in der geltenden Ordnung aufzuzeigen, musste er sich der geltenden Normen bedienen. Materna führt die Limitation auf konventionelle weibliche Identitäten auf Lorcás ‚beschränkte‘, ‚männliche‘ Sichtweise zurück. Meiner Meinung nach liegt dies jedoch an den Beschränkungen durch die zeitgenössischen Diskurse, auf die Lorca sich bezieht um glaubhafte Figuren zu entwerfen. Lorca selbst deklarierte, er wolle das Publikum durch sein Theater erziehen:

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre. (O. C., 1989, Bd. 3: 459)

Das Theater ist eine Schule des Weinens und des Lachens und eine freie Tribüne wo Menschen alte oder irrige Moralvorstellungen entlarven und die ewigen Normen des Herzens und der menschlichen Empfindung mit lebhaften Beispielen erklären können.

Diesen Anspruch, den Lorca 1935 in *Charla sobre teatro/ Vortrag über Theater* formulierte, konnte er nur erfüllen, wenn seine Stücke auf den Spielplan kamen. Dies gestaltete sich in einer politisch sehr wechselhaften Zeit wie den 1920er und 1930er Jahren in Spanien schwierig. Reaktionäre und erzkonservative Ideologen hatten große Macht, so dass selbst indirekte Kritik an traditionellen moralischen Normen problematisch war.

Lorca war sich dessen bewusst, weshalb er seine avant-gardistischen Stücke, wie z. B. *La bola negra*, die Homosexualität thematisieren sollte, für unaufführbar hielt. (Vgl. Hernandez, 1990) Das Stück *El Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* war 1929 von der Zensur Primo de Riveras wegen seines „unmoralischen“ Inhalts konfisziert worden. Als Lorca dasselbe vier Jahre später (während der Republik!) gemeinsam mit dem Club Teatral Anfistora aufführen wollte, musste das Stück von der Dirección General de Seguridad zurückgefordert werden. Margarita Ucelay, die Leiterin des Clubs, erreichte nach monatelangem Bemühen schließlich, dass die Sektion Pornographie das Stück herausgab, welches wegen des Untertitels *aleluya erótica* unter Verschluss gehalten worden war. Der Vorwurf des Unmoralischen blieb allerdings bestehen. (Vgl. Ucelay, 1986: 54 f)

Selbst Lorcas mainstreamfähige Stücke provozierten aufgrund der impliziten Kritik an traditionellen Werten die Ablehnung von Konservativen und Rechten. Ian Gibson überliefert, dass es bei der Premiere von *Yerma* am 29. Dezember 1934 in Madrid zu heftigen Reaktionen gekommen ist. Das *Teatro Español* war bis auf den letzten Platz ausverkauft. Es gab Gerüchte, dass

(...) rechtsextreme Elemente am ersten Abend für Ärger sorgen wollten, nicht nur wegen des für spanische Maßstäbe gewagten Inhalts, sondern aufgrund der republikanischen Gesinnung des Autors und mehr noch wegen der engen Freundschaft Margarita Xirgus (der Hauptdarstellerin) mit Manuel Azaña (erster spanischer Premierminister während der 2. Republik), der soeben auf Kautions aus dem Gefängnis entlassen worden war. (Gibson, 1991: 530)

Zu Beginn der Aufführung kam es zu Zwischenrufen, die Schauspielerinnen und der ehemalige Ministerpräsident wurden beschimpft, und laut einem Zeugen wurde „Lesbierin!“ und „Schwuler!“ gerufen, was der Xirgu und Lorca galt. Trotz des Zwischenfalles wurde die Premiere von *Yerma* zum großen Publikumserfolg. Während die liberale, republikanische und linke Presse begeisterte Kritiken veröffentlichte, sprach die rechtsgerichtete Presse von einem „unmoralischen, antispanischen, unreligiösen und geschmacklosen Stück“. Es wurden sowohl das Thema – Unfruchtbarkeit und frustrierte Liebe – als auch die ihrer Meinung nach „implizierte Ablehnung katholischer Werte“ verurteilt. (Vgl. Ebd.: 531) Diese Reaktionen belegen, dass Lorca die geltenden Normen nicht reproduziert, sondern in Frage gestellt hat. Der/Die Rezipient\_in bekam keine ‚eindeutige‘ Lösung vorgesetzt, sondern musste sich aufgrund des Textes mit der ambivalenten Realität auseinandersetzen. Es gibt zwar keine offene Anklage, was aufgrund der politischen Situation unmöglich

gewesen wäre, aber die lebensweltliche Kontigenz wird aufgezeigt, der sich der/die Zuschauer\_in bewusst werden soll. (Vgl. Mahler, 1992: 82 f)

Hans-Jörg Neuschäfer stellt im Bezug auf *La casa* fest, dass „gehemmte Kommunikation“ thematisiert wird, was eine Parallele zur offiziellen Praxis der Zensur während des Franquismus darstellt. Außerdem könne das Haus der Familie Alba als Symbol für die Isolierung des spanischen Staates stehen. Und zuletzt bemerkt er, dass viele Autoren\_innen während des Franquismus keine direkte Kritik ausüben konnten. Neuschäfer geht davon aus, dass bereits vor Ausbruch des Bürgerkrieges viele zur Autozensur und zur Moderation ihrer Argumente gezwungen waren. (Vgl. 2000: 139 f)

Die Tatsache, dass Lorca *La casa* im Juni 1936 vollendete und im August, kurz vor Ausbruch des Bürgerkrieges, wahrscheinlich von Mitgliedern der Falange ermordet wurde, ist dabei immer mitzudenken. Die Zensoren des Franquismus erkannten die implizite Kritik in *La casa* nicht nur, sondern laut Neuschäfer war es auch der am meisten kritisierte Text Lorcás. Im Zusammenhang mit der Zensur ist auch die Editions-geschichte des Textes aufschlussreich. Erstmals 1946 in Buenos Aires bei Losada erschienen, kam die erste spanische Ausgabe erst 1957 innerhalb der gesammelten Werke bei Aguilar heraus. Die erste erschwingliche Einzelausgabe erschien in den 70ern. Die Aufführung war bis 1953 streng verboten und erst ab den 70ern kam es in größeren Theatern auf die Bühne. Stets wurden ethische Gründe ins Feld geführt, doch der am meisten kritisierte Aspekt war die ausgiebige Beschäftigung mit der weiblichen Sexualität. Selbst 1978, als die Zensur in Spanien abgeschafft wurde, bestanden schwere Einwände gegen den „perverso sexismo“/„perversen Sex“ in *La casa*. Deshalb stimme ich Neuschäfer zu, dass das Stück eine politische Lektüre, neben der Wertschätzung der poetischen und handwerklichen Leistungen Lorcás, erfordert. (Vgl. Ebd.: 141 f)

*La casa de Bernarda Alba* ist ein eminent politisches und revolutionäres Stück im Kontext der damaligen politischen Situation. Die Infragestellung der Geschlechter-normen und die Thematisierung der Sexualität sind daher umso höher einzustufen, auch wenn sie heute nicht mehr schockieren. Neuschäfer und Freymüller koppeln Lorcás Beschäftigung mit dem Thema an seine Homosexualität, die ihnen als Voraussetzung dafür erscheint die geltende Ordnung in Frage zu stellen:



Die unbestreitbare Randstellung der Frau in der patriarchalen Gesellschaft prädestinierte sie dazu, vom Autor als Maske für seine Homosexualität und die damit verbundenen Probleme benutzt zu werden. Dementsprechend bediente sich García Lorca des Ehrenkodex als Ventil für die dramatische Auseinandersetzung mit seiner eigenen problematischen Situation. (Freytmüller, 1994: 246)

Meiner Meinung nach ist Lorcás Beschäftigung mit dem Thema der Sexualität und der Geschlechternormen nicht nur auf seine sexuelle Ausrichtung zurückzuführen. Jemand, der von der heterosexuellen Matrix ausgeklammert wird, kennt ihre bestrafenden und ausschließenden Effekte sicher besser, als jemand, der gemäß den geltenden Normen lebt. Lorca verurteilte jedoch jede soziale Ausgrenzung und trat immer für benachteiligte Gruppen, wie z. B. Frauen ein.

Fest steht, dass Lorca in *La casa* die mittelalterlichen Wertvorstellungen des konservativen Spaniens kritisiert hat, was das aufkommende totalitäre Regime nicht dulden konnte.<sup>73</sup> Die implizite Kritik an Geschlechternormen und der herrschenden Ordnung, sowie die Betonung der Sexualität mögen uns heute nicht mehr revolutionär erscheinen, doch im damaligen Kontext waren sie es, wie der Umgang der Zensurbehörden mit dem Stück und die Reaktionen der Rechten zeigen.

---

<sup>73</sup> Ob Federico García Lorca nun wegen seiner Homosexualität, seiner Sympathie für die Republikaner, seiner Identifikation mit sozial benachteiligten Gruppen oder aus anderen Gründen ermordet wurde, entzieht sich meiner Kenntnis und ich möchte dies seinen Biographen überlassen. Die Ermordung muss jedoch im Kontext des politischen Ambientes bewertet werden. Ich denke aber, dass eine vollständige Aufklärung der Umstände, die dazu geführt haben, heute so gut wie unmöglich ist, besonders da das Grab bis heute nicht gefunden wurde. (Vgl. dazu Links in Bibliographie)

## VI. Fazit

Ich habe versucht, die in der Einleitung aufgeworfenen Forschungsfragen in meiner Diplomarbeit zu beantworten und bin zu folgenden Ergebnissen gekommen. Die Bilder von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘, die in *la casa* vorkommen, entsprechen größtenteils der, von den geltenden Diskursen definierten, Norm. Das heißt, die meisten Figuren erfüllen traditionelle weibliche und männliche Rollenbilder, welche jedoch nicht affirmativ dargestellt, sondern in ihrer Bedeutung hinterfragt werden. Die ‚alten‘ Regeln des Ehrenkodex und die Ideale von Männlichkeit und Weiblichkeit werden im Laufe des Stückes unterminiert. Einerseits durch abweichendes Verhalten der Figuren (z. B. Adela, Martirio oder Maria Josefa), und andererseits durch die sukzessive Auflösung der gender Codes. ‚Männliche‘ und ‚weibliche‘ Verhaltensweisen sind nicht mehr eindeutig zuordenbar, erscheinen ambivalent oder werden von den Figuren in Frage gestellt. Bernarda, als Repräsentantin des Patriarchats, versucht mit eiserner Hand dessen Normen und die mittelalterlichen Ehrvorstellungen durchzusetzen. Der Widerstand ihrer Töchter und ihrer Mutter, die sie im Haus wie Gefangene hält, bezeugt jedoch, dass die alte Ordnung Risse bekommen hat. Regelbrüche werden hart bestraft und führen im äußersten Falle – wie bei Adela – zum Tod.

Ich konnte ebenfalls zeigen, dass die Macht, die die Normen des Geschlechts und der Sexualität festsetzt, nicht nur repressiv, sondern auch produktiv ist. Mithilfe von Foucaults ‚Analytik der Macht‘ konnte ich beweisen, dass ‚die‘ Sexualität nur ein Diskurseffekt ist, und dass die Macht Lüste hervorruft und Identitäten schafft. Die Macht kann nicht mehr nur an einer Person oder Institution festgemacht werden, sondern geht viel weiter, indem sie in das Innere der Subjekte vordringt. Die Sexualität wird von der Macht auf eine Weise instrumentalisiert, dass die Subjekte ihren Lüsten ausgeliefert sind oder anders gesagt: erst die Macht und ihre Verbote erschaffen bestimmte Lüste in den Subjekten. Die Sexualität als ‚unkontrollierbarer, machtvoller Trieb‘, dem die Figuren ausgeliefert sind, wird somit als Inszenierung des Diskurses entlarvt.

Die Figuren in *La casa* scheinen genauso hilflos ihren Lüsten ausgeliefert. Sie haben die Normen und Verbote der Sexualität so verinnerlicht, dass sie ihr Verhalten

beeinflussen. Auch wenn die Figuren teilweise gegen die Gesetze verstoßen, die die Geschlechterdiskurse festlegen, sind sie der Macht ausgeliefert. Ein Machtverhältnis setzt ein gewisses Maß an Freiheit voraus, wie Foucault erklärt, was wiederum die Möglichkeit der Subversion eröffnet. Die Figuren in *La casa* überschreiten teilweise die Grenzen, die von den Geschlechterdiskursen aufgestellt werden, und stellen so die geltende Ordnung in Frage. Die Normen des Geschlechts erscheinen so nicht mehr als allgemein gültig, sondern als ambivalent. Eine endgültige Lösung der aufgezeigten Konflikte wird an die Zuschauer\_innen/ Leser\_innen delegiert.

Die feindseligen Reaktionen der rechten Presse und konservativer katholischer Kreise auf Lorcás Stücke, sowie die Zensur während der Diktaturen Primo de Riveras und Francisco Francos belegen, dass Lorca die geltenden Normen in Frage gestellt hat. Im Zentrum der Kritik stand v. a. die Darstellung der weiblichen Sexualität, die als ‚unmoralisch‘ und ‚verwerflich‘ aufgenommen wurde. Es bleibt offen, welche Rolle Lorcás Homosexualität für die Interpretation seiner Stücke spielt, da diesbezügliche Äußerungen des Autors fehlen. In meiner Arbeit spielen biographische Faktoren eine zweitrangige Rolle, da ich von der poststrukturellen Infragestellung des/der Autors\_in ausgehe. Es gilt aber dennoch zu bedenken, dass Homosexualität im damaligen historischen Kontext ein großes Tabu war, wie auch die Thematisierung weiblicher Sexualität. Da ‚die‘ Frau von den geltenden Diskursen als ‚asexuelles‘ Wesen dargestellt wurde, stellen Lorcás Stücke, im Besonderen *La casa*, einen enormen Tabubruch dar. Weibliches Begehren wird darin nicht nur dargestellt, sondern erscheint als genauso gewaltsam wie männliches Begehren. Was die Darstellung der Sexualität betrifft ist *La casa* also durchaus als revolutionär für damalige Verhältnisse einzustufen.

Traditionelle Rollenzuschreibungen werden zwar nicht völlig hinterfragt, sondern nur implizit kritisiert, dies erklärt sich jedoch durch die wahrscheinliche Autozensur, die notwendig war damit ein Stück überhaupt aufführbar war. Im Fall von *La casa*, das 1936 geschrieben wurde, sollte es fast 30 Jahre dauern, bis es in Spanien aufgeführt wurde. Im Jänner 1964 kam es zur ersten kommerziellen Aufführung durch die Kompanie Maritza Caballeros, unter der Regie von Juan Antonio Bardem.<sup>74</sup> Die

---

<sup>74</sup> Die eigentliche spanische Uraufführung fand bereits im März 1950 in einer fast geheimen und einmaligen Aufführung durch die Gruppe „La Carátula“ statt. Die Welturaufführung kam

politischen Implikationen des Stückes sind evident. Lorca ‚protofeministische‘ Ansprüche zu unterstellen, geht meiner Meinung nach jedoch zu weit. Meiner Ansicht nach ging es ihm sehr wohl darum soziale Missstände und aktuelle Probleme, wie das der Sexualität, aufzuzeigen. Selbst traditionelle weibliche Rollen, z. B. jener der Mutter oder der Ehefrau, werden in *La casa* als ambivalent dargestellt. Dies geschieht auch in *Bodas de sangre/ Bluthochzeit* und *Yerma*, weshalb ein Vergleich zwischen den drei Stücken interessant wäre.

Ich konnte außerdem feststellen, dass das Bild der spanischen Frau, wie es die geltenden Geschlechterdiskurse Ende des 19. und am Beginn des 20. Jh.s propagierten, größtenteils nicht der Realität entsprach. Das bedeutet, dass Frauen sich nicht nur um Familie, Kinder und den Haushalt kümmerten, sondern außerdem – wie Männer – am Feld, am Markt, in der Industrie und im Handel tätig waren. Die Entwertung der Arbeit der Frau, aufgrund der geltenden Diskurse, hatte niedrige Löhne und eingeschränkte Arbeitsmöglichkeiten für Frauen zur Folge. *La casa* kann, was die Arbeitsbedingungen in Andalusien betrifft, nicht als repräsentativ gelten, da hauptsächlich das Leben einer bessergestellten Familie gezeigt wird, die von ihrem Einkommen aus Pacht und ihren Ländereien lebt. In den sozial niedrigeren Schichten mussten sowohl Frauen als auch Männer arbeiten, um ihre Familie zu erhalten. Es herrschte eine strenge Geschlechtertrennung bei den landwirtschaftlichen Tätigkeiten vor, was v. a. an der starken Konkurrenz am Arbeitsmarkt und den Geschlechterdiskursen lag. Ich zeige in meiner Arbeit den vorhandenen Kontrast zwischen vorherrschenden Diskursen und tatsächlichen Lebens- und Arbeitsbedingungen der andalusischen Bevölkerung auf dem Land. In *La casa* wird weniger die Realität abgebildet, als dass Ausschnitte aus der Realität und aus den herrschenden Diskursen auf veränderte Weise wiederkehren. Daher ist das Stück kein ‚Spiegel‘ der Realität, sondern gibt neue Perspektiven auf die Wirklichkeit frei.

Frauen wurden, in der von mir untersuchten historischen Periode, hauptsächlich in Bezug auf ihren Vater, Bruder, Ehemann oder ihre Kinder definiert. Besonders die Rolle der Mutter war unzertrennlich mit der weiblichen Identität verknüpft. Die geltenden Vorstellungen von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ wurden von

---

im März 1945 im Teatro Avenida von Buenos Aires durch die Kompanie von Margarita Xirgu auf die Bühne. (Vgl. Sánchez Trigueros, 1995: 191)

medizinischen, religiösen und juristischen Diskursen definiert und durch Medien, wie z. B. das Theater oder Zeitschriften, verbreitet. So wurde die Kontrolle der Bevölkerung als Ressource sicher gestellt. Die Familie spielte für die Biopolitik eine zentrale Rolle, v. a. als Instrument für die Kontrolle der Sexualität.

Die traditionellen Rollenbilder innerhalb der Familie werden in *La casa* ebenfalls in Frage gestellt. So erscheinen die Rolle der Mutter, die Institution der Ehe und auch die Beziehung der einzelnen Familienmitglieder als ‚degeneriert‘ und ‚anormal‘ im Vergleich zur Norm. Die Figuren in *La casa* halten sich nur an die Regeln der herrschenden Ordnung, weil sie dazu mit Gewalt gezwungen werden. Die zahlreichen Regelbrüche bezeugen die Nonkonformität der Mehrzahl der Figuren und führen zu Bestrafung. In Adelas Fall ist die letzte Konsequenz ihres revolutionären Handelns der Selbstmord. Als Ehebrecherin und Mutter eines unehelichen Kindes stünde sie außerhalb der Norm und würde als pervers gebrandmarkt. Selbstmord scheint die einzig mögliche Antwort auf diese Bedrohung – ein Leben außerhalb der Norm scheint unmöglich. Daher kann Adelas Selbstmord nicht nur als Akt der Resignation, sondern auch als Akt des Widerstandes gedeutet werden.

In meiner Arbeit habe ich außerdem dargelegt, dass der Grund, wieso Lorca oft weibliche Protagonistinnen für seine Stücke gewählt hat, wahrscheinlich an den Produktionsbedingungen des Theaters lag. Die meisten berühmten Schauspielerinnen leiteten auch die Theaterkompanien und verlangten daher nach weiblichen Hauptrollen. Dies kann neben Lorcas Interesse für sozial marginalisierte Gruppen auch ein Grund für die Beschäftigung mit der Situation der Frau gewesen sein. Ich denke aber, dass ihn das Thema der Sexualität deshalb enorm interessiert hat, weil es einerseits ein gesellschaftlich relevantes Thema war – Stichwort Biopolitik – und weil er andererseits, als Homosexueller, besonders die ausschließenden Effekte der heterosexuellen Matrix kannte. Er war sich ihrer Macht bewusst und erkannte darin ein akutes gesellschaftliches Problem, dass manche Kollektive sehr streng reglementiert wurden, während anderen mehr Freiheiten zugestanden wurden.

Ich bin mit Freymüller und Neuschäfer nicht einverstanden, die Lorcas Beschäftigung mit ‚weiblichen‘ Themen einzig seiner sexuellen Ausrichtung zuschreiben wollen. Vielmehr betrafen die ausschließenden und regulierenden Effekte der Geschlechternormen Frauen und Männer gleichermaßen. Meiner Meinung nach lag es an den Bedingungen des Theaterbetriebes, wieso Lorca vermehrt Frauen als

Protagonistinnen wählte. Er hatte z. B. auch ein Stück über Homosexualität in der Provinz (*La bola negra*) geplant, was jedoch ein nur schwer zu realisierendes Projekt war. Die geltenden Diskurse, das zahlende bürgerliche Publikum, das unterhalten werden wollte, und die konservativen und rechten Autoritäten im Land, verhinderten die öffentliche Beschäftigung mit derart kritischen Themen.

Resümierend möchte ich festhalten, dass die historischen Geschlechterdiskurse in *La casa* wiederkehren, jedoch subvertiert werden. Sexualität wird einerseits als Tabu und andererseits als machtvoller Trieb dargestellt, dessen sich die Figuren nicht erwehren können. Die Infragestellung männlicher und weiblicher Rollenbilder sowie die Darstellung der frenetischen Sexualität unterminieren die geltende Ordnung. Die Reaktionen der konservativen Autoritäten belgen, dass sie sich durch das subversive Potential von Lorcas Dramen bedroht fühlten. Meiner Meinung nach, ist es Lorca in *La casa* gelungen alte und irrige Moralvorstellungen in Frage zu stellen, wie es sein deklariertes Ziel war, das er in *Charla sobre teatro* darlegte. Lorca kritisiert in *La casa* die vorherrschenden Geschlechterverhältnisse, hält aber, wie die lebensweltliche Kontingenz, keine eindeutigen Lösungen bereit, sondern diese soll(en) der/die Leser\_innen/ Zuschauer\_innen finden.

Aus theaterwissenschaftlicher Sicht hätte mich noch die Rezeption von *La casa de Bernarda Alba* in Spanien und auf internationalen Bühnen interessiert. Z. B. die Frage ob es Unterschiede zwischen der historischen Rezeption des Stückes an spanischen und internationalen Bühnen und der heutigen Rezeption gibt. Oder: Welche szenischen Realisierungen heben besonders die Aspekte hervor, die ich in meiner Arbeit untersucht habe? Welche neuen Blickwinkel auf den Dramentext ergeben sich aus den unterschiedlichen Inszenierungen ?

Ein weiterer Punkt, der nur teilweise geklärt werden konnte, ist Lorcas Haltung zur Darstellung der Sexualität in seinen Stücken und seine Position als Homosexueller. Dieser Aspekt ist aufgrund fehlender oder unklarer Aussagen des Autors, seiner Zeitgenossen und seiner Familie aus heutiger Sicht nur schwer zu klären. Dies liegt einerseits an der Tabuisierung der Homosexualität und andererseits an der möglichen ‚Gefahr‘ der Überbetonung dieser biographischen Information für Lorcas Werk insgesamt. Die Mythifizierung und Glorifizierung von Lorcas Person, in Kombination mit den mysteriösen Umständen seines Todes, tragen zur weiteren Verschleierung bei,

und generieren neue Fabeln und Mythen, um die zweifelsohne faszinierende Persönlichkeit Federicos.

Folgendes Thema finde ich auch unheimlich spannend, in meiner Arbeit habe ich es jedoch nur gestreift: die Bedingungen des spanischen Theaterbetriebes in den 1920ern und 30ern. Mich hätte noch interessiert, ob sich die Präferenz von weiblichen Schauspielerinnen tatsächlich auch in den Spielplänen der Theater manifestiert hat und von wann bis wann die Dominanz von Schauspielerinnen und Leiterinnen von Theatergruppen gegeben war. In Zusammenhang mit meiner Arbeit wäre es auch spannend, ob sich Themen mit einem genderspezifischen Schwerpunkt vermehrt auf den Spielplänen wiederfanden. Ich denke, dass meine Arbeit als Ausgangspunkt für weitere Forschungsarbeiten dienen kann, auch wenn dieser Aspekt darin nur am Rande vorkommt.





## VII. Bibliographie

### 1. Primärwerke

Aguado, Ana Maria u. a. (Hg.), (1994), *Textos para la historia de las mujeres en España*, Ediciones Cátedra: Madrid.

Forradellas, Joaquín (Hg.) (1997), *La casa de Bernarda Alba* von Federico García Lorca, 24. Ausg., Espasa Calpe: Madrid.

García Lorca, Federico (1965), *Obras completas*, Arturo del Hoyo (Hg.), 8. Ausg., Aguilar: Madrid.

García Lorca, Federico (1966), *Obras completas*, Arturo del Hoyo (Hg.), 12. Ausg., Aguilar: Madrid.

García Lorca, Federico (1986), *Obras completas*, Arturo del Hoyo (Hg.), Edición del Cincuentenario, Band 3 (Prosa, dibujos), 22. Ausg., Aguilar: Madrid.

García Lorca, Federico (1989), *Obras Completas*, Arturo del Hoyo (Hg.), Edición del Cincuentenario, Band 3 (Prosa, dibujos), 23. Ausg., Aguilar: Madrid.

García Lorca, Federico (2003 (1976)), *Yerma*, Ildelfonso-Manuel Gil (Hg.), 25. Ausg., Cátedra/ Herederos de García Lorca: Madrid.

García Lorca, Federico, (2007 (1999)), *Bernarda Albas Haus*, Übersetzung aus dem Spanischen von Hans Magnus Enzensberger, 2. Aufl., Reclam: Dietzingen.

García-Posada, Miguel (Hg.) (1984), *La casa de Bernarda Alba* von Federico García Lorca, 3. Ausg., Editorial Castalia: Madrid.

Hernández, Mario (Hg.) (1990), *La casa de Bernarda Alba* von Federico García Lorca, edición y prólogo de Mario Hernández, Alianza Editorial: Madrid.

Hernández, Mario (Hg.) (1998), *La casa de Bernarda Alba* von Federico García Lorca, edición y prólogo de Mario Hernández; álbum de Juan Cobos Wilkins, Alianza Editorial: Madrid.

Vilches de Frutos, María (Hg.) (2006), *La casa de Bernarda Alba* von Federico García Lorca, 2. Ausg., Cátedra/ Herederos de Federico García Lorca: Madrid.

## 2. Sekundärwerke

Abellán, José Luis (1989), *Historia crítica del pensamiento español*, Bd. 5/1, *La crisis contemporánea (1875-1936)*, Espasa-Calpe: Madrid.

Aguado, Ana María, (1995) "Pilar Pascual de Sanjuán. El trabajo femenino al servicio doméstico", *Arenal*, Revista de la Historia de las Mujeres, Vol. 2, Num. 2, Juli-Dezember 1995, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

Alborg, Juan Luis (1999), *Historia de la Literatura Española. Realismo y Naturalismo. La Novela*, Bd. 5/1, 3. Aufl., Ed. Gredos: Madrid.

Anderson, Andrew (1986), „El último Lorca. Unas aclaraciones a *La casa de Bernarda Alba, Sonetos y Drama sin título*", *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Andrés Soria Olmedo (Hg.), Granada, Mai 1986.

Balme, Christopher (2003), *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 3. Aufl., Erich Schmidt Verlag: Berlin.

Barck, Karlheinz u. a. (Hg.) (2000-2005), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 1-7, Metzler: Stuttgart/ Weimar.

Bernecker, Walther (2006), *Spanien-Handbuch. Geschichte und Gegenwart*, Francke: Tübingen/Basel.

Bernecker, Walther L. (Hg.) (1990): *Spanien-Lexikon. Wirtschaft, Politik, Kultur, Gesellschaft*. Verlag C. H. Beck: München.

Biti, Vladimir (2001), *Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*, Burghard König (Hg.), 3. Aufl., rowohlt: Reinbek bei Hamburg.

Bleiberg, Germán/ Marías, Julián (Hg.) (1964), *Diccionario de Literatura Española*, 3. Aufl., Revista de Occidente: Madrid.

Braun, Christina von/ Stephan, Inge (2000) (Hg.), *Gender-Studien. Eine Einführung*. Metzler: Stuttgart/Weimar.

Braun, Christina von/ Stephan, Inge (2005) (Hg.), *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. 1. Aufl., Böhlau Verlag: Köln/ Weimar/ Wien.

Brauneck, Manfred/ Schneilin, Gérard (1992) (Hg.), *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 3. Aufl., rowohlt: Reinbek bei Hamburg.

Burdorf, Dieter/ Fasbender, Christoph/ Moennighoff, Burkhard (Hg.) (2007), *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, 3. Aufl., Metzler: Stuttgart/ Weimar.

Butler, Judith (1991), *Das Unbehagen der Geschlechter*. Suhrkamp: Frankfurt, engl. Originalausgabe *Gender Trouble* erschien 1990 bei Routledge, Übersetzt von Kathrina Menke.

Diez-Canedo, Enrique (1936), „Teatro de Mujeres“, *Escenarios*, Num. 25 und 27, Madrid: erschienen am 4. und 23. Mai 1936.

Dougherty, Dru/ Vilches de Frutos, M<sup>ª</sup> Francisca (1992), „Federico García Lorca como director de escena“, *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939*. Dougherty, Dru/ Vilches de Frutos, M<sup>ª</sup> Francisca (Hg. und Koord.): Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Fundación Federico García Lorca, Tabapress: Madrid.

Epple, Angelika (2004), „Wahrheit, Macht, Subjekt. Historische Kategorien im Werk Michel Foucaults“, *Handbuch der Kulturwissenschaften. Paradigmen und Disziplinen*, Friedrich Jäger/ Jürgen Straub (Hg.), Bd. 2, Metzler: Stuttgart/Weimar: 416- 429.

Fernandez Cifuentes, Luis (1986), *García Lorca en el Teatro. La norma y la diferencia*, Prensas universitarias de Zaragoza: Zaragoza.

Ferrera Cuesta, Carlos (2005): *Diccionario de historia de España*, Alianza Editorial: Madrid.

Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias (2005) (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Metzler: Stuttgart/ Weimar.

Floeck, Wilfried (1996), „Federico García Lorca und das Theater seiner Zeit“, *Geschichte der spanischen Literatur*, Christoph Strosetzki (Hg.), 2. Aufl., Max Niemeyer Verlag: Tübingen: 377-381.

Foucault, Michel (1974), *Die Ordnung des Diskurses*, Inauguralvorlesung am Collège de France am 2. Dezember 1970; aus dem Französischen von Walter Seitter, Carl Hanser Verlag: München. (= *L' Ordre du discours*, Gallimard: Paris, 1972.)

Foucault, Michel (1993 (1967)) "Andere Räume", *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Karlheinz Barck (Hg.), *Essais*. 5. durchgesehene Aufl. Reclam: Leipzig.

Frey Müller, Renate (1994), *Das Bild der Frau in Federico García Lorcás dramatischen Werken als Weiterentwicklung einer Konstante der spanischen Literatur*, M & P, Verl. f. Wissenschaft u. Forschung: Stuttgart. (=Regensburg, Univ., Diss., 1993)

García Lorca, Francisco (1981), *Federico y su mundo*. Edición y prólogo de Mario Hernández, 2. Ausg., Alianza Editorial: Madrid.

García Posada, Miguel (1985), „Realidad y transfiguración artística en *La casa de Bernarda Alba*“, *'La casa de Bernarda Alba' y el teatro de García Lorca*, Ricardo Doménech (Hg.), Cátedra/ Teatro Español: Madrid.

Gibson, Ian (1994), *Federico García Lorca. Eine Biographie*. 1. Aufl., Suhrkamp: Frankfurt am Main/ Leipzig. (Original erschienen 1989 als *Federico García Lorca. A Life*. Übersetzung aus dem Englischen Bernhard Straub.)

Gullón, Ricardo (1993), *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, Alianza Editorial: Madrid.

Hassauer, Friederike (1998), *Was ist Literatur? Einführung in die Romanistik (Hispanistik/ Galloromanistik) und in die Allgemeine Literaturwissenschaft*, WUV Verlag: Wien.

Hess, Rainer/ Siebenmann, Gustav/ Stegmann, Tilbert (2003), *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*, 4. Aufl., Francke: Tübingen/ Basel.

Iser, Wolfgang (1991), *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp: Frankfurt.

Jauß, Hans Robert (1970), „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt/M.: 144-208. (= Konstanzer Atrittsvorlesung vom 13. April 1967: *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?*)

Koebner, Thomas (Hg.) (2007), *Reclams Sachlexikon des Films*, 2. Aufl., Reclam: Stuttgart.

Kreis, Karl-Wilhelm, (1999), „Zur Entwicklung der Situation der Frau in Spanien vom Beginn der ‚liberalen Ära‘ der bürgerlichen Gesellschaft an bis hin zur Zweiten Republik“, *Frauenbilder – Männerwelten. Weibliche Diskurse und Diskurse der Weiblichkeit in der spanischen Literatur und Kunst 1833 – 1936*, Jochen Heymann/ Montserrat Mullor-Heymann (Hg.), 1. Aufl., Ed. Tranvía/ Verl. Frey: Berlin.

- Krieger, Gottfried (1995), „Dramentheorie und Methoden der Dramenanalyse“, *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung*, Ansgar Nünning (Hg.), WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier: Trier, 69-92.
- Kroll, Renate (Hg.) (2002), *Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung. Ansätze-Personen-Grundbegriffe*, Metzler: Stuttgart/ Weimar.
- Lázaro Carreter, Fernando (1984), „Apuntes sobre el teatro de García Lorca“, *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico (Hg.), Bd. 7, Editorial Crítica: Barcelona: 584- 588.
- Lehmann, Hans-Thies (1992), „Theater als szenische Darbietungsform“, *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Helmut Brackert/ Jörn Stückrath (Hg.), Rowohlt: Reinbek bei Hamburg: 347-360.
- Limon Delgado, Antonio (1981), *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*. Antonio Heredia Herrera (Hg.), Excma. Diputación Provincial de Sevilla.
- Mahler, Andreas (1992), „Aspekte des Dramas“, *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Helmut Brackert/ Jörn Stückrath (Hg.), Rowohlt: Reinbek bei Hamburg: 71-86.
- Materna, Linda (1988), „Los códigos genéricos sexuales y la presentación de la mujer en el teatro de García Lorca“, *Estelas, laberintos, Nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La Guerra Civil*, Ángel G. Loureiro (Hg.), Anthropos: Barcelona: 263-277.
- Mittelstraß, Jürgen (Hg.) (1995), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, 4 Bde, Metzler: Stuttgart/ Weimar.
- Moliner, María (1986): *Diccionario de uso del español*. Gredos: Madrid.
- Moliner, María (2000): *Diccionario de uso del español*. 2. Ausg., Gredos: Madrid.
- Moliner, María (2007): *Diccionario de uso del español*. 3. Ausg., Gredos: Madrid.
- Morant Deusa, Isabel (Hg.) (2006), *Historia de las mujeres en España y América Latina: Del siglo XIX a los umbrales del XX*, 3 Bde., 1. Aufl., Ed. Cátedra: Madrid.
- Nash, Mary (1999), „Un/Contested Identities. Motherhood, Sex Reform and the Modernization of Gender Identity in Early Twentieth-Century Spain“, *Constructing*

*Spanish Womanhood. Female Identity in Modern Spain*, Victoria Lorée Enders/ Pamela Beth Radcliff (Hg.), State University of New York Press: Albany/ New York: 25-49.

Navarro Domínguez, José Manuel, (1996) "El trabajo de la mujer en el primer tercio del siglo XX en la campiña sevillana", *El trabajo de las Mujeres pasado y presente*, Actas del Congreso Internacional del seminario de Estudios Interdisciplinarios de la Mujer, María Dolores Ramos Palomo/ María Teresa Vera Balanza (Hg.), Bd. 2, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga: 425-432.

Neuschäfer, Hans Jörg (2000), "Los dramas de Lorca y el *huis clos* de la censura. Una lectura política de 'La casa de Bernarda Alba'", *Federico García Lorca. Actas del coloquio internacional*, Würzburg 1998, Theodor Berchem/ Hugo Laitenberger (Hg.), Fundación el Monte: Sevilla.

Neuschäfer, Hans Jörg (Hg.) (2001): *Spanische Literaturgeschichte*. 2. Aufl., Metzler: Stuttgart/Weimar.

Nünning, Ansgar (Hg.) (2004), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 3. aktualisierte und erweiterte Auflage, Metzler: Stuttgart/ Weimar.

Nünning, Ansgar (Hg.) (2005), *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*. Metzler: Stuttgart (u. a.).

Nünning, Ansgar (Hg.) (2008), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 4. Aufl., Metzler: Stuttgart/Weimar.

Olmedo, Andrés Soria (1989), *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*. Aguilar: Madrid.

o. V. (1970), *Diccionario Biográfico español contemporáneo*, Bd. 2, Círculo de Amigos de la Historia: Madrid/ Barcelona.

o. V. (1973), *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*, Bd. 9, 9. Aufl., Lexikonverlag/ Bibliographisches Institut: Mannheim/ Wien/ Zürich.

o. V. (1998), *Essays über Lorcás Theaterwerk. Charaktere und ihre Darstellung*, Schäuble Verlag: Rheinfelden.

Pfister, Manfred (2001 (1977)), *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl., Fink: München.

Rees, Timothy (1999), "Women on the Land. Household and Work in the Southern Countryside, 1875 – 1939." Victoria Lorée Enders / Pamela Beth Radcliff (Hg.) *Constructing Spanish Womanhood. Female Identity in Modern Spain*, State University of New York Press: Albany/ New York: 173- 194.

Ricklefs, Ulfert (Hg.) (2002), *Fischer Lexikon Literatur*, 3 Bde., Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt/Main.

Ríos Lloret, Rosa E. (2006), „Sueños de moralidad. La construcción de la honestidad femenina“, *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Bd. 2, Isabel Morant (Hg.), Cátedra: Madrid: 181-207.

Rubia Barcia, Francisco (1973), "El realismo 'mágico' de 'La casa de Bernarda Alba'", *Federico García Lorca*, Ildelfonso- Manuel Gil, (Hg.), Taurus: Madrid.

Ruoff, Michael (2007), *Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge*, Wilhelm Fink Verlag: Paderborn.

Sáenz de la Calzada, Luis (1984), "La Barraca como alternativa escénica", *Historia y crítica de la literatura española*, Bd. 7, Francisco Rico (Hg.), Editorial Crítica: Barcelona: 734-738.

Sánchez, Roberto G. (1971), "La última manera dramática de García Lorca", *Papeles de Son Armadans*, Bd. LX, Num. CLXXVIII, Revista mensual dirigida por Camilo José Cela, Madrid/ Palma de Mallorca, Jänner 1971: 83-102.

Sánchez Trigueros, Antonio (1995), "Federico García Lorca en Escena. (Una invitación al teatro)", *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, Actas del IX Congreso de Literatura Española Contemporánea, Cristóbal Cuevas García (Hg.), Enrique Baena (Koord.), Universidad de Málaga, 13. -18. November 1995: Málaga.

Sarasin, Philipp (2003), *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Suhrkamp: Frankfurt/M.

Sarasin, Philipp (2006), *Michel Foucault zur Einführung*, 2. überarb. Aufl., Junius Verlag: Hamburg.

Schwanitz, Dietrich/ Schwalm, Helga/ Weiszflog, Alexander (2002), „Drama, Bauformen und Theorie“, *Das Fischer Lexikon Literatur*, Bd. 1, Ulfert Rickfels (Hg.), Frankfurt/ M.: 397-420.

Slaby/ Grossmann/ Illig (Hg.) (1994): *Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache*, 4. Aufl., Brandstetter: Wiesbaden.

Stenzel, Hartmut (2005), *Einführung in die spanische Literaturwissenschaft*, 2. Aufl., Metzler: Stuttgart/ Weimar.

Ucelay, Margarita (1986), „Federico García Lorca y el Club Teatral Anfistora. El dramaturgo como director de escena“, *Lecciones sobre F. G. L.*, Andrés Soria Olmedo (Hg.), Edición del Cincuentenario: Granada.

Vázquez García, Francisco/ Moreno Mengíbar, Andrés (2006), „La sexualidad vergonzante“, *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Bd. 3, Isabel Morant (Hg.), Cátedra: Madrid: 207-235.

Vilar, Pierre (1990), *Spanien. Das Land und seine Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Aus dem Französischen von Wolfgang Kaiser, Wagenbach: Berlin.

Villa, Paula-Irene (2008), „(De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie. Zur Position und Rezeption von Judith Butler“, *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Ruth Becker/ Beate Kortendiek (Hg.), 2. erw. und aktual. Aufl., VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden.

Walsh, John K. (1987), „The women in Lorca’s Theater“, *Gestos*, Num. 3, University of California: Berkeley, April 1987: 53-65.

### **3. Linksammlung**

Eisenberg, Daniel (1990), „Unanswered Questions about Lorca’s Death“, *Angélica*, Num. 1, Lucena: Spanien: 93-107; die folgende Version wurde beim jährlichen Treffen der Association of Hispanists of Great Britain and Ireland in Belfast, am 26. März 1991 präsentiert, Quelle: <http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/Lorca/>

[Unanswered Questions about Lorca%27s Death.htm](http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/Lorca/Unanswered%20Questions%20about%20Lorca%27s%20Death.htm), Stand vom 31. März 2010.

Gibson, Ian (2008), „Era una noche sin luna. El historiador Ian Gibson recrea la detención y asesinato del poeta en agosto de 1936“, *El País.com*, Artikel vom 21. 09. 2008, Quelle: <http://www.elpais.com/articulo/reportajes/Era/noche/luna/>



[elpepusocdmg/20080921elpdmgrep\\_2/Tes](#), Stand vom 31. März 2010.

Gibson, Ian, "El Estado debe buscar de una vez a Federico García Lorca", *ElPaís.com*, Artikel vom 30. 12. 2009, Quelle: [http://www.elpais.com/articulo/cultura/Estado/debe/buscar/vez/Federico/Garcia/Lorca/elpepicul/20091230elpepicul\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Estado/debe/buscar/vez/Federico/Garcia/Lorca/elpepicul/20091230elpepicul_1/Tes)

Junquera, Natalia (2009), "¿Y ahora dónde estás Federico?", *ElPaís.com*, Artikel vom 20. 12. 2009, Quelle: [http://www.elpais.com/articulo/cultura/ahora/Federico/elpepicul/20091220elpepicul\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/ahora/Federico/elpepicul/20091220elpepicul_1/Tes), Stand vom 31. März 2010.

## VIII. Anhang

### 1. Abkürzungsverzeichnis

Aufl. – Auflage

Ausg. – Ausgabe

BAH – Federico García Lorca (2007), *Bernarda Albas Haus*, 2. Aufl., Übersetzung aus dem Spanischen von Hans Magnus Enzensberger, Reclam: Dietzingen, erstmals erschienen im Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 1999.

Bd. – Band

*Bodas* – Federico Garcia Lorca (1933), *Bodas de sangre/ Bluthochzeit*

bzw. – beziehungsweise

CBA – Maria Vilches de Frutos (Hg.) (2006), *La casa de Bernarda Alba* von Federico García Lorca, 2. Ausg., Cátedra/ Herederos de Federico García Lorca: Madrid.

d. h. – das heißt

*Doña Rosita* – Federico García Lorca (1935), *Doña Rosita La Soltera o El Lenguaje de las flores/ Doña Rosita bleibt ledig oder Die Sprache der Blumen*

Ebd. – Ebenda

Hg. – Herausgeber

Jh. – Jahrhundert

*La casa* – Federico García Lorca (1936), *La casa de Bernarda Alba/ Bernarda Albas Haus*

Lorca – Federico García Lorca

Num. – Nummer

O. C. – Federico García Lorca, *Obras completas*, Arturo del Hoyo (Hg.), Aguilar: Madrid.

Schriften – Michel Foucault (2001-2005 (1976-1979)), *Dits et écrits/ Schriften*, Daniel Defert/ François Ewald (Hg.), Bd. 1-4, Frankfurt/M.

u. a. – unter anderem

v. a. – vor allem

Vgl. – Vergleiche

WW – Michel Foucault (1983 (1977)), *La volonté de savoir/ Der Wille zum Wissen*, Suhrkamp: Frankfurt/M., = *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1

Yerma – Federico García Lorca (2003 (1976)), *Yerma*, Ildefonso-Manuel Gil (Hg.), 25. Ausg., Cátedra/ Herederos de García Lorca: Madrid.

z. B. – zum Beispiel

## 2. Federico García Lorca – Biographie und Werkübersicht

Federico García Lorca wurde am 5. Juni 1898 in Fuente Vaqueros in der spanischen Provinz Granada geboren und starb am 19. August 1936 in Viznar, wo er vermutlich von Falangisten<sup>75</sup> erschossen wurde. Der spanische Dichter studierte Philosophie, Literatur und Rechtswissenschaften in Granada und Madrid, war u. a. mit Rafael Alberti, Salvador Dalí und Manuel de Falla befreundet. 1929/30 unternahm er eine Reise nach Amerika (New York, Cuba...), die ihn in seiner Denk- und Arbeitsweise stark beeinflussen sollte. Nach der Rückkehr leitete er das neu gegründete (1931) Studententheater *La Barraca*, das spanische Theaterklassiker (Calderón, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina...) in die Provinz brachte.

---

<sup>75</sup> *Falange Española*: Spanische Politische Gruppierung gegründet durch die Zusammenlegung der *Falange Española* (FE) und der *Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista* (JONS) am 13. Februar 1934. Sie trat gegen die republikanische Verfassung, ein politisches Parteiensystem, den Kapitalismus, den Marxismus und den Klerikalismus ein. Ziel war ein zentralistischer Nationalstaats mit starker militärischer Struktur und imperialistischer Politik der Expansion. Anfang 1936 zählte sie, unter José Antonio Primo de Riveras Führung (dem Sohn des Diktators Miguel Primo de Rivera) 10.000 Anhänger und besaß eine eigene Miliz. Nach dem Putsch gegen die republikanische Regierung 1936 wurden die führenden Mitglieder exekutiert. General Franco vereinte die Organisation erneut und ab 1937 wurde die *Falange Española Tradicionalista y de las JONS* zur Einheitspartei der neuen Regierung erklärt. Nach Francos Tod zerfiel sie in mehrere Splitterparteien und wurden später unter den Namen *Unión Nacional* und *Frente Nacional* wieder vereint. (Vgl. Frans Victor Schollaert (Hg.): *Gran Referencia Anaya*, Band 8, 1. Ausgabe, Bibliograf: Barcelona, 2000.)

1933/1934 unternahm er eine weitere wichtige Reise nach Südamerika (Argentinien, Uruguay...), wo er mit der Aufführung seiner neuesten Stücke große Erfolge feierte. 1936 begab er sich, wie jedes Jahr zu Sommerbeginn, nach Granada, wo ihn der Militäraufstand der Rechten (*Alzamiento Militar*) zu Beginn des Spanischen Bürgerkrieges überraschte. Die nicht bestätigte Version seines Todes ist, dass er im Haus eines falangistischen Dichterfreundes (Luis Rosales), wohin er geflüchtet war, verhaftet wurde; von dort wurde er nach Viznar gebracht, wo er am Morgen des 19. Augusts 1936 erschossen wurde.<sup>76</sup> (Vgl. *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*, Band 9: 684 f) Die genauen Motive für Lorcás Verhaftung und Ermordung sind bis heute ungeklärt. Es wird vermutet<sup>77</sup>, dass Lorca denunziert wurde, da er als „Roter“ galt und auch der Vorwurf der Homosexualität scheint im Spiel gewesen zu sein. (Vgl. *Essays*, 1998: 7)

Federico García Lorca war eine vielseitige Künstlerpersönlichkeit: Lyriker, Redner, Dramatiker, Zeichner und Musiker (seit seiner Kindheit hatte er Musikunterricht in Gitarre und Klavier). Seine Dichtung wächst aus der Kultur seiner andalusischen Heimat, wobei sie als harmonische Verbindung von volkstümlicher Thematik und moderner Technik gelten kann. Berühmtheit erlangte er nach der Publikation des Gedichtbandes *Romancero Gitano* (*Zigeunerromanzen*). Lorca gilt auch als Erneuerer des spanischen Dramas. Dank der Bühnenwirksamkeit seiner Stücke ist er einer der im Ausland bekanntesten spanischen Autoren\_innen der Gegenwart.

---

<sup>76</sup> Eine detaillierte Kurzbiographie Lorcás ist in *Essays über Lorcás Theaterwerk* enthalten. Ian Gibsons Biographie geht auf die politischen Zusammenhänge um Lorcás Tod und seine homosexuelle Neigung ein; Die Biographie seines Jugendfreundes José Mora Guarnido (1958), *Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía*, Losada: Buenos Aires, ist sehr aufschlussreich was Lorcás Kindheit und betrifft. Sein Bruder Francisco hat mit *Federico y su mundo* ein nahezu unentbehrliches Buch für ein besseres Verständnis von Lorca selbst und seinem Werk geschaffen. (Für die genauen bibliographischen Angaben vgl. Bibliographie).

<sup>77</sup> Die Autoren\_innen scheinen sich auf die Recherchen von Ian Gibson zu beziehen, der die Umstände um Lorcás Tod gründlich erforscht hat und seine Ergebnisse erstmals in seinem Buch *La represión nacionalista en Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca* in Paris 1971 publiziert hat. 1973 ist es als *The Death of Lorca* bei Allen/ O’Hara in London/ Chicago erschienen. Kritiker Gibsons meinen, seine Version von Lorcás Tod sei lückenhaft, da viele Dinge im Nachhinein nicht mehr beweisbar sind. (Vgl. dazu Daniel Eisenberg „Unanswered Questions about Lorca’s Death“, Quelle: <http://bigfoot.com/~daniel.eisenberg>, Stand vom 02. 01. 2009.) Bis nicht das Massengrab, in dem Lorca liegt, gefunden wird, werden auch keine neuen Erkenntnisse möglich sein. Über den Prozess der von Richter Baltasar Garzón 2008 eröffnet wurde, um die Massengräber aus dem Bürgerkrieg zu öffnen, ist derzeit noch nicht abgeschlossen. (Vgl. dazu Linksammlung in Bibliographie)

Seine Werke wurden in mehr als 20 Sprachen übersetzt. Ein immer wiederkehrendes Thema ist der Mensch, der mit den festgefügten, erstarrten Traditionen in Konflikt gerät. Die Form seiner Stücke ist streng, immer im Stoff begründet: romanzenartig-balladesker Szenenbau mit lyrischen Höhepunkten; Intensität durch Bild und Sprache, komplizierte Metaphern. (Vgl. *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*, Band 9: 684-685)

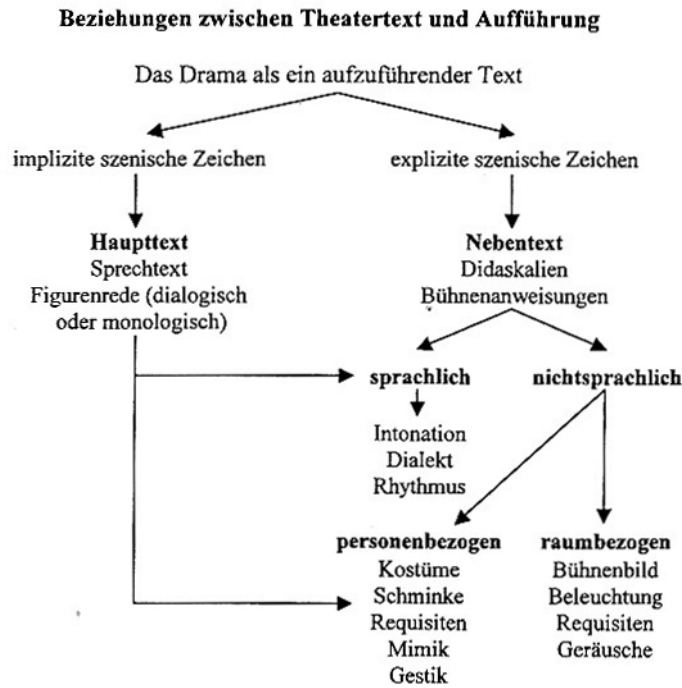
Es folgt eine Auswahl der wichtigsten Werke García Lorcás: Gedichte: *Libro de poemas* (1921), *Poema del cante jondo/ Dichtung vom tiefinnern Gesang* (1921), *Canciones* (1921-1924), *Romancero gitano/ Zigeunerromanzen* (1924-1927), *Poeta en Nueva York* (1929-1930), Dramen: *Mariana Pineda* (1925), *Doña Rosita La Soltera o El Lenguaje de las flores/ Doña Rosita bleibt ledig oder Die Sprache der Blumen* (1935), *La casa de Bernarda Alba/ Bernarda Albas Haus* (1936), Tragödien: *Bodas de sangre/ Bluthochzeit* (1933) und *Yerma* (1934), Schwänke: *La zapatera prodigiosa/ Die wundersame Schustersfrau* (1930), *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín/ In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa* (1931), sowie das Puppenspiel: *Retablillo de Don Cristobal/ Das kleine Don-Cristóbal-Retabel* (1931); es wurden auch einige Prosa Werke (Hg. 1969)<sup>78</sup> publiziert, v. a. Konferenzen, Reden und Interviews.<sup>79</sup> Für meine Arbeit sind dabei *Charla sobre teatro* und *Teoría y juego del Duende* besonders wichtig. (Vgl. Ebenda: 685)

---

<sup>78</sup> Außer dieser Jahreszahl, die das Jahr der Publikation meint, gebe ich immer das Jahr der Fertigstellung von Lorcás Werken in Klammern an. Die meisten Werke wurden um vieles später publiziert als sie entstanden sind. Ich halte mich dabei an die Zahlen des *Diccionario Biográfico Español Contemporáneo*.

<sup>79</sup> Vgl. Dazu auch: *Diccionario Biográfico español contemporáneo* (1970), Círculo de Amigos de la Historia, Bd. 2, Madrid/ Barcelona: 697-700, und "Cronología de la vida y de la obra de Federico García Lorca", O. C., Bd. 3, 23. Ausg., 1989: 1091-1104.

### 3. Tabellen und Schemata



Schema 1: Darstellung der Beziehungen zwischen Theatertext und Aufführung (Balme, 2003:

80)

1 Word	Spoken text	Actor	Auditive signs	Time	Auditive signs (actor)
2 Tone					
3 Mime	Actor's external appearance		Visual signs	Space and time	Visual signs (actor)
4 Gesture					
5 Movement					
6 Make-up	Appearance of the stage	Outside the actor	Visual signs	Space	Visual signs (outside the actor)
7 Hair-style					
8 Costume					
9 Properties	Inarticulate sounds	Outside the actor	Auditive signs	Time	Auditive signs (outside the actor)
10 Settings					
11 Lighting					
12 Music					
13 Sound effects					

Schema 2: Tadeusz Kowzans ‚Theatercode‘ (Krieger, 1995: 80)

## Spanien im 18. und 19. Jahrhundert

1700–1746	Regierungszeit Philipps V.; Beginn einer Politik der inneren Neustrukturierung (Verwaltung, Wirtschaft) zur Festigung der neuen Dynastie
1713	Gründung der <i>Real Academia Española de la Lengua</i> ; Anfänge einer nationalen Sprach- und Kulturpolitik ( <i>Diccionario de Autoridades</i> in sechs Bänden, 1726–1739)
1759–1788	Regierungszeit Karls III.; Reformpolitik des ›aufgeklärten Absolutismus‹ ( <i>despotismo ilustrado</i> ); Ausbau der Flotte und Intensivierung des Kolonialhandels
1788–1808	Regierungszeit Karls IV.
1805	Niederlage der französisch-spanischen Flotte gegen die englische in der Schlacht von Trafalgar
1808	Französische Armeen besetzen das Land; Napoleons Bruder Joseph wird König (1808–1813); Volksaufstand in Madrid am 2. Mai ( <i>Dos de mayo</i> ) und Beginn des Unabhängigkeitskriegs (bis 1814)
1812	Befreiung von Madrid mit englischer Unterstützung; Cortes (1810–13) und Verfassung von Cádiz
1814–1833	Regierungszeit Ferdinand VII.; Rückkehr zum Absolutismus, unterbrochen von dem <i>trienio liberal</i> 1820–1823
1814–1825	Unabhängigkeitskriege in Mittel- und Südamerika; allmähliche Herausbildung von Nationalstaaten im ehemaligen Kolonialreich
1833	Streit um die Thronfolge mit Ferdinands Bruder Karl; Regentschaft der Königin Maria Cristina für ihre Tochter Isabella (Königin als Isabella II. ab 1843)
1833–1839	Erster Karlistenkrieg (erneute Kriege 1847–49 und 1872–76)
1834	Spanien wird konstitutionelle Monarchie; neue Verfassung und Beginn der Enteignung der Kirchengüter ( <i>Desamortización</i> ) 1837
1868–1874	Septemberrevolution ( <i>la Gloriosa</i> ); Isabella II. dankt ab, 1871–1873 Amadeus von Savoyen König; 1873–74 Republik
1874	Militärputsch und Rückkehr der Bourbonen ( <i>Restauración borbónica</i> ); 1874–1885 Regierungszeit Alfons' XII.
1895–1898	Spanisch-amerikanischer Krieg; Verlust der letzten Kolonien in Übersee (1898)

Tabelle 1: Politische Entwicklung Spaniens im 18. und 19. Jh. (Stenzel, 2005: 99)

## Spanien im 20. Jahrhundert

<b>1902–1931</b>	Regierungszeit Alfons XIII.
<b>1904</b>	Aufteilung Marokkos zwischen Spanien und Frankreich (erneuert 1912); andauernde kriegerische Konflikte im spanischen Teil
<b>1909</b>	Aufstände gegen den Marokkokrieg und Generalstreik in Katalonien; Semana trágica in Barcelona
<b>1917</b>	Generalstreik und Staatskrise; wachsende politische Repression gegen Parteien und Organisationen der Arbeiterbewegung
<b>1923–1930</b>	Militärdiktatur des Generals Primo de Rivera mit Billigung des Königs
<b>1931</b>	Der König geht ins Exil; Ausrufung der Republik
<b>1931–1939</b>	Zweite Republik; Einleitung grundlegender Regional- und Agrarreformen
<b>1936</b>	Wahlsieg eines linken Bündnisses bei den Parlamentswahlen im Februar und Bildung einer Volksfrontregierung (Frente popular); im Juli Militärputsch Francos und Beginn des Bürgerkriegs
<b>1939–1975</b>	Diktatur Francos nach dem Sieg der Putschisten im Bürgerkrieg
<b>1947</b>	Referendum über ein Nachfolgegesetz, das den Enkel des letzten Königs Alfons' XIII., Juan Carlos, zum Nachfolger Francos erklärt
<b>1955</b>	Wiederaufnahme Spaniens in die UNO
<b>seit etwa 1960</b>	Intensiver wirtschaftlicher Aufschwung; allmähliche Liberalisierung der Diktatur
<b>1975</b>	Tod Francos; Juan Carlos wird König
<b>1977</b>	Erste demokratische Parlamentswahlen seit 1936
<b>1978</b>	Verabschiedung und Referendum über die Verfassung; Stabilisierung der Demokratie nach einem Putschversuch im Februar 1981 und dem Wahlsieg der Sozialisten (PSOE) im Oktober 1982

Tabelle 2: Politische Entwicklung Spaniens im 20. Jh. (Stenzel, 2005: 104)



#### 4. Deutsche Zusammenfassung

In meiner Diplomarbeit zeige ich, wie die „historischen Kategorien kulturwissenschaftlicher Arbeit“ Geschlecht, Sexualität und Macht in Federico García Lorcas Dramentext *La casa de Bernarda Alba* /*Bernarda Albas Haus* in Szene gesetzt werden. Ausgehend von den Theorien Judith Butlers und Michel Foucaults untersuche ich die geltenden Geschlechterdiskurse in der spanischen Gesellschaft während des 19. und 20. Jh.s, sowie die konkreten Geschlechterverhältnisse im ruralen Andalusien. Dabei soll vor allem die Diskrepanz zwischen den vorherrschenden Diskursen und der tatsächlichen Situation der Frau im ländlichen Andalusien aufgezeigt werden. Was die realen Lebensbedingungen betrifft, konzentriere ich mich vorwiegend auf die Arbeitsbedingungen am Land, die rechtlichen Voraussetzungen (Ehrecht, Erbrecht) und auf die Bildungssituation der Frau. Ich zeige, dass Frauen und Männer unterschiedlichsten Tätigkeiten in der Landwirtschaft, im Handel, als Lehrer\_Innen, Marktfrauen, Schneider\_Innen, Schauspieler\_Innen usw. nachgingen, während die geltenden Diskurse ein Bild der Frau zeichneten, das sie auf das Heim und die Kindererziehung beschränkte.

In weiterer Folge setze ich die lebensweltliche Situation im Bezug zu Lorcas Drama *La casa de Bernarda Alba*, wodurch neue Erkenntnisse über die Geschlechterverhältnisse gewonnen werden sollen. Ich gehe nicht von einer Opposition von Realität und Fiktion, sondern von einem dynamischen Verhältnis aus. Basierend auf Wolfgang Isters Wirkungsästhetik postuliere ich, dass die Bedeutung eines literarischen Textes erst im Leseprozess durch den/die Leser\_in generiert wird und daher nicht eindeutig festlegbar ist. Ein literarischer Text enthält eine Vielzahl von möglichen Interpretationen und ermöglicht dadurch neue Sichtweisen auf die Realität. *La casa de Bernarda Alba* eröffnet – in diesem Sinne – eine kritische Sicht auf die patriarchale, konservative, katholische, spanische Gesellschaft am Beginn des 20. Jh.s, besonders im Hinblick auf die Geschlechterverhältnisse und die Instrumentalisierung der Sexualität durch die Macht. Obwohl Lorca die gesellschaftlichen Normen nicht direkt attackiert, belegen die Reaktionen der konservativen und rechten Autoritäten auf seine Stücke (z. B. Zensur), dass Lorcas Sichtweise auf die weibliche Sexualität und die herrschenden gender Diskurse die bestehende Ordnung unterminierte.

## 5. Resumen en español

Mi tesina tiene por título *La presentación del género, de la sexualidad y del poder en 'La casa de Bernarda Alba' de Federico García Lorca*. Analizo la obra desde el punto de vista de la teoría de género, ya que creo que el género, la sexualidad y el poder se ven reflejados en ella de manera extraordinaria. Así, García Lorca advertía:

Hoy no interesa más que dos clases de problemas: el social y el sexual. La obra que no siga una de esas direcciones está condenada al fracaso, aunque sea muy buena. Yo hago lo sexual que me atrae más. (Véase Hernández, 1998: 16)

Creo que mi enfoque ayuda a entender mejor no sólo a los personajes femeninos lorquianos, que han sido el objeto de análisis de muchos estudios, sino también algunos de los problemas centrales de la obra. El tema sexual, sin duda, es muy importante en *La casa*, porque motiva a los personajes y determina sus acciones. Pero no solamente es el instinto sexual lo que les impulsa, sus acciones también son determinadas por el rígido código de honor y los valores tradicionales de una sociedad patriarcal. Bernarda Alba es la máxima representante de la tradición patriarcal y de su rígido código de honor, que tiene severas consecuencias para quienes no lo obedecen. Bernarda representa el poder abstracto, omnipotente y represivo que determina el sino de las figuras. ¿Qué es este poder horrible? ¿Cómo influye en los personajes de *La casa*? ¿Qué pasa con los que no obedecen? Todo esto y más, es lo que he intentado averiguar en mi trabajo. Pero siempre el enfoque ha sido la sexualidad, las relaciones de género y su conexión con el poder.

En mi opinión, el problema sexual no fue sólo de interés para Lorca, sino que tuvo además gran impacto en la sociedad contemporánea en la que vivía, y de cuyos problemas era muy consciente. Como autor crítico, afiliado al partido republicano, humanista, creador atento a todos los movimientos culturales y sociales de su época, y homosexual, sabía que la sexualidad era un problema crítico de la época. De ahí que quisiera "poner en evidencia morales viejas o equívocas" (O. C., 1989, III: 459). En *La casa* puso en cuestión el código de honor anticuado de los siglos XVII y XVIII, que todavía estaba presente a principios del siglo XX. Denunció la hipocresía de una moral que reclamaba la imagen de una mujer asexual, creyente, pasiva, fiel, casta, honesta y obediente, por un lado, y que admitía, por el otro, que los hombres tuviesen relaciones sexuales fuera del matrimonio o antes de casarse. Otro tema relacionado con la sexualidad, que ya plantea Lorca en *Las hijas de Loth/ La*

*destrucción de Sodoma*, es el del incesto. Además, tenía pensado un drama sobre la homosexualidad en la provincia (*La bola negra*), como han señalado Mario Hernández y Marie Laffranque. (Véase Hernández, 1990: 10-28, y Marie Laffranque (1978), „Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de García Lorca“, *Federico Garcia Lorca*, Taurus: Madrid: 248-270.)

Pero también en la “Trilogía de la tierra española” Lorca trata temas parecidos. En *Yerma*, son la maternidad fracasada tanto como la sexualidad frustrada las que llevan a la protagonista a volverse loca. Como no puede cumplir el papel asignado por el código de género, que le define como mujer y madre, ya no se siente mujer. Dice, por ejemplo: “Ojalá fuera yo una mujer”. (*Yerma*, 2003: 65) No soporta el poder de la opinión, que no acepta a los que se salen de la norma, ni está a gusto en la relación con su marido, que no le puede dar lo que ella quiere, un niño. La desesperación la lleva a la catástrofe: mata a su marido porque es incapaz de quebrar las normas del honor y de encontrar otra solución que no sea la de la destrucción total.

El código de género y los discursos que lo difunden son un tema central también en *La casa de Bernarda Alba*. Antes de ocuparme del contexto histórico de la obra, imprescindible para mi análisis, explico en qué teorías me he basado. El capítulo II de mi trabajo se titula “Orientación teórica y métodos de análisis” y está compuesto por cuatro apartados teóricos. En primer lugar, expongo cómo la teoría de género define los conceptos básicos de ‘género/ gender’, ‘cuerpo’, ‘sexualidad’, e ‘identidad’. Me baso sobre todo en el prestigioso trabajo *Gender Trouble* (1990) de la teórica estadounidense Judith Butler. Según ella, el sexo biológico (sex) es como el sexo social (gender), una construcción social y cultural. A partir de esta hipótesis explica cómo funciona el orden de género en las sociedades occidentales: es un sistema jerárquico que favorece las relaciones sexuales entre hombres y mujeres, y que condena todas las demás prácticas sexuales como ‘anormales’. Butler demuestra que este sistema – la denominada matriz heterosexual – es una representación cultural y, por ello, modificable. Yo aplico sus conceptos siguientes: ¿qué es una categoría de género y cómo funciona el orden jerárquico-complementario de género?, ¿cómo se define una identidad de género y cómo se realiza (performing gender)? Asimismo, expongo su idea del cuerpo como

construcción cultural y las posibilidades de subversión que tiene la identidad del género.

Los conceptos de Butler se apoyan en gran parte en la teoría del discurso de Michel Foucault. Por lo tanto, explico también nociones básicas de este último sobre el 'discurso', el 'dispositivo' y el 'sujeto'. En mi trabajo utilizo el método del 'análisis del discurso' y del 'análisis del poder' para examinar el funcionamiento del sistema socio-cultural español y de las relaciones de poder vigentes en ese momento histórico.

Foucault explica cómo ciertos mecanismos del poder en el siglo XIX se han apoderado del sexo para controlar a la población a través de la reproducción. Según él, el discurso médico se aprovechó de la práctica religiosa de la confesión para crear el concepto del sexo, tal como lo entendemos hoy día en las culturas occidentales. Así que 'el sexo', realmente, sólo es un efecto del discurso del poder. En mi análisis de las relaciones de género en *La casa*, empleo este método para analizar las estructuras del poder. Según Foucault, el poder no es solamente restrictivo, sino también productivo, o sea, que provoca deseos en los sujetos e incluso genera a los propios sujetos. Esto significa que los discursos de género crean en el individuo deseos que no existirían sin ellos. De esta misma manera las normas restrictivas de la sexualidad en *La casa* provocan los deseos poderosos e irresistibles que rigen a sus personajes.

La siguiente teoría que he elegido como base de mi investigación, ha sido desarrollada por el eminente teórico alemán Wolfgang Iser en su libro *Das Fiktive und das Imaginäre/ Lo ficticio y lo imaginario* (1991). Iser pertenece a la denominada Konstanzer Schule/ escuela de Constanza, un grupo de teóricos y críticos de literatura, historiadores y filósofos que investigaron, a partir de los años 60, el proceso de la recepción por parte del lector y cómo se produce el significado en el proceso de la lectura. (Véase Nünning, 2004: 344 f) Según las teorías de W. Iser, H. R. Jauß, M. Fuhrmann, R. Warning, D. Heinrich y G. Buck, el significado de un texto literario se genera en el proceso de la recepción por parte del lector y no está definitivamente predeterminado por el autor. Esto quiere decir que el texto tiene, según Iser, "puntos vacíos"/ "Leerstellen", que dejan cierta libertad a la hora de interpretarlo y permiten así al lector llenarlos con su imaginación. Pero eso no

significa que haya libertad total en la interpretación, sino que los puntos vacíos son enlaces para la imaginación. De este modo, el lector participa de forma activa en la producción del significado, y no única y exclusivamente el autor, como mantiene la hermenéutica.

En *Das Fiktive und das Imaginäre/ Lo ficticio y lo imaginario*, Iser extiende su teoría al campo de la antropología y afirma que el ser humano tiene necesidad de ficción, o sea, que el proceso de la producción del significado es transferible a una escala más general. Iser también deconstruye la oposición corriente entre ficción y realidad. Según el teórico, la ficción incorpora elementos reales para construir una nueva 'realidad' en el texto. Esto quiere decir que los elementos tomados de la realidad no vuelven tal y como son, sino de forma modificada. A través de la ficción se abren nuevas perspectivas sobre la realidad externa, que sin el texto no serían patentes. Para que esto suceda, hace falta un lector que tiene la capacidad de activar el potencial del texto. A través de la ficción, que es el modo operador, se activa al mismo tiempo el potencial imaginario en el lector, que vuelve su mirada hacia la realidad externa con ojos diferentes.

En mi tesina, aplico la teoría de Iser para explicar cómo Lorca incorpora elementos reales para crear un mundo ficticio, pero a la vez verdadero. Esto tan sólo es posible porque se basa en hechos reales, que hacen que el mundo presentado se entienda como si fuese real. Tal vez ahí está el misterio de la veracidad de *La casa de Bernarda Alba*, de la que Lorca el día 24 de junio de 1936 presuntamente dijo: "¡Ni una gota de poesía! ¡Realidad! ¡Realismo puro!". Así cuenta que sucedió en la primera lectura de la obra<sup>80</sup> Adolfo Salazar, amigo del poeta e eminente musicólogo. La mayoría de los críticos opina que la teoría del realismo de la obra se basa en la supuesta cita del poeta. (Véase Miguel García Posada, 1985: 151, Mario Hernández, 1998: 17, Rubia Barcia 1973: 301 y Joaquín Forradellas 1997: 45)

En el último apartado del capítulo II.3, "Realidad o ficción – La teoría de la estética de la recepción de Wolfgang Iser", he intentado definir el término 'realismo' en un sentido estético. El realismo, tal como lo entiendo aquí, no es un movimiento literario (como el del siglo XIX), ni tampoco es el realismo fotográfico que pretende

---

<sup>80</sup> Adolfo Salazar, „La casa de Bernarda Alba“, 10 de abril de 1938, *Carteles*, Habana (Cuba).

reproducir la realidad tal y como es. Lo concibo más bien como un modo operativo que cambia, según el autor, el contexto histórico o geográfico y que se acerca más al concepto 'effet de réel' de Roland Barthes. Éste lo define como "efecto de realidad y naturalidad de algunos textos literarios, que se logra con medios artificiales". (Véase Nünning, 2004: 562) Por lo tanto, no pongo el foco en los hechos reales en los que Lorca se haya podido basar, sino que me interesan más las asociaciones con la realidad que su obra puede provocar en los lectores. (Véase la parte del análisis del texto.)

En la última parte del capítulo II expongo la teoría del drama y su análisis de Manfred Pfister. En su libro *Das Drama. Theorie und Analyse/ El drama. Teoría y análisis* (2001 (1977)) explica, por ejemplo, de qué partes consta un drama, define qué es un personaje, la acción, la historia, y especifica qué significan diálogo, monólogo, configuración y todos los demás elementos de una obra teatral, como son el lugar, el tiempo, el lenguaje, etc. Como hay tantas teorías del drama diferentes, es imprescindible delimitar de qué conceptos parto en mi análisis del texto dramático.

La teoría de Pfister está basada en textos que en su mayoría tienen una estructura clásica y algunos textos más modernos. Es una teoría muy amplia que intenta abordar todos los aspectos del drama. Sin embargo, se limita a un reducido canon de textos pertenecientes al género del drama, un género específico del teatro europeo de los siglos XVIII y XIX. Desde la perspectiva de las ciencias del teatro, Hans-Thies Lehmann critica que muchas veces la filología ha caído en la trampa de mezclar el texto dramático con su representación, como lo hace Pfister. Según afirma Lehmann, la representación teatral es independiente del texto literario, que no constituye el patrón para la realización. La ciencia del teatro se basa más en las producciones teatrales que en el texto dramático, el cual se puede llevar a la escena de forma relativamente independiente de las intenciones del autor (véase Lehmann, 1992: 347). Estoy de acuerdo con Lehmann porque, como estudiosa del teatro, valoro la realización de un texto dramático como producto artístico independiente. Además, Lorca dio mucha importancia al trabajo en escena, que a veces le atraía más que el trabajo en el propio texto dramático, como afirma sobre su labor con *La Barraca* en una entrevista con O. Ramírez, en 1934:

La Barraca para mí es toda mi obra, la obra que me interesa, que me ilusiona más todavía que mi obra literaria, como que por ella muchas veces he dejado de escribir un verso o de concluir una pieza, entre ellas *Yerma*, que la tendría ya terminada si no me hubiera interrumpido para lanzarme por tierras de España, en una de esas estupendas excursiones de 'mi teatro'. (O. C., III, 1986: 594)

Muchas veces el texto inicial, a lo largo de los ensayos con las compañías teatrales, se transformaba porque la realización así lo exigía. Esto quiere decir que Lorca tampoco veía el texto dramático como algo definitivo, sino más bien como una partitura musical, con "puntos vacíos" que se llenaban a medida que progresaba el trabajo en escena. Me hubiese gustado incluir un análisis de una puesta en escena, pero lamentablemente esto traspasaría los límites de mi trabajo. Como son dos medios independientes, he optado por centrarme en el texto dramático de Lorca, del cual analizo las relaciones de género y sexualidad.

Los discursos de género y su poder sobre la vida eran lo que más me interesaba en cuanto a la sociedad contemporánea de Lorca. Por esta razón, en la parte de mi trabajo que trata sobre el contexto histórico, me he centrado sobre todo en cómo los discursos de género influían en los múltiples aspectos de la vida: el trabajo, la jurisdicción, la educación y la vida cotidiana.

En primer lugar, presento una introducción a la época histórica del siglo XIX y principios del XX, enfocando los aspectos socio-económicos y culturales. Como la historia política de esta época es muy compleja y extensa, he tenido que limitarme a lo imprescindible. Sin embargo, era muy importante para mí relacionar las conclusiones de mi análisis de la obra teatral con los hechos históricos. Es por esta razón por la que presento los factores generales que determinaban la sociedad española de la época.

En la segunda parte del capítulo histórico, que se titula "relaciones de género en la España del siglo XIX y XX", me ocupo del aspecto que me interesa más de la época histórica. Me he planteado las siguientes preguntas: ¿Cómo han podido influir los discursos de género en la realidad española de la época? ¿Cuáles fueron estos discursos? ¿Cómo han determinado la imagen de la mujer contemporánea? ¿Cómo fue definido el ideal femenino del 'ángel del hogar'? ¿Qué sanciones había para las mujeres que no seguían los ideales predeterminados? ¿Cuáles eran las sanciones para aquellos hombres y mujeres que no se comportaban conforme a las ideologías prevalecientes?

En el segundo apartado de este capítulo he querido indagar cómo los discursos vigentes influían en la jurisdicción y la educación, sobre todo en lo que le concierne a la mujer. Esto es, ¿qué diferencias hace la jurisdicción de la época (sobre todo el Código Civil de 1889) entre hombres y mujeres? Me parecen de especial interés el derecho matrimonial, el derecho de herencia y el derecho penal, en lo que se refiere a 'delitos de honor'. En cuanto a la educación, para quien conozca la historia española contemporánea, es evidente que había grandes diferencias entre la instrucción masculina y la educación femenina. Aquí he intentado mostrar que estas diferencias se debían a los discursos de género vigentes, que le atribuían a la mujer un papel como madre y esposa, la excluían de una formación superior y en consecuencia, como expongo en el siguiente apartado, de muchos ámbitos del mercado laboral.

En el tercer apartado describo tanto la realidad cotidiana como, sobre todo, el trabajo de los hombres y de las mujeres en la Andalucía rural de la época. Me han interesado, sobre todo, qué tareas se consideraban 'propias' de hombres y mujeres, y cuáles realizaban de verdad. Durante el siglo XIX hubo una gran desestimación del trabajo de la mujer, que se reflejó en salarios que eran la mitad o dos tercios de los de los hombres. Los discursos de género difundían la imagen del 'ángel del hogar', que reforzaba la idea de que la casa era el sitio 'natural' de la mujer. El menosprecio de su trabajo en el mercado laboral no sólo desembocó en un salario muy bajo, que afectó a las economías familiares, sino también en unas posibilidades laborales muy limitadas.

No obstante, la gran mayoría de mujeres, y más en el campo, tenía que trabajar fuera de casa para sobrevivir. El salario de los jornaleros andaluces era muy bajo y si la familia no tenía suficiente tierra para sostenerse, era totalmente dependiente del mercado laboral. Éste, en Andalucía, dependía del calendario agrícola y, además, se encontraba con una oferta excesiva de mano de obra y la consecuente falta de puestos de trabajo. Estos hechos promovieron una situación de competencia excesiva entre trabajadores del mismo sexo, porque los discursos divulgaban una separación muy estricta de las tareas agrícolas. La distribución injusta de la tierra, la estructura económica casi exclusivamente basada en la agricultura y, por lo tanto, la falta de alternativas laborales, provocaron una situación muy precaria para la mayoría de la población. Los jornaleros sin tierra y los pequeños propietarios de



tierras se organizaron, a finales del siglo XIX, en sindicatos socialistas y anarquistas que lograron mejorar la situación, también debido a los múltiples levantamientos campesinos. La situación para las mujeres, sin embargo, no cambió mucho, ya que fueron excluidas de los ámbitos oficiales y públicos, dominados por los hombres. No obstante, demuestro que participaban activamente en el ámbito del trabajo.

Muchas tareas agrícolas estaban separadas rígidamente por sexos. Pero esta separación no se refería a 'trabajos menos duros', que podrían hacer las mujeres y además eran independientes de la edad. La división laboral era dictada por discursos de género que asignaban a los hombres las tareas mejor pagadas y más prestigiosas, mientras que las tareas 'femeninas' se consideraban tan sólo complementarias. Por ejemplo, en la siega, que era la labor más importante del calendario agrícola, aparte del verdeo, los hombres cortaban el trigo, mientras las mujeres y los niños se dedicaban a formar gavillas. Si la tierra de una familia no bastaba, los hombres trabajaban en las grandes haciendas durante la cosecha, de tal forma que las mujeres muchas veces hacían la cosecha 'en casa' solas (véase Rees, 1999: 182). Otros trabajos atribuidos a las mujeres eran escardar, mullir la tierra y limpiar las aceitunas y uvas (véase *Ibidem*: 183-184). La división sexual del trabajo también dependía del producto agrícola; por ejemplo, en la cosecha del tabaco y de la remolacha azucarera hombres y mujeres trabajaban juntos; en cambio, los hombres eran responsables de coger las uvas y las aceitunas, y las mujeres y los niños de transportarlas a las fincas. La trilla, sin embargo, era una actividad común.

La realidad descrita no se correspondía con los discursos de género que propagaban la imagen de la mujer como ama de casa. Por contrario, sólo las mujeres de las capas altas de la sociedad se podían permitir el lujo de cumplir ese ideal femenino. Sin embargo, los discursos de género eran apoyados, por ejemplo, por el hecho de que las mujeres, aparte de trabajar en el campo o en el mercado laboral, se dedicaban a las labores caseras, únicamente desempeñadas por ellas. Además, las mujeres andaluzas se dedicaban a trabajar en tiendas, como profesoras y modistas, vendían productos agrícolas caseros (queso, jamón, ropa, productos de la huerta) o, si eran mujeres de panaderos, pescaderos o carniceros, también vendían los productos de la empresa familiar en el mercado. Esto significa que las actividades que efectuaban eran múltiples, con las restricciones que el código de género les imponía.

Al final del capítulo III.2, "Relaciones de género en la España del siglo XIX y XX", presento un ejemplo concreto, para ilustrar lo anteriormente expuesto. Navarro Domínguez investigó las actividades laborales de los hombres y mujeres en el distrito de Los Alcores en la campiña sevillana al principio del siglo XX. Su estudio se limita a la ciudad de Carmona y los tres pueblos mayores de Mairena, El Viso y Alcalá (véase 1996: 425- 426).

En el último apartado del capítulo histórico (III.3) expongo el importante papel de las mujeres en el teatro contemporáneo y en la obra de Lorca. No eran solamente las actrices las que, en la mayoría de las ocasiones, tenían los roles principales, sino que también eran las que estaban al frente de las compañías como, por ejemplo, Margarita Xirgu, Josefina Díaz o Lola Membrives. Lorca colaboró con todas estas actrices claves de su época, y escribió lo que el eminente crítico teatral Enrique Díez Canedo denominó „obras de actriz“:

Una mirada sobre el panorama del teatro español en nuestros días nos descubre un particular carácter. (...) Parece un teatro de mujeres. (...) Al frente de cada uno de los carteles va un nombre de primera actriz. Esto ha pasado siempre, pero nunca en forma tan absoluta como ahora. La primera actriz, y no el primer actor, es eje de la compañía. (...) Hay que escribir lo que se llama "obras de actriz", o resignarse a no ver estrenado lo que se escriba. (Díez Canedo, „Teatro de mujeres“, *Escenarios*, Madrid, 4-V-1936; repetido 23-V-1936, números 25 y 27.)

Según Mario Hernández, el estado del sistema teatral también influyó en Lorca como autor (conversación personal con él, el 10 de octubre de 2008, Madrid). Tal vez esta razón pragmática le hizo escribir tantas obras con protagonistas femeninas, aparte de su interés por grupos marginados, problemas sociales actuales y por el tema sexual. En mi opinión, estas son las razones por las cuales los discursos de género, la sexualidad y su relación con el poder tienen tanta importancia en la obra de Lorca. Desde mi punto de vista, Lorca conocía mejor que nadie los efectos represivos y excluyentes de la matriz heterosexual. En la sociedad española contemporánea era muy difícil tener otra orientación sexual que la de la mayoría. Por lo tanto, le preocupaba mucho el tema de la sexualidad.

No obstante, difiero de la opinión de Neuschäfer y Freymüller, que atribuyen el interés por la sexualidad femenina solamente a la orientación homosexual de Lorca, lo cual me parece una visión muy limitada. No creo que la mujer fuese "la máscara" que utilizaba para hablar de los tabúes de la sexualidad que los discursos vigentes divulgaban. De hecho, Lorca había concebido una obra sobre la homosexualidad

en la provincia, que había titulado *La bola negra*. Como indica Mario Hernández, más tarde lo sustituyó por el título de *La piedra oscura*. Se han conservado sólo cuatro hojas de la obra y el subtítulo "Drama de costumbres actuales". Según Rivas Cherif, Lorca "quería escribir un drama realista sobre el tema de la homosexualidad en un medio provinciano" y afirma que Lorca se habría referido a esta obra cuando dijo, en una entrevista con Alardo Prats en diciembre de 1934, que después de la trilogía de la tierra española, lo que quería hacer era (...) (Hernández, 1990: 22-24)

(...) otro tipo de cosas, incluso comedia corriente de los tiempos actuales, y llevar al teatro temas y problemas que la gente tiene miedo de abordar. Aquí, lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral. (O. C., 1986, III: 614)

La experiencia propia del poeta podría haber jugado un papel importante, pero, como nunca se escribió, no tiene mucho sentido fantasear sobre su contenido. Lo que está claro es que *La bola negra* pertenecía a las obras „irrepresentables“, como *El Público*, *Comedia sin título* o *Así que pasen cinco años*, que no satisfacían las expectativas del público burgués contemporáneo. Lorca vio en estas obras su „verdadero propósito“, como dijo en abril de 1936 a Felipe Morales, y añadió: "Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas". (O. C., 1966: 1811) Resumiendo, se puede decir que los condicionantes del ámbito teatral del momento influyeron mucho en qué obras se escribieron, cuáles eran realizables y también en qué temas se trataron. Creo que Lorca, incluso en sus obras más conformes con los requisitos del teatro del momento, como por ejemplo *La casa de Bernarda Alba*, también plantea problemas actuales y una visión crítica de ellos.

Ahora quiero volver al tema de mi tesina, que es *La casa de Bernarda Alba*. En el capítulo IV llevo a cabo el análisis del texto teatral en cuanto a los aspectos formales. Me he limitado a analizar la historia y su presentación, o sea, la dramaturgia, el tiempo y el lugar, el lenguaje dramático y los personajes. Los límites de este resumen no me permiten mencionar todos los resultados, pero voy a resumir los aspectos más importantes.

La estructura formal del texto es bastante convencional, es decir, que la historia tiene una exposición (principio), un clímax (medio) y un desenlace (final). La distribución en tres actos, que se corresponden en la extensión, muestra que es una dramaturgia más bien „cerrada“ (Volker Klotz). La organización del texto va, desde

el concepto general, a los actos y a las escenas, lo que corresponde al principio analítico de la deducción: desde la idea a la concretización. Lo individual sirve para exponer lo ideal o lo universal. (Véase el pasaje sobre los personajes más adelante.)

De cualquier forma, hay algunos aspectos que contradicen el hecho de que la dramaturgia sea convencional, los que Klotz atribuye a la forma "abierta" del drama: 1, no hay trama principal que determine todos los demás sucesos de la obra; 2, no hay dos fuerzas antagonistas que luchan una contra la otra; 3, el desenlace deja muchas preguntas abiertas; y 4, el desarrollo de la trama no es lineal ni predeterminado (véase Pfister, 2001: 320- 321).

Por el contrario, las siguientes características son típicas de los textos teatrales modernos, que ya no siguen la forma clásica del drama y que son, en mi opinión, aplicables a *La casa*: las acciones intencionales de los personajes son sustituidas por 'acontecimientos' (Geschehen) – algo que les pasa, pero en lo que no pueden influir. Hay un estado de pasividad o de parálisis, las situaciones simplemente *están*, en lugar de acción tras acción. La finalidad lineal de la trama es reemplazada por un orden cíclico y repetitivo (ibídem: 324). La historia está distribuida en secuencias singulares que están conectadas entre sí, pero que son independientes y aisladas una de otra. Lorca las interrelaciona a través de motivos temáticos recurrentes y por medio de un personaje, que constituye un „centro integrativo“. Adela no está en el centro de los acontecimientos porque sus actos los determinasen, sino porque es el objeto preferido de las escenas. En vez de ser una protagonista en el sentido clásico, la trama gira alrededor de ella (ibídem: 323-324).

Por ende, *La casa* no tiene ni una estructura exclusivamente convencional, ni es totalmente vanguardista. Su forma superficial es más bien clásica o convencional, pero la historia no se desarrolla de forma lineal y progresiva, sino circular: termina como ha empezado – no hay ningún cambio que pueda alterar el orden de las cosas. Lo que cambia, con el avance de la trama, es la comprensión del lector del mundo que Lorca descubre. El desenlace está en manos del lector, que tiene que responder a las preguntas abiertas. Sin embargo, la interpretación del drama no es totalmente gratuita, sino que contiene pistas para las posibles respuestas.

El espacio y el tiempo son dos elementos esenciales de la obra. El espacio no tiene solamente importancia como escenario, sino también como tema de las

conversaciones y como función temática. La concepción del espacio escénico es, como expone Fernández Cifuentes, la de un "laberinto con una multitud no verificable de cuartos, paredes, pasillos y ventanas" (1986: 192). Las relaciones entre los diferentes escenarios de los tres actos quedan sin concretizar, dejando al lector con la impresión de un espacio enigmático, confuso e incluso misterioso. Además, Lorca crea una oposición semántica utilizando la oposición entre el espacio visible y el espacio invisible fuera de escena. De esta forma logra que el espacio escénico, que normalmente es el lugar de encuentro y de acción, se convierta, como comenta Fernández Cifuentes, en un „lugar de paso“. Las cosas importantes tienen lugar fuera de escena, en lo oscuro de la noche, lo que atribuye a los acontecimientos un aire misterioso.

Aparte de esto, el espacio también tiene una función temática, porque el mando de terror de Bernarda convierte a la casa en una cárcel (CBA<sup>81</sup>: 275), un manicomio (CBA: 200), un convento (CBA: 210), una casa de guerra (CBA: 261), un lupanar (CBA: 230) o un infierno (CBA: 191). La estética del espacio escénico es muy reducida y estilizada, como también lo es el lenguaje. Los colores predominantes blanco y negro tienen también una función temática por las connotaciones que conllevan: muerte, severidad, gravedad, pureza y castidad. Pero también parece posible que Lorca se inspirase en el cine o la fotografía para crear la estética de la obra. Esto parece confirmarlo el siguiente comentario al principio de la obra: „El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico“(CBA: 138).

En lo que concierne al tiempo, como ya he mencionado, es circular. Hay un énfasis en los ciclos vitales – diarios, estacionales y generacionales –, lo cual crea la impresión de que todo se repite. Además, la estructura de la historia también es circular: empieza y termina con la muerte de alguien (el padre y Adela). Como la acción es muy reducida, la mayoría del tiempo hay conversaciones ‚banales‘ entre los personajes – o así lo parece –, lo que produce la impresión del lento transcurrir del tiempo, de lo estático de la situación y de un estado paralizador.

---

<sup>81</sup> CBA= María Vilches de Frutos (ed.) (2006), *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, 2ª edición, Cátedra/ Herederos de Federico García Lorca: Madrid.

En cuanto al lenguaje, es uno de los aspectos más interesantes de la obra. Como en todas las obras de Lorca, el lenguaje es increíblemente poético y refinado. Sin embargo, en esta obra el uso de canciones y pasajes líricos es muy reducido – como también lo es la estética en general – por lo cual el lenguaje parece mucho más desnudo y más cercano a la ‚realidad‘. Lorca logra transmitir esta impresión utilizando elementos del lenguaje vernáculo cotidiano, de dichos o canciones populares. Pero no los repite simplemente, sino que los convierte en poesía. Las metáforas y símbolos lorquianos conllevan significados que los elementos tomados de la realidad inicialmente no tenían, evocando connotaciones míticas, invertidas, perturbadoras y difíciles de descifrar para el lector.

El último aspecto que he analizado son los personajes de la obra. Como sería demasiado mencionarlo todo, sólo voy a dar unas nociones generales. Los personajes en *La casa* no están muy individualizados, sino que representan tipos de la caracterología de la época. Lo importante es la función que tienen para el avance de la trama y para evidenciar los temas generales. Por ejemplo, según Vilches de Frutos, Bernarda y Poncia son “el eje estructural” de la obra (2006: 72), mientras que personajes como la mendiga, la criada o la vecina Prudencia representan caracteres típicos de la época, que solo aparecen episódicamente.

Por ejemplo, la rebeldía de Adela contra las normas de la sociedad patriarcal y tradicional en la que vive, es sintomática para la situación represiva y violenta de la obra. Lo importante no es la rebeldía de un personaje individual, sino las implicaciones para los demás personajes y lo que nos dice sobre el poder vigente. Los actos de los personajes sirven para concretizar las ideas generales que Lorca quiso exponer, por ejemplo, la lucha por la libertad, el deseo de vivir una vida más libre e independiente, el deseo del amor o el deseo sexual.

De la misma forma, sabemos muy poco sobre el personaje individual de Pepe el Romano, que ni siquiera aparece en escena; sin embargo, su impacto sobre los acontecimientos de la obra es muy grande. Pepe representa al macho por excelencia, la sexualidad masculina y los tabúes que esta conlleva para una mujer soltera. Su personaje tiene más importancia por su función en la obra y por lo que simboliza, que por su carácter individualizado.

El capítulo V es el más importante de mi tesina, ya que en él intento compaginar lo anteriormente expuesto. Con esta intención, aplico las consideraciones teóricas al texto teatral incorporando la información histórica. El objeto de mi estudio es, como declaro en el título, la presentación de la sexualidad y del género en *La casa de Bernarda Alba*, y la influencia del poder sobre ellos.

En el apartado denominado "La subversión de las normas del género vigentes", demuestro que Lorca cuestiona dichas normas. Pone en tela de juicio los estereotipos femeninos y masculinos y los comportamientos que se consideran 'propios' de un sexo. Por ejemplo, Bernarda manifiesta un comportamiento más bien masculino, porque adopta una posición de poder – la del cabeza de familia – que tradicionalmente era considerada masculina. Es por eso que Prudencia le comenta que está "bregando como un hombre" (CBA: 245), cuando manda que echen al caballo garañón al patio. Su comportamiento hacia sus hijas y hacia su madre tampoco es el de una madre/ hija cariñosa y preocupada, sino de una „mandona“, „dominanta“ y „tirana de todos los que la rodean“ (CBA: 140, 141), como dice La Poncia. Bernarda, sea por el papel que representa en su familia sustituyendo al padre, o por su forma de ser, ya no representa al ángel del hogar promocionado por los discursos de género como ideal de su sexo.

Sus hijas tampoco representan roles femeninos tradicionales: no respetan a su madre, sino que la obedecen solo porque ella las obliga. Son 'solteronas', mujeres atípicas en una sociedad en la que no casarse y no tener hijos es una anomalía. La abuela, María Josefa, es otro ejemplo más de la subversión de las normas vigentes: es el único personaje que tiene la libertad para expresar lo que piensa, porque es considerada loca. María Josefa formula el ansia de las hijas de Bernarda por vivir su sexualidad y por escapar de la casa sofocante y del código de honor que Bernarda defiende férreamente. Los hombres, en contraste con los personajes femeninos que intentan socavar el orden vigente, representan el estereotipo masculino por excelencia. Pepe, o también Antonio María Benavides, el marido de Bernarda, van detrás de cualquier falda. Mientras el código de género tiene presas a las mujeres, a los hombres no les alcanza su poder y, aunque infrinjan las leyes de honor, son exculpados. Los discursos de género les permiten mucha más libertad que a las mujeres.

El siguiente aspecto que analizo en el capítulo V es “la presentación del sexo como tabú y como pulsión”. El sexo, sin duda, es uno de los grandes tabúes que formulan los discursos de género de la época. Como he señalado, la imagen de la mujer casta, asexual, que pintan los discursos de género, es subvertida en la obra de Lorca. El deseo sexual, en las mujeres y en los hombres, se vuelve imparable, abrasador y destructivo. Está presentado como el instinto sexual freudiano – la pulsión –, que es inconsciente. Los personajes no pueden luchar contra este deseo, son impotentes ante su fuerza irresistible. Como Foucault ha manifestado, el concepto del sexo como instinto místico es solamente un efecto del discurso. Lorca lo utiliza en su obra porque es un reflejo de los discursos de género vigentes en su época. Sin embargo, en mi opinión, no perpetúa el orden vigente, sino que lo examina críticamente.

La conducta de los personajes (femeninos) demuestra lo falsos que son el código de honor y las normas morales anticuadas que encerraban a la mujer en casa y que inhibían cualquier sexualidad fuera del matrimonio. Las hijas de Bernarda, y otros jóvenes del pueblo, ya no obedecen las reglas porque crean en ellas, sino porque sus padres, los vecinos o las normas sociales les obligan violentamente a hacerlo. Las fracturas del orden vigente son patentes por el comportamiento de los personajes jóvenes, que ya no quieren obedecer, sino vivir. El ejemplo por excelencia es Adela, que rebasa los límites establecidos por la sociedad y defendidos por su madre, la representante máxima de la tradición patriarcal. No solamente tiene una relación sexual ilícita con el futuro marido de su hermana Angustias, sino que además se queda embarazada. La trasgresión de las reglas de género pone en cuestión el orden vigente.

Esto lo demuestran las críticas de sus contemporáneos más conservadores, a las que Lorca tenía que enfrentarse. Se le ha reprochado a Lorca, por parte de grupos conservadores católicos y de derecha, la presentación abierta de la sexualidad, sobre todo la sexualidad femenina. Por ejemplo, después del estreno de *Yerma*, hubo reacciones muy escandalizadas por parte de la prensa de derecha y católica (véase Gibson, 1991: 530-531). Además, la pieza lorquiana *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* fue confiscada en 1929 por la censura de Primo de Rivera, debido a su contenido ‘amoral’. Por el subtítulo de *aleluya erótica* tuvo que enfrentarse al cargo de ser pornográfica. Margarita Ucelay, la directora del Club



teatral Anfistora, pudo rescatar la única copia, que estuvo retenida en la Sección de Pornografía de la Dirección General de Seguridad durante años (véase Ucelay, 1986: 54-55). Así mismo se explica la censura del régimen franquista ante una obra tan 'escandalosa' como *La casa* y su estreno y publicación tan tardíos en la España franquista. Según Neuschäfer, es el texto más criticado por la censura franquista, por el trato detallado de la sexualidad femenina.

Resumiendo, es evidente que Lorca criticó muchos aspectos de la vida española contemporánea en *La casa*. En mi opinión, la sexualidad y los discursos de género están en un primer plano, como lo demuestran las reacciones adversas citadas. En el último apartado de mi trabajo, señalo mi discrepancia de otras críticas feministas, que le reprochan a Lorca que estuviese perpetuando los códigos de género vigentes. Desde mi punto de vista, es obvio que no era así, como lo demuestra la censura del texto. Lorca desenmascaró lo restrictivo de los discursos de género, los tabúes de la sexualidad y los estereotipos de género que existían en la sociedad española de la época. Su propósito no era asentarlos, sino demostrar lo anticuados y falsos que eran. Así mismo, declaró que el objetivo de su teatro era enseñar al público y poner en cuestión aspectos de la vida real que para él eran retorcidos. Así lo constató en 1935 en *Charla sobre teatro*:

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre. (O. C., 1989, III: 459)

## 6. Lebenslauf

**Grundsätzliches:** Geboren am 2. 4. 1984 in Klagenfurt (Kärnten), aufgewachsen in Achomitz/ Zahomc, Gemeinde Feistritz a. d. Gail/ Bistrica na Zilji;

<b>Ausbildung:</b> 1990 – 1994	Besuch der zweisprachigen Volksschule Hohenthurn/ Straja Vas (deutsch/ slowenisch)
1994 – 2002	Bundesgymnasium Perau in Villach/ Beljak, (humanistischer Zweig mit den Sprachen Englisch, Französisch, Latein und Russisch), Auslandssemester in Melbourne (Australien) Februar – Juli 1999; Besuch des Performing Arts Zweiges der Sandringham Secondary School, Matura mit Auszeichnung
2002 – 2003	Studium „Internationale Betriebswirtschaft“ an der Wirtschaftsuniversität Wien, Schwerpunkt Spanisch
seit 2003	Diplomstudium Romanistik Spanisch
seit 2003	Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2004 und 2005	Leistungsstipendium der Universität Wien
2007	Erasmus Stipendium an der Universidad Autónoma de Madrid, Studienzweig: Filología Hispánica
2008	Stipendium für eine kurzfristige wissenschaftliche Arbeit im Ausland; Forschungstätigkeit im Rahmen der Diplomarbeit an der Fundación Federico García Lorca, der spanischen Nationalbibliothek und der Hemeroteca Municipal de Madrid

### **Praktika und Berufserfahrung:**

2002- 2010	unzählige Ferial- und Nebenjobs zur Lebensfinanzierung, u. a. im Künstlerhauskino, bei der
------------	--

		Viennale – Vienna International Film Festival und bei Impulstanz – Vienna International Dance Festival
	2005	Praktikum am Jüdischen Theater Austria
	2006	Regieassistenz bei der Produktion „Ver – Verrückt und Verliebt“ von Claudia Bühlmann; theaterpädagogische Arbeit mit Schülern am Dschungel Wien – Theaterhaus für junges Publikum
<b>Sonstiges:</b>	1994 – 1998	Mitglied der Kindertheatergruppe „Pikce“, zweisprachiges Figurentheater
	1994 – 1999	Klavierunterricht und musiktheoretische Ausbildung
	Seit 1997	Mitglied verschiedener Chöre (Schulchor des Peraugymnasiums, Singgemeinschaft Oisternig, Vokalensemble Kärnten – Wien)
	1999 – 2002	Gesangsausbildung bei Ellen Martin-Frejdis
	Seit Ende 2007	aktives Mitglied des Wiener Studierenden Chores



