

Mario Willersinn

FEDERICO GARCÍA LORCAS
***LA CASA DE BERNARDA ALBA* –**
DRAMATISCHER TEXT UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS
EINE ANALYSE

Freiburg • FreiDok

2008

Bei der vorliegenden Veröffentlichung handelt es sich um meine Magisterarbeit, die ich im Sommersemester 2007 zur Erlangung der Würde des Magister Artium der Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts- und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. vorgelegt habe. Betreut wurde sie von Herrn Prof. Dr. Walter Bruno Berg, dem mein Dank für seine Unterstützung gebührt.

Freiburg, im Juni 2008

Mario Willersinn

© Mario Willersinn 2008

Alle Rechte liegen beim Verfasser

Kontakt: Mario.Willersinn@web.de

Für Eva in Liebe

Einleitung	11
1 Methodologische Überlegungen	15
1.1 Was heißt "Analyse"?	17
1.2 Gegenstandsbestimmung	18
1.3 Theatralisches Wahrnehmen	23
1.4 Das methodische Rahmenkonzept	26
2 Analyse des Dramas	31
2.1 Handlung	32
2.2 Figuren	32
2.3 Szenario	33
2.4 Rollenprofile der einzelnen Figuren	38
2.4.1 Bernarda und die Angst vor Nachrede	38
2.4.2 Adela, die Getriebene	42
2.4.3 Martirio, "der Giftbrunnen"	44
2.4.4 Poncia, die Dienerin	47
2.4.5 Angustias, die Gebrechliche	48
2.4.6 Magdalena und Amelia, die Adjutantinnen	49
2.4.7 María Josefa und die Schnitter, die "poetischen" Figuren	50
2.4.8 Pepe el Romano, der Unsichtbare	51
2.5 Raumstruktur	53
2.6 Interpretationsperspektive	55

3	Analyse der Aufführungen	59
3.1	Aufführung am 16.11.1984 unter der Regie von José Carlos Plaza	61
3.1.1	Sequenzgrafik	61
3.1.2	Bühnenbild	62
3.1.3	Deskription ausgewählter Szenen	63
3.1.3.1	Die "Ouverture"	64
3.1.3.2	"Poncia – Criada I"	64
3.1.3.3	"Das Lied der Schnitter"	65
3.1.3.4	"Adelas Tod"	67
3.1.4	Figurenanalyse	69
3.1.4.1	Poncia	69
3.1.4.2	Die Schnitter	70
3.1.4.3	Magdalena	71
3.1.4.4	Martirio	72
3.1.4.5	Bernarda	73
3.1.4.6	Adela	74
3.1.5	Abschließende Interpretation	74
3.2	Aufführung am 02.12.1998 unter der Regie von Calixto Bieito	78
3.2.1	Sequenzgrafik	78
3.2.2	Bühnenbild	79
3.2.3	Deskription ausgewählter Szenen	80
3.2.3.1	Ouverture	80
3.2.3.2	"Poncia – Criada I"	80
3.2.3.3	"Das Lied der Schnitter"	81
3.2.3.4	"Adelas Tod"	83

3.2.4	Figurenanalyse	85
3.2.4.1	Die Trapezkünstlerin und das Seil	85
3.2.4.2	Bernarda	87
3.2.4.3	Die Schnitter	89
3.2.4.4	Adela	90
3.2.4.5	Martirio	92
3.2.4.6	Poncia	93
3.2.5	Abschließende Interpretation	94
3.3	Aufführungen im Vergleich	96
Resümee		99
Bibliographie		103
Anhang		109
Beobachtungsprotokolle der Aufführung unter der Regie von José Carlos Plaza		110
	"Poncia – Criada I"	110
	"Das Lied der Schnitter"	112
	"Adelas Tod"	117
Beobachtungsprotokolle der Aufführung unter der Regie von Calixto Bieito		120
	"Poncia – Criada I"	120
	"Das Lied der Schnitter"	122
	"Adelas Tod"	126

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana.

Federico García Lorca

Einleitung

Die Inszenierung vermag zwar die Zuschauer zu ergreifen; sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten etwas mit der Dichtkunst (*poietiké*) zu tun. Denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande.

Aristoteles¹

Ein gutes Theaterstück [kann] eigentlich kaum zur Hälfte zu Papier gebracht werden, vielmehr [bleibt] der größere Teil desselben dem Glanz der Bühne, der Persönlichkeit des Schauspielers, der Kraft seiner Stimme, der Eigentümlichkeit seiner Bewegungen, ja dem Geiste und der guten Laune des Zuschauers anheim gegeben.

Goethe²

Das Verhältnis zwischen dramatischem Text und seiner Aufführung, eine im Grunde „relativ unproblematische komplementäre Wechselbeziehung“³, wird durchaus unterschiedlich betrachtet: Wo Aristoteles im dramatischen Text ein vollendetes Kunstwerk sieht, dessen Wirkung sich auch ohne Aufführung zeigt, ist er für Goethe ein durch die Bühne, den Schauspieler und vor allem durch den Zuschauer zu ergänzendes Artefakt. Dem hält Literaturnobelpreisträger Carl Spitteler in seinen Überlegungen "Über den Wert des Theaters für das poetische Drama" entgegen: „Die Annahme, das Theater ergänze das Drama, setzt voraus, das Drama sei unvollständig oder lückenhaft. [...] Welch ein abenteuerlicher Gedanke: Poesie durch Haut und Haare, durch Schneider und Tapezierer ergänzen zu wollen!“⁴ Wird im Prozess der Transformation eines dramatischen Textes in seine Aufführung tatsächlich etwas ergänzt? Ist es dann noch das Werk des Autors? Was geht da vor sich, wenn "die Poesie sich aus dem Buch erhebt" und zum Leben erweckt wird?

In dieser Arbeit werden Federico García Lorcas dramatischem Text *La casa de Bernarda Alba* zwei unterschiedliche Aufführungen des Werkes gegenübergestellt. Dabei handelt es sich um eine Aufführung vom 16.11.1984 unter

¹ Aristoteles: Poetik. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann. München 1976, S.54.

² Johann Wolfgang Goethe: Zur Farbenlehre. Das gesamte Hauptwerk von 1810. Herausgegeben von Manfred Wenzel. Frankfurt a.M. 1991, S.18.

³ Erika Fischer-Lichte: Vorwort. In: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main 1983. Tübingen 1985a, S.VII.

⁴ Carl Spitteler: Drama, Buch und Bühne. Aus einem geplanten Werk. In: Carl Spitteler: Aus der Werkstatt. Zürich 1950, S.477 – 558, hier S.497.

der Regie von José Carlos Plaza im *Teatro Español* und um eine Aufführung vom 02.12.1998 unter der Regie von Calixto Bieito im *Teatro María Guerrero*. Eine eingehende Analyse aller drei "Gegenstände" soll sichtbar machen, wie die Produktionsteams den Text theatralisieren und welche über den dramatischen Text angestellten Überlegungen die Aufführungen prägen. Denn alles, was auf der Bühne geschieht, ist vom Textverständnis seiner "Macher" beeinflusst – womit nicht nur der Regisseur, sondern das ganze Ensemble gemeint ist – und ermöglicht dem textkundigen Zuschauer, sich ein Bild von diesem Verständnis zu machen. Dieses Bild gilt es zu entwerfen. Kern der Analyse ist eine zwangsläufig individuell geprägte, dennoch möglichst nachvollziehbare Annäherung an das filmisch gegebene Aussagespektrum der Aufführungen, indem die Synthese von dramatischer Sprache und ikonischen Zeichen der Bühne aufgebrochen wird. Diesem analytischen Teil gehen methodologische Überlegungen voraus, die zum einen den Zugang zu dieser Untersuchung offen legen, ihre Gegenstände näher bestimmen und Begrifflichkeiten erörtern, zum anderen das methodische Rahmenkonzept fundieren, in dessen Formulierung die Überlegungen am Ende des Kapitels münden. Dort soll die in dieser Arbeit verwendete Vorgehensweise bei der anschließenden Analyse dargelegt werden.

Darüber hinaus soll diese Arbeit methodologische "Sinnpfade" zur Analyse eines dramatischen Textes und zweier verschiedener Aufführungen vorstellen. Die parallele Analyse zweier Aufführungen des gleichen Werks stellt dabei eine besondere Gegebenheit dar, konnte eine solche Untersuchung bei der Recherche zu dieser Arbeit nicht ausfindig gemacht werden.

Letztlich ist diese Arbeit auch als fächerübergreifend und –verbindend zu verstehen, denn in der folgenden Untersuchung begegnen sich das Drama als Teildisziplin der Literaturwissenschaft und die Aufführung als „erster Gegenstand des Fachs“⁵ der Theaterwissenschaften. In der Frage nach dem Verhältnis zwischen dramatischem Text und seiner Umsetzung auf der Bühne treffen beiden Wissenschaften aufeinander.

⁵ Guido Hiß: Der theatralische Blick. Eine Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin 1993, S.8.

1 Methodologische Überlegungen

Wie geht man methodisch vor, um eine Theateraufführung zu analysieren? Welche Schritte sind zu unternehmen? Nach welchen Kriterien und mit welchem Instrumentarium lassen sich ein dramatischer Text und eine Theateraufführung systematisieren, beschreiben und analysieren? Nachdem in der Einleitung das Vorhaben dieser Arbeit skizziert wurde, geht es in den folgenden Überlegungen darum, wie dieses Vorhaben erreicht werden soll. Es sei vorweg genommen, dass die folgenden methodologischen Überlegungen zwar das Gerüst für die Analyse bilden, aber die Begrifflichkeiten, die dabei eingeführt, und die Sinnpfade, die durchlaufen werden, in der Analyse nicht immer eine explizite Rolle spielen, sondern implizit mitgedacht sind. Die Begriffe, um die es gleich geht, sind nicht unbedingt Werkzeuge, mit denen gearbeitet wird, sondern ihr Verständnis ist vielmehr Voraussetzung, um zu arbeiten.

In der Theaterwissenschaft gelten zwei Aufführungsanalysen als wegweisend:⁶ Erika Fischer-Lichtes "Strukturanalyse"⁷ und Guido Hiß' "Transformationsanalyse"⁸. Bei der **Strukturanalyse** spielt der dramatische Text nicht zwingend eine tragende Rolle, da nach der Wahl der Segmentierungsebenen an jedem beliebigen Punkt der Inszenierung angesetzt werden kann, um die Aufführung zu analysieren.⁹ Diese Beliebigkeit bedeutet auch Flexibilität in Bezug auf die dominanten Merkmale der Inszenierung, von welchen man sich leiten lassen kann. Eine solche Vorgehensweise erweist sich besonders bei Aufführungen als sinnvoll, die auf keiner textlichen Vorlage basieren oder in deren Inszenierung nicht der Text im Mittelpunkt steht. Im zweiten Modell, der **Transformationsanalyse**, erfolgt die Untersuchung einer Theateraufführung über die vorhergehende Interpretation des dramatischen Textes und ist daher für die vorliegende Arbeit prädestiniert. Die Analyse wird entlang der sprachlichen Komponente organisiert und bestimmt ihren Fokus nach figuralen Gesichtspunkten. Denn die fiktive Figur stellt

⁶ Vgl. Christopher Balme: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin 1999, S.92.

⁷ Vgl. Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3: Die Aufführung als Text. Tübingen 1983: Die Strukturanalyse wird hier vorgestellt und in späteren Publikationen angewendet und weiter ausgeführt. Siehe u.a. Erika Fischer-Lichte: Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. In: Renate Möhrmann: Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin 1990, S.233 – 260 und Erika Fischer-Lichte: Auf dem Weg ins Reich der Schatten. Robert Wilsons Frankfurter King Lear-Inszenierung. In: Erika Fischer-Lichte; Harald Xander (Hrsg.): Welttheater – Nationaltheater – Lokaltheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts. Tübingen 1993, S.203 – 229.

⁸ Vgl. Hiß 1993, S.156ff.

⁹ Vgl. Fischer-Lichte 1990, S.247.

eine in sich geschlossene Erzähleinheit dar, die „unabhängig von ihrer medienspezifischen Realisationsform und Merkmalausstattung als analoges Bauelement der Narration gegeben ist“¹⁰ und daher nicht nur in der Literaturverfilmung eine gemeinsame Schnittmenge von Textvorlage und szenischer Umsetzung bildet. Bevor auf die Transformationsanalyse weiter eingegangen wird, bedarf es jedoch einiger vorausgehender Überlegungen.

Ausgehend von der Frage, was unter dem bereits mehrfach genannten Begriff **Analyse** verstanden wird, wird zunächst aufgezeigt, auf welchen grundlegenden Gedanken diese Arbeit basiert. Indem danach der Prozess der Transformation eines dramatischen Textes in eine Aufführung beleuchtet wird, werden beide soeben genannten Gegenstände der Untersuchung eingeordnet und ihre Beziehung zueinander reflektiert. Dabei werden Begrifflichkeiten definiert und wichtige **Gegenstandsbestimmungen** durchgeführt. Der dritte Teil der methodologischen Überlegungen widmet sich den Vorgängen der Rezeption, d.h. der **theatralischen Wahrnehmung** einer Theateraufführung durch den Zuschauer. Indem aufgezeigt wird, was auf der „Bühne im Kopf“¹¹ vonstatten geht, lassen sich Aussagen über die divergierenden Eigenschaften einer Aufführung zum Damentext treffen und dadurch Schlüsse für das Vorgehen und die Positionierung des Aufführungsanalytikers in der Analyse ziehen. Schließlich werden die Überlegungen zu dem **methodischen Rahmenkonzept** zusammengefasst, das der Analyse zu Grunde gelegt wird: die Transformationsanalyse.

1.1 Was heißt "Analyse"?

In welchem Verhältnis steht sie zu ihrem Gegenstand? Was kann sie über ihn aussagen? Um diese Fragen zu beantworten, zieht Thomas Kuchenbuch in seiner Einführung zur Filmanalyse ein anschauliches Beispiel aus dem Labor heran: „Eine chemische Substanz zu analysieren bedeutet, den Schlüssel zu ihrem Erfolg zu suchen, in jedem Fall ihre Zusammensetzung kennen zu lernen, vielleicht sogar die Möglichkeit ihrer Herstellung.“¹² Der Analysierende hat demnach die Aufgabe, das Funktionieren des zu analysierenden Gegenstandes zu erklären, komplexe

¹⁰ Michaela Mundt: Transformationsanalyse. Methodische Probleme der Literaturverfilmung. Tübingen 1994, S.50.

¹¹ Hiß 1993, S.157.

¹² Thomas Kuchenbuch: Filmanalyse. Theorien. Methode. Kritik. Wien, Köln, Weimar 2005, S.23.

Zusammenhänge verständlich zu machen, Sinnpfade zu entwickeln, von denen aus der Gegenstand zu greifen und zu bewerten möglich ist, und Eindrücke zu gewichten. Für die vorliegende Arbeit bedeutet dies, sowohl den dramatischen Text wie auch beide Aufführungen einsehbar, nachvollziehbar, überschaubar und kritisierbar zu machen. Besonders für die Dramenanalyse bedeutet es auch, frühere Ansätze zu benennen, zu kommentieren und Fixpunkte der Diskussion ausfindig zu machen. Aus Sicht der Theaterwissenschaft stellt sich die Frage, ob "Analyse" „nur als Synonym für die Interpretation als hermeneutischer Prozeß“ verwendet wird oder aber ob damit ein „primär zerlegender Vorgang“¹³ einer semiotischen Analyse gemeint ist. Tatsächlich lässt sich heute eher eine Kombination beider Bedeutungen beobachten, wie die weiteren Ausführungen belegen.

1.2 Gegenstandsbestimmung

Wie man einen dramatischen Text und eine Theateraufführung analysiert, hängt zunächst davon ab, was man unter den Begriffen versteht und wie man sie einordnet. Die folgenden Überlegungen zum Prozess der Transformation eines dramatischen Textes in eine Aufführung dienen der Annäherung an die beiden Analyseobjekte, die in Relation gesetzt und näher bestimmt werden sollen, sowie der Klärung von Begrifflichkeiten.

Um den Begriff der Aufführung näher zu bestimmen, muss zunächst zwischen Aufführung und Inszenierung unterschieden werden. Eine **Aufführung** ist das einmalige Ereignis, das sich beim Theaterbesuch abspielt. Sie ist „transitorisch“¹⁴: Mit dem Fall des Vorhangs ist die Aufführung vorbei, sie ist flüchtig. Die **Inszenierung** hingegen ist das „theatrale Kunstwerk“ oder semiotisch argumentiert die „Struktur ästhetisch organisierter Zeichen“¹⁵. Sie zeigt sich demnach als struktureles Skelett einer jeden Aufführung. Die hier vorgenommene Unterscheidung ist keineswegs standardisiert. Gerne werden beide Begriffe synonym verwendet. Selbst die beiden als maßgebliche Werke angeführten Publikationen auf diesem Gebiet – *Die Aufführung als Text* von Erika Fischer-Lichte und *Der theatralische Blick* von Guido Hiß – setzen die Begriffe gleich. Man ist sich jedoch dahingehend einig, dass eine

¹³ Balme 1999, S.72.

¹⁴ Thomas Klinkert: Einführung in die französische Literaturwissenschaft. Berlin 2004³, S.151.

¹⁵ Balme 1999, S.82.

Theateraufführung als eine Organisation von Zeichen, als "Text"¹⁶ zu lesen ist und grundsätzlich drei Textebenen zu unterscheiden sind: Theater-, Inszenierungs- und Aufführungstext.¹⁷ Dabei bezeichnet der **Inszenierungstext** die durch die Theatermacher entworfene Struktur der szenischen Umsetzung und der **Aufführungstext** letztlich die „allabendliche Realisierung der Inszenierung“¹⁸. Diese ist streng genommen die einzige Ebene, die der Rezipient unmittelbar wahrnimmt, wobei die Varianz von Inszenierungs- und Aufführungstext in dem mit literarischen Textvorlagen arbeitenden Theater meist gering ist. Der **Theatertext** bezeichnet „jegliche Art von Textvorlage, die auf einer Bühne zur Aufführung gelangt“¹⁹. Er unterscheidet sich in seiner Handhabung vom Aufführungstext vor allem durch seine Rezeptionsbedingung. Während man sich im Theatertext durch Zurückblättern nochmals "vergewissern" kann, gibt es kein zweites "Lesen" des Aufführungstextes.

Diese zunächst vereinfachten Darlegungen sollen anhand von Erläuterungen zum Prozess der Transformation eines Theatertextes in eine Aufführung vertieft werden. Dafür scheint der von Guido Hiß bei Roland Barthes gefundene Begriff **Simulacrum** hilfreich zu sein. Auf diesen greift der mittlerweile als Professor und Geschäftsführende Direktor am Institut für Theaterwissenschaften an der Ruhr-Universität Bochum tätige Hiß in seiner Habilitationsschrift zurück, um den Weg vom Theatertext bis zu seiner Rezeption als eine Folge von Interpretationen zu veranschaulichen.²⁰ Der lateinische Ausdruck Simulacrum bedeutet "Bild", "Abbild", "Spiegelbild", "Traumbild", "Schatten eines Toten", "das dem Geist vorschwebende Abbild eines Gegenstandes", "Charakterbild", "Nachbildung" oder auch "Trugbild".²¹ Unter einem Simulacrum versteht man demnach ein wirkliches oder imaginäres Objekt, das mit etwas oder mit jemand anderem verwandt ist oder ihm ähnlich sieht. Die Bedeutung kann sowohl negativ im Sinne eines Trugbildes gemeint sein als auch positiv im Sinne eines produktiven Akts. Nach Roland Barthes entsteht das Simulacrum als Ergebnis strukturalistischer Tätigkeit, deren Ziel darin besteht, „ein 'Objekt' derart zu rekonstituieren, dass in dieser Rekonstitution zutage tritt, nach

¹⁶ Vgl. Fischer-Lichte 1983, S.10.

¹⁷ Vgl. Balme 1999, S.83.

¹⁸ Balme 1999, S.83.

¹⁹ Balme 1999, S.74.

²⁰ Vgl. Hiß 1993, S.15.

²¹ Vgl. Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Lateinisch-Deutsch 2001¹⁶.

welchen Regeln es funktioniert“²². Bei diesem Vorgang des Zerlegens und Neuarrangierens entsteht etwas „Neues“²³, eine Welt, die zwar der ersten ähnelt, sie aber nicht kopiert, sondern vielmehr verständlich machen will. Guido Hiß löst Roland Barthes' Begriff des Simulacrums aus seinem engen strukturalistischen Kontext, erweitert ihn um eine hermeneutische Konnotation und bezieht ihn auf das Verhältnis zwischen dramatischem Text und Aufführung. Dabei lässt er Barthes' eigentliche These, nämlich dass es „streng genommen keinerlei 'technischen Unterschied' zwischen wissenschaftlichem Strukturalismus einerseits und der Kunst andererseits, im besonderen der Literatur“²⁴, gäbe, beiseite. Sie ist weder für Hiß noch für diese Arbeit von zentraler Bedeutung. Vielmehr bietet der Begriff des Simulacrums eine Möglichkeit, die Rezeption des dramatischen Textes bis zu seiner Aufführung greifbar zu machen und damit den Gegenstand dieser Arbeit zu bestimmen.

Was zwischen zwei Buchdeckeln geschrieben steht, nennt Hiß²⁵ nicht "Theatertext", sondern **dramatischen Text** oder **Dramentext**. Erst durch den Leseakt werden Sätze zu Äußerungen, aus Äußerungen entstehen Charaktere, chronologische Hinweise werden zu Zeitabläufen und aus Zusammenhängen werden Handlungsstränge. Das Potenzial der gefrorenen Zeichen des dramatischen Textes trifft im Leseakt auf den eigenen Erfahrungshorizont und wird zum **Drama**, womit Hiß eine weitere, vierte Textebene einführt. Das Drama „realisiert sich, Synthese aus Fremdem und Eigenem, grundsätzlich als Interpretation“²⁶. Mit "Eigenem" meint er den „dem Objekt hinzugefügte[n] Intellekt“²⁷ des Analysierenden, was Gadamer unter dem Begriff „Applikation“²⁸ subsummiert hat: „Im Verstehen [findet] immer so etwas wie eine Anwendung des zu verstehenden Textes auf die gegenwärtige Situation des Interpreten statt.“²⁹ Das künstlerische Werk, so Hiß, wäre das Simulacrum der

²² Roland Barthes: Die strukturalistische Tätigkeit. Deutsch von Eva Moldenhauer. In: Günther Schiwy (Hrsg.): Der französische Strukturalismus. Mode – Methode – Ideologie. Reinbek 1969, S.154.

²³ Barthes 1969, S.154.

²⁴ Barthes 1969, S.154.

²⁵ Folgende Ausführungen nach Hiß 1993, S.155ff.

²⁶ Hiß 1993, S.156.

²⁷ Barthes 1969, S.154.

²⁸ Hans Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Gesammelte Werke Band 1. Tübingen 1990⁶, S.313.

²⁹ Gadamer 1990, S.313.

Weltanschauung des Autors, die Aufführungsinterpretation das der untersuchten Aufführung³⁰, das Drama „das erste Simulacrum des dramatischen Textes“.³¹

In der Inszenierungsarbeit des Theaterregisseurs mit seinem Ensemble verschmelzen die einzelnen Simulacren eines jeden in ein zweites. Die zuvor imaginierten Vorstellungen beim Lesen des Dramentextes werden auf der Bühne materialisiert. Sie werden konkret bebildert und verkörpert, musikalisch, farblich, räumlich, gestisch sowie in Ausdruck und Intonation der Worte bestimmt – sie werden theatralisiert. Diese vielschichtige **szenische Textur** ist Produkt und Ausdruck von Lesarten des Produktionsteams und somit das zweite Simulacrum des dramatischen Textes. In der **Aufführung** erfolgt schließlich die dritte Interpretationsebene. Indem der Zuschauer der szenischen Textur – ähnlich dem Leser des dramatischen Textes – das Zeichenangebot mit Eigenem für die "Bühne im Kopf" verknüpft, entsteht das dritte Simulacrum. Allerdings sind hier im Gegensatz zum Drama figurative, räumliche, zeitliche und äußerliche Merkmale bereits gegeben und nicht mehr imaginär zu ergänzen. Dies ist auch etymologisch nachvollziehbar: "Theater" ist wie "Theorie" auf das gr. Grundwort *thea*, was "Anschauen, Schau, Schauspiel" bedeutet, zurückzuführen. Daraus gehen einerseits *theatron* "Schaustätte, Zuschauerraum", andererseits *theoros* "Zuschauer, Betrachter" und *theoria* "Betrachtung" hervor. Das Verb *theaomai* "anschauen" bezeichnet demnach gleichsam eine konkrete wie auch mentale Wahrnehmung.³² „Die Dialektik von Eigenem und Fremdem, von Identität und Alterität scheint das Theater von jeher zu definieren.“³³ Somit sei auch Stellung bezogen zu der in dieser Arbeit bisher nicht problematisierten Diskussion der Werktreue.³⁴ Die theatralischen Zeichen können

³⁰ Vgl. Hiß 1993, S.15.

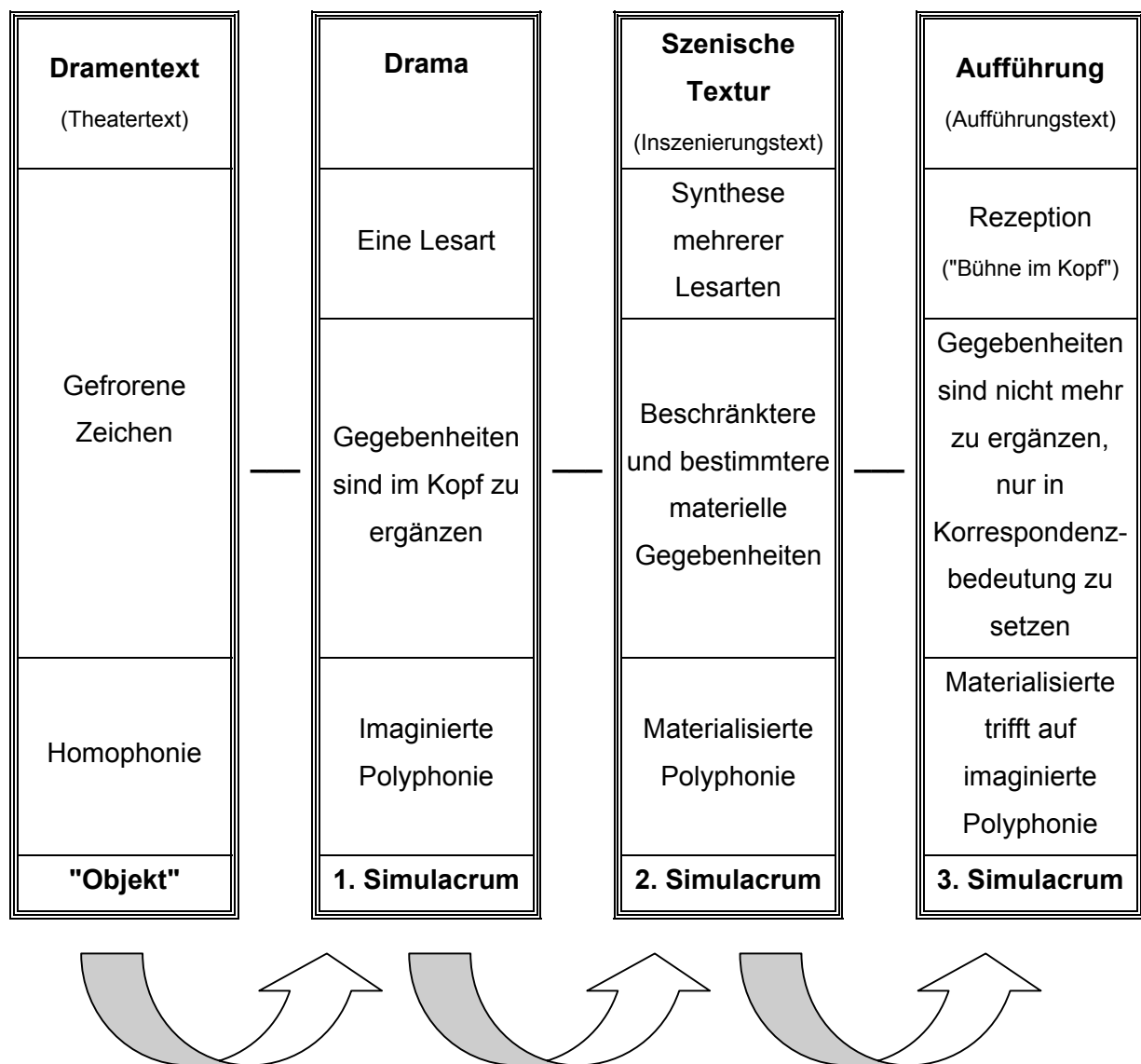
³¹ Hiß 1993, S.156.

³² Vgl. dazu Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin, New York 1999²³, S.823 und Helga Finter: Identität und Alterität: Theatralität der performativen Künste im Zeitalter der Medien. In: Walter Bruno Berg u.a. (Hrsg.): Fliegende Bilder, fliehende Texte. Identität und Alterität im Kontext von Gattung und Medium. Frankfurt a.M. – Madrid 2004, S.240.

³³ Finter 2004, S.237. Auf eine unter kommunikationstheoretischen Denkansätzen betrachtete Beantwortung der Frage, was unter "Theater" zu verstehen ist, soll an dieser Stelle aus ökonomischen Gründen verzichtet werden. Vgl. dazu: Arno Paul: Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln. In: Klier, Helmar: Theaterwissenschaft in deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis. Darmstadt 1981, S.208 – 237 und Manfred Wekwerth: Theater und Wissenschaft. Überlegungen für das Theater von heute und morgen. München 1974.

³⁴ Vgl. dazu Erika Fischer-Lichte: Was ist eine „werkgetreue“ Inszenierung? Überlegungen zum Prozeß der Transformation eines Dramas in eine Aufführung. In: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): Das Drama und seine

nicht das gleiche wie die sprachlichen bedeuten, da die „von ihrer je spezifischen Ikonizität auf diese Weise hervorgerufenen zusätzlichen Bedeutungen darüber hinaus [...] bestimmte Beziehungen eingehen, aus denen im Verlauf des Transformationsprozesses ein ganz neues, in dieser Struktur einzigartiges Bedeutungsgefüge entsteht“³⁵. Werktreue ist in dieser Hinsicht unmöglich. Der Weg des dramatischen Textes bis zu seiner Aufführung ist vielmehr als Simulacren-Kette zu verstehen, die in folgendem Schaubild nochmals zusammengefasst dargestellt wird:



(Abb. 1: Die Simulacren-Kette)

1.3 Theatralisches Wahrnehmen

In der vorangehenden Abbildung wurden Begrifflichkeiten vorweggenommen, die in den folgenden Überlegungen zum dritten Simulacrum aufgegriffen werden. Mit Hilfe von Hiß' Begriff „**Korrespondenzbedeutung**“³⁶ wird erläutert, was auf der "Bühne im Kopf" passiert, d.h. wie theatralisches Wahrnehmen funktioniert. Aus diesen Erkenntnissen ergeben sich nützliche Pfade für die Vorgehensweise in der Aufführungsanalyse.

Das "Komplizierte" an einer Aufführung ist das gleichzeitige Zusammenwirken von potentiell eigenständigen Ausdrucksformen. So wie sich in der Musik unterschiedliche Stimmen eines Chorsatzes nach ihrer Klangfarbe, Stimmführung, Melodie etc. unterscheiden lassen, so ist auch die Aufführung ein intertextuelles Zusammenspiel von mehreren „Körper- (und Raum-) texten“³⁷. Der konstitutive Unterschied des Aufführungstextes zum dramatischen Text liegt in seiner „**Polyphonie**“³⁸. Theater ist ein polyphones Ereignis. Der Zuschauer vernimmt nicht die homophonen Einzelzeichen, nicht die Laute als Sprache, die Gesten als Pantomime und die Töne als Musik. Vielmehr nimmt er über unterschiedliche Sinneskanäle den Zusammenklang alles Dargebotenen wahr, der von einer „rätselhaften Instanz“³⁹ in seinem Kopf zu einem Gesamteindruck, zu „Korrespondenzen“⁴⁰ verarbeitet wird. Dieser scheinbar natürliche Mechanismus lässt sich für die Aufführungsanalyse nutzen und soll ausgehend von einem Auszug aus einem Gedicht von Rubén Darío anschaulich skizziert werden.

Era un aire suave, de pausados giros,
el hada Harmonía ritmaba sus vuelos,
e iban frases vagas y tenues suspiros
entre los sollozos de los violoncellos.⁴¹

³⁶ Hiß 1993, S.36.

³⁷ Fischer-Lichte 1983, S.32.

³⁸ Fischer-Lichte 1983, S.33. Die eigentliche Bedeutung stammt aus der Musik und bezeichnet eine Mehrstimmigkeit mit eigenständig linearem Verlauf jeder Stimme. Siehe dazu auch: Fischer-Lichte 1983, S.189 und 191.

³⁹ Hiß 1993, S.32.

⁴⁰ Hiß 1993, S.31.

⁴¹ Rubén Darío: Era un aire suave. Aus: Prosas profanas y otros poemas. Edición, introducción y notas de Ignacio M. Zuleta. Madrid 1983, S.89ff.

In diesem kurzen Abschnitt kann man ein Onomatopoesie ausmachen: Während in der ersten Zeile vom sanften Wind gesprochen wird, imitiert der Klang der Wörter vor allem bedingt durch eine Akkumulation von "s"-Lauten beim Sprechen das Geräusch des Naturschauspiels. Lautliche und klangliche Elemente überdeuten die inhaltliche Ebene, der semantische Zusammenhang des Sprachmaterials und die Intonation sind "äquivalent". Nehmen wir einmal an, das Gedicht würde vertont, so entstünde ein Lied. Gehen wir davon aus, dass die Musik nicht nur ein "müder Aufguss" der Lyrik ist, sondern den Text interpretiert, z.B. durch einen mit Pauken, Trompeten und "quietschenden" Geigen gespielten, "orkanähnlichen" Klangboden. Ohne genauer auf eine Interpretation dieses konstruierten Beispiels eingehen zu wollen (Es geht nicht eigentlich um dieses Lied!), bleibt festzuhalten, dass eine neue Dimension hinzugekommen ist. Dennoch verarbeiten wir die uns angebotenen Ausdrucksebenen gleichzeitig, obwohl sie unterschiedlicher Form sind (Sprache und Musik) und uns über unterschiedliche Sinnesorgane erreichen. Indem Musik und Sprache sich gezielt zueinander verhalten, entstehen neue Bedeutungen.

Wo im Gedicht in der Horizontalen Äquivalenzbildungen vollführt werden können, finden im Lied unterschiedliche Ausdrucksformen Platz. Diese sind nun nicht mehr in der Reihe, in der Horizontalen angeordnet, sondern gehen in die Tiefe, in die Transversale: Sie bilden „**Tiefenäquivalenzen**“⁴². Solche Tiefenäquivalenzen kommen durch Selektion zustande. Die einzelnen Ausdrucksformen, Musik und Text, werden bewusst zueinander in Relation gebracht. Dabei findet keine Doppelung statt, sondern – bewusst oder unbewusst – eine gezielte, gegenseitige Gewichtung. Die Teilsysteme interpretieren sich. Die daraus resultierende neue Bedeutung nennt Hiß **Korrespondenzbedeutung**.

Die Theateraufführung ist mit dem Lied oberflächlich dahingehend verwandt, dass auch dort potenziell eigenständige Ausdrucksformen zusammenwirken. Allerdings sind es im Theater wesentlich mehr, worin auch eine Schwierigkeit seiner Analyse liegt. Global lassen sich die Ausdrucksformen jedoch in symbolische und ikonische Zeichen aufteilen. Theater, so Finter, definiert sich auch als ein Ort, an dem sich zwei Wahrnehmungen, Hören und Sehen, als Einheit erfahren lassen.⁴³ Das mit dem Auge zu erfassende, das Imaginäre, verschmilzt mit der symbolischen

⁴² Hiß 1993, S.35.

⁴³ Vgl. Helga Finter: Der subjektive Raum. Band 1: Die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels: Sprachräume des Imaginären. Tübingen 1990, S.13.

Ordnung des Textes. Das Theater ermöglicht die Einheit von Sprache und Körper in Form des Schauspielers. Das privilegierte Medium ist dabei seine Stimme. In ihr treffen Sprache und Körper aufeinander, sie ist ein „Zwischen“⁴⁴. Alle Elemente wie Stimme, Gestik, Mimik, Intonation, Bewegung, etc., die auf ein solches "Zwischen" verweisen, wirken als „**Theatralität**“⁴⁵, wobei dieser Definition Roland Barthes' Aussage, Theatralität sei Theater minus Text, zu Grunde liegt.⁴⁶ Die verschiedenen Elemente unterstreichen das Gesagte und den Prozess, der den Text auf der Bühne körperlich präsent macht. Das, was "zwischen den Zeilen" steht, wird durch den Schauspieler sichtbar gemacht und durch die Bühne gefüllt. Theatralität zeigt sich in allen Phänomenen von körpersprachlichem Ausdruck, die den Text untermalen und präsent machen. Letztlich fließen hier auch das Bühnenbild, die Beleuchtung, Musik, Requisiten, etc. mit ein. Dabei haben wir es mit Ausdrucksformen zu tun, die gezielt zueinander positioniert werden: Tiefenäquivalenzen.

Auf der "Bühne im Kopf" des Zuschauers bei der Rezeption einer Aufführung entstehen aus dem Angebot der szenischen Textur im dritten Simulacrum des Damentextes Korrespondenzbedeutungen als Synthese von Tiefenäquivalenzen. Die Besonderheiten des Aufführungstextes liegen im Zusammenspiel von vielschichtigem, materialisiertem Ausdruck des dramatischen Textes auf der Bühne, Theatralität (konkretes Sehen bzw. Hören), und dem eigenen Erfahrungshorizont des Zuschauers, das in dessen Wahrnehmung (mentales Sehen bzw. Hören) zu etwas Neuem führt.⁴⁷ Auch hier treffen wie im Drama "Fremdes" und "Eigenes" aufeinander. Der Zuschauer ist als „aktiver Mitschöpfer des ästhetischen Objekts gefordert“⁴⁸. Der Analytiker einer Aufführung, der dem Zuschauer insofern ähnlich ist, als dass beide das ihnen Dargebotene mit Eigenem zu einem dritten Simulacrum verarbeiten, hat zur Aufgabe, den Prozess in umgekehrter Richtung zu verfolgen. Die Selektion von Tiefenäquivalenzen und ihre Anordnung durch das Produktionsteam soll nachempfunden werden, um so Bedeutungsimpulse aufzuspüren.

⁴⁴ Finter 1990, S.14.

⁴⁵ Finter 1990, S.14.

⁴⁶ Vgl. Roland Barthes: Le théâtre de Baudelaire. In Roland Barthes: Essais critiques. Paris 1964, S.41.

⁴⁷ Vgl. S.21 in Kapitel 1.2 in dieser Arbeit: Das Verb *theaomai* "anschauen" bezeichnet gleichsam eine konkrete wie auch mentale Wahrnehmung.

⁴⁸ Herta Schmid: Das dramatische Werk und seine theatralische Konkretisation im Lichte der Literaturtheorie Roman Ingardens. In: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main 1983. Tübingen 1985, S.25.

1.4 Das methodische Rahmenkonzept

Das Hauptinteresse dieser Arbeit gilt der Analyse zweier Aufführungen von Federico García Lorcas dramatischem Text *La casa de Bernarda Alba*. Ihr methodisches Rahmenkonzept – zweifellos nicht *das* Konzept – bildet die **Transformationsanalyse**. Sie bestimmt die „theatralische Bedeutung in Differenz zur dramatischen Vorlage“⁴⁹ und rückt dabei die Figuren in den Fokus. Sie arbeitet in zwei Schritten: Die Dramenanalyse untersucht zunächst das Drama unter dramaturgischen Gesichtspunkten im Hinblick auf denkbare Interpretationen, bevor die Aufführungsanalyse die zu untersuchenden Aufführungen vor diesem Hintergrund betrachtet. Das Sichten des Videomaterials findet bewusst erst nach der Dramenanalyse statt, da sich der Autor dieser Arbeit seine eigene Leserimagination, das „eigene Entwerfen von szenischen Bildern“⁵⁰, das Drama bewahren will.

Die Analyse eines dramatischen Textes setzt entweder beim ersten oder dritten Simulacrum an. Ersteres liegt im Interesse der Literaturwissenschaft, letzteres interessiert die Theaterwissenschaft. Dazwischen liegt eine weitere Analyse, die im Hinblick auf die Aufführung durchgeführt wird: die dramaturgische Analyse. In ihr werden mögliche Bühnenkonzeptionen abgetastet und das Drama auf sein Aufführungspotenzial hin erforscht. Dies bildet den ersten Ansatzpunkt der Transformationsanalyse: Im ersten Simulacrum sollen bereits Überlegungen zum zweiten miteinbezogen werden.

Die **Dramenanalyse** verbindet eigene, strukturelle Untersuchungen mit rezeptionsgeschichtlichen Argumentationen. Mit den Augen eines Theaterregisseurs, der im Begriff ist, *La casa de Bernarda Alba* zu inszenieren, soll der dramatische Text gelesen werden. Um sich einen Überblick über das Werk zu verschaffen, steht zunächst das Herausarbeiten der Handlung und die Gestaltung einer Übersicht der Figuren im Vordergrund. Beides ist Ergebnis einer detaillierten Auseinandersetzung mit der *histoire* des dramatischen Textes. Auf eine ausführliche, reine Zusammenfassung und chronologische Nacherzählung der einzelnen Szenen soll verzichtet werden, da dies für diese Arbeit nicht weiter von Belang ist. Zudem werden einzelne Szenen und Aspekte des Stückes im Zuge der Analyse später noch ausgiebig erläutert. Stattdessen soll ein tabellarischer Szenenüberblick, das

⁴⁹ Hiß 1993, S.155.

⁵⁰ Bachmann, Ueli: Theatertext im Bühnenraum. Dissertation an der Universität Zürich 1984/85. Zürich und Schwäbisch Hall 1986, S.77.

"Szenario", den dramatischen Text für die Analyse zugänglich machen und Orientierung für weiterführende Aufgaben bieten. Durch die Notiz von auftretenden Figuren und stichpunktartigen inhaltlichen Bemerkungen mit dazugehörigen Seitenzahlangaben ist ein schneller Zugriff gewährleistet. Neben der Funktion einer Gedächtnisstütze legt ein Szenario das "Bauprinzip" eines Textes offen und liefert so erste Erkenntnisse über dessen Struktur. Auf dem Szenario aufbauend erfolgt das Kernstück der Dramenanalyse: die Rollenprofile der einzelnen Figuren. Unter Einbeziehung der vorhergehenden Schritte und der Forschungsliteratur entsteht eine skizzenhafte Charakterisierung und Situierung der einzelnen Figuren, aus welcher Facetten und Besonderheiten hervorgehen, die das Rollenverständnis erläutern. Darin enthalten ist eine Auseinandersetzung mit den bedeutendsten Szenen. Bevor in einem Resümee schließlich die wichtigsten Erkenntnisse zu einem Interpretationsansatz zusammengeführt werden, wird auf die Raumstruktur eingegangen, dessen Bedeutung sich bereits im Titel des dramatischen Textes ankündigt. Gewünschter Nebeneffekt der Dramenanalyse ist eine gute Vorbereitung des Analytikers auf die Aufführungsanalyse. Indem er sich intensiv mit dem Stück auf inhaltlicher und figurativer Ebene auseinandersetzt, werden ihm Szenen und Figuren vertraut. Dies erlaubt ihm, mögliche Änderungen und Besonderheiten des Aufführungstextes schnell zu erfassen und einzuordnen.

Die **Aufführungsanalyse** setzt am dritten Simulacrum des dramatischen Textes an. Um sich nicht im exorbitanten Bedeutungskosmos des vielschichtigen Aufführungstextes zu verlaufen, geht es keineswegs darum, eine komplette "Verlaufsanalyse"⁵¹ der Aufführung durchzuführen, wo in detaillierten und fast undurchdringlichen Beschreibungen versucht wird, das szenische Geschehen zu erfassen. Der Darstellungsaufwand wäre schlicht zu hoch, die Gefahr, ein nicht zu durchschauendes Aussagespektrum zu erhalten, zu groß. Vielmehr sollen die Beobachtungen auf ausgewählte Szenen beschränkt werden, an welchen gezeigt wird, wie diese Aufführung "funktioniert". Zweifellos birgt dies zwar die Gefahr, dass Prozesse weggelassen werden, durch deren Fehlen sich die Aussagen anders darstellen lassen. Andererseits ist es eine Möglichkeit, einen überschaubaren Zugang zur Aufführung zu finden und trotzdem nahe am Aufführungstext zu arbeiten.

⁵¹ Vgl. Franz Wille: Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse. Frankfurt a.M. 1991, S.132 – 176, wo ein etwa einstündiger Inszenierungsausschnitt detailliert protokolliert wird.

Die Analyse der Aufführungen gestaltet sich als Abfolge von fünf Schritten: Überschaubar machen, Beobachten, Beschreiben, Analysieren und Interpretieren. Es liegt auf der Hand, dass die verschiedenen Schritte nicht getrennt voneinander gehalten werden können, sondern ineinander übergehen: „...no description can do other than radically modify the object it describes. To 'notate' the performance inevitably means to interpret.“⁵² Umgekehrt ist aber auch klar: „...there exists no [...] interpretation without some pre-existing form of notation.“⁵³ Am Anfang der "notation" steht zunächst die Erstellung einer Sequenzgraphik. Angelehnt an die Filmanalyse bildet sie ein Instrumentarium für die visuelle Darstellung der filmischen Struktur.⁵⁴ Indem sie die formalen Einheiten systematisch darstellt, steht auch in der Sequenzgraphik analog zum Szenario der Dramenanalyse die orientierungsgebende Funktion im Vordergrund: Sie soll die Aufführung überschaubar machen. Der zweite Schritt beinhaltet das Erstellen von Beobachtungsprotokollen⁵⁵ für einzelne, ausgewählte Szenen. Diese bestehen aus zwei Spalten: In der linken Spalte steht der dramatische Text, dem in der rechten Spalte die Beobachtungen während der Sichtung der jeweiligen Szene gegenüber gestellt werden. Durch die Beobachtungsprotokolle soll versucht werden, die Theatralität zu fixieren. Außerdem bieten sie die Grundlage der folgenden Deskription ausgewählter Szenen, in denen das Geschehen in einem dritten Schritt detailliert beschrieben und dem dramatischen Text gegenüber gestellt wird. Dadurch werden Eigenheiten der Figuren offenbart, Abläufe der Szene reflektiert und einsehbar gemacht und die vom Regisseur ausgewählten Tiefenäquivalenzen offengelegt. Diese werden in einem vierten Schritt in der Figurenanalyse zu Korrespondenzbedeutungen formuliert. Die ausgewählten und beschriebenen Szenen, in deren Mittelpunkt die Figuren stehen, bilden den Ausgangspunkt für die Figurenanalyse, die nach Bedarf auch auf andere, nicht beschriebene Szenen verweist. Im fünften und letzten Schritt münden die gewonnenen Erkenntnisse in eine abschließende Interpretation der Aufführung. Neben der Analyse der Figuren wird auch auf das Bühnenbild eingegangen. Dessen Beschreibung und Untersuchung findet parallel zu den eben beschriebenen fünf Schritten statt. Hier gilt nicht, was für den Rest der Analyse zählt: Beobachtung,

⁵² Patrice Pavis: Reflections on the Notation of Theatrical Performance. In: Ernest W.B. Hess-Lüttich (Hrsg.): Multimedial Communication. Volium II: Theatre Semiotics. Tübingen 1982, S.232 – 253, hier S.232.

⁵³ Pavis 1982, S.233.

⁵⁴ Vgl. Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin 2001², S.39.

⁵⁵ Die Beobachtungsprotokolle finden sich im Anhang.

Beschreibung, Analyse und Interpretation werden in einem Arbeitsvorgang erledigt und der Deskription der Szenen vorangestellt, da die Kenntnis des Bühnenbildes und seiner Funktionen die folgenden Beschreibungen erleichtert.

In dieser Arbeit nicht dokumentierter Teil der Aufführungsanalyse ist die Auswahl der zu analysierenden Szenen. Diese richtet sich in erster Linie nach den spezifischen Gegebenheiten der Aufführungen unter Berücksichtigung der Erkenntnisse aus der Dramenanalyse. Im Zuge der Untersuchung dort kristallisieren sich etwaige Kernszenen bereits heraus. Die Auswahl der Szenen wird nach den ersten Sichtungen der Aufführungen getroffen. Die Kriterien sind folgendermaßen zu fassen: Es sollen möglichst zu allen (Haupt-)Figuren aussagekräftige Szenen verwendet werden, die zudem möglichst breit über das Werk verteilt sind und Besonderheiten der Aufführungen einfangen.

An dieser Stelle sei auch angemerkt, dass die Analyse der Aufführungen anhand von Video-Aufzeichnungen stattfindet, d.h. sie wird nicht am eigentlichen Objekt vorgenommen, sondern an einer Übersetzung in ein anderes Medium. Dadurch unterliegt sie natürlich auch dessen Einflüssen wie räumlichen Verzerrungen, eingeschränkten Wahrnehmungsperspektiven aufgrund der Kameraführung oder der Qualität der Aufnahme, vor allem des Tons, etc. Ein weiteres "Manko" ist, dass die Aufführungen selbst nicht besucht wurden und keine sonstigen Informationen und Quellen wie Regiebücher, Programmhefte, Interviews mit Beteiligten, Probenbeobachtungen, Kritiken oder Fotos vorliegen. Dies erfordert eine höhere Eigenleistung in der Analyse, da sich nicht auf andere Quellen gestützt werden kann und ergibt u.U. ein anderes Ergebnis. Darin ist aber auch ein Vorteil zu sehen, denn die Analyse orientiert sich und arbeitet dementsprechend nahe am Aufführungstext.

2 Analyse des Dramas

2.1 Handlung

Ausgangspunkt der Handlung ist der Tod von Bernardas zweitem Ehemann Antonio María Benavides. Nach der Totenmesse ordnet die Witwe eine traditionell acht Jahre dauernde Trauerzeit an, die mit einer strikten Isolation von der Außenwelt einhergeht. Damit ist der Grundstein für den dramatischen Konflikt gelegt: Adela, mit 20 Jahren die jüngste der fünf Töchter, will sich mit dieser Abgeschlossenheit nicht abfinden und erschüttert die starre Ordnung des Hauses mit ihren jugendlichen Sehnsüchten und ihrer Liebe zu Pepe el Romano, der ihre Liebe erwidert.

Der Konflikt wird vollends entfacht, als bekannt wird, dass der junge Mann Angustias, die 39-jährige und älteste der fünf Töchter, heiraten wird. Hinter dieser Absicht verbergen sich in erster Linie finanzielle Gründe, derer sich alle Beteiligten bis zur Umworbenen selbst absolut bewusst sind: Angustias, einziges Kind aus erster Ehe, erbt den größten Anteil des Vermächtnisses. Auf die Nachricht der bevorstehenden Hochzeit reagiert Adela zunächst reserviert, dann aber mit einem ersten Aufbegehren. Als sich schließlich herausstellt, dass Pepe sich nachts nicht nur mit seiner Braut durch die Gitterstäbe ihres Zimmerfensters unterhält, sondern sich auch mit Adela im Hof trifft, nimmt das Drama seinen Lauf und endet schließlich tödlich. Bernarda, von der eifersüchtigen Martirio aus dem Schlaf gerissen, schießt wutentbrannt auf Pepe. Martirio lässt ihre Schwester glauben, ihr Geliebter sei tot, worauf sich Adela in ihrem Zimmer erhängt.

2.2 Figuren

Als Einstieg in die nun folgende Erstellung des Szenarios und der Rollenprofile werden zur Orientierung in einer tabellarischen Übersicht alle Figuren kurz vorgestellt und in "sichtbare", "nicht sichtbare" und "erwähnte" Figuren eingeteilt. "Sichtbare" Figuren sind alle auf der Bühne auftretenden, "nicht sichtbare" hingegen sind nie auf der Bühne zu sehen, nehmen aber von einem Nebenschauplatz aus Einfluss auf das Geschehen und sind zumindest akustisch auf der Bühne wahrnehmbar. "Erwähnte" Figuren sind all diejenigen, auf die in dem Stück durch andere Figuren, meist ohne nähere Erläuterung, Bezug genommen wird und die zu der beschriebenen Welt gehören. Zudem sind die auftretenden Figuren in Haupt- und Nebenrollen eingeteilt und teilweise durch Zusätze ergänzt. So weisen die Zahlen in Klammern jeweils auf das Alter der Figuren hin. Grundsätzlich werden alle Figuren künftig in ihrer

spanischen Original-Bezeichnung benannt. Auch wenn es sich wie bei "Criada" oder "La hija de la Librada" u.a. nicht um Namen im eigentlichen Sinne handelt, werden diese Bezeichnungen als solche benutzt. Im dramatischen Text wird auch ein "Coro" angegeben, der für die vorbeiziehenden Schnitter steht. In der Personenübersicht und damit auch in der gesamten Arbeit soll der "Coro" deshalb als "Los segadores" oder in der deutschen Übersetzung als "Die Schnitter" bezeichnet werden.

Sichtbare Figuren		Nicht sichtbare Figuren	Erwähnte Figuren
Hauptrollen	Nebenrollen		
Bernarda (60) (Mutter)	María Josefa (80) (Bernardas Mutter)	Pepe el Romano (25)	Antonio María Benavides (Bernardas 2. Mann)
Poncia (60) (Magd)	Angustias (39) (1.Tochter)	La hija de la Librada	Enrique Humanes (Martirios Verehrer)
Martirio (24) (4.Tochter)	Magdalena (30) (2.Tochter)	Los segadores (Die Schnitter)	Paca la Roseta
Adela (20) (5.Tochter)	Amelia (27) (3.Tochter)		Adelaida
	Criada (50) (Magd)		Don Arturo (Der Notar)
	Prudencia (50) (Nachbarin)		El hombre de los encajes
	Mendiga con su niña		El viudo de Darajalí
	Mujeres de luto		Mujer vestida de lentejuelas
	Muchacha		Evaristo el Colorín (Poncias Mann)

(Abb. 2: Tabellarische Übersicht der Figuren in *La casa de Bernarda Alba*)

2.3 Szenario

Das Szenario ist ein tabellarischer Überblick über das Werk, der aus der intensiven Lektüre zur besseren Orientierung entstanden ist. Der dramatische Text ist darin in

seine drei Akte gegliedert, für die jeweils eine Abbildung steht, und diese wiederum in Szenen. Die vorgenommene Unterteilung der Akte in einzelne Szenen, die sich im Wesentlichen nach den Abgängen der Figuren richtet, wie auch deren Betitelungen stammen vom Autor dieser Arbeit (der dramatische Text besitzt keine Szeneneinteilung) und sollen den Umgang mit dem Text erleichtern. Den einzelnen Szenen werden die darin auftretenden Figuren zugeteilt und ihr Inhalt in kurzen, stichpunktartigen Bemerkungen zusammengefasst. Dahinter finden sich die Seitenangaben, die sich auf folgenden Primärtext beziehen: *Federico García Lorca: La casa de Bernarda Alba. Con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio*, hrsg. von Miguel García-Posada. Madrid 1991³. Das "Besondere" an dieser Edition ist neben ihren Anmerkungen, dass sie sich – im Gegensatz zu der ersten Edition von 1945 – auf das wahrscheinlich einzig erhaltene handschriftliche Manuskript stützt.⁵⁶ Das Manuskript ist im Archiv von García Lorcás Erben gelagert.

⁵⁶ Vgl. Federico García Lorca: *La casa de Bernarda Alba. Con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio*, hrsg. von Miguel García-Posada. Madrid 1991³, S.47 (Nota previa) und S.32/33.

Akt	Sz	Szenentitel	Figuren	Inhalt	Seite
1	1	"Poncia – Criada I"	Poncia Criada Mendiga con niña	Während sie auf die Trauergesellschaft warten, führen Poncia und Criada in die Verhältnisse ein und skizzieren ein tyrannisches Bild von Bernarda; Mendiga bittet Criada um die täglichen Essensreste, diese beansprucht sie aber für sich;	51 - 55
1	2	"Die Trauergesellschaft"	Bernarda, Hijas Poncia, Criada, Mujeres, Muchacha	Muchacha erwähnt die Anwesenheit von Pepe el Romano bei der Totenmesse; Bernarda bittet zum Gebet, anschließend verlässt die Gesellschaft das Haus;	56 - 59
1	3	"Der geblünte Fächer"	Bernarda Hijas Poncia Criada	Adela gibt ihrer Mutter einen geblünten Fächer und zieht damit deren Zorn auf sich; Bernarda verkündet die achtjährige Trauerzeit; Criada berichtet, dass María Josefa heiraten möchte; Angustias belauscht die Männer am Hoftor;	60 - 62
1	4	"Bernarda – Poncia I"	Bernarda Poncia	Poncia berichtet Bernarda von den Gesprächen der Männer, die Angustias belauscht hatte, und erzählt die Geschichte von Paca la Roseta; Poncia spricht mit Bernarda über deren Töchter;	62 - 64
1	5	"Adelaida"	Amelia, Martirio	Die beiden Schwestern unterhalten sich über Adelaida;	64 - 66
1	6	"Das grüne Kleid"	Amelia, Martirio, Magdalena, Adela Criada	Magdalena schwärmt resignierend von der guten, alten Zeit; ebenso erzählt sie die Neuigkeit von Angustias' Hochzeit mit Pepe el Romano; Adela präsentiert ihr neues, grünes Kleid und erfährt von der Neuigkeit;	66 - 70
1	7	"Die Erbschaft"	Bernarda Poncia Angustias	Bernarda ist erbost über die ungleiche Erbverteilung unter ihren Kindern zugunsten von Angustias; Angustias betritt geschminkt die Szene, es kommt zwischen den beiden zur Konfrontation;	70 - 71
1	8	"Das Meeresufer"	Bernarda, Hijas Poncia, Criada María Josefa	Magdalena stichelt Angustias wegen des Erbes; María Josefa betritt den Raum und erklärt ihre Absicht, zu heiraten;	72

Akt	Sz	Szenentitel	Figuren	Inhalt	Seite
2	1	"Fenstergespräche"	Hijas Poncia Criada	Die Schwestern befragen Angustias zu Pepe und ihrer Konversation der vergangenen Nacht, Poncia erzählt von ihrem Ehemann; Adela betritt genervt den Raum;	73 - 77
2	2	"Poncia – Adela"	Adela Poncia (Angustias)	Poncia gibt Adela zu verstehen, dass sie von ihr und Pepe weiß und rät ihr, Pepe in Ruhe zu lassen;	77 - 80
2	3	"Das Lied der Schnitter"	Adela, Poncia, Martirio Amelia, Magdalena	Martirio will sich ein neues Hemd nähen; Die Schnitter ziehen singend durch die Straßen;	80 - 83
2	4	"Die ungezähmte Mauleselin"	Amelia Martirio	Die beiden Schwestern unterhalten sich über die nächtlichen Geräusche, die im Hof zu hören sind;	83 - 84
2	5	"Das verschwundene Portrait"	Hijas Bernarda Poncia	Martirio stiehlt Angustias ein Portrait von Pepe und versteckt es in ihrem Bett; Zwischen Martirio und Adela kommt es zur ersten kleinen Konfrontation;	84 - 87
2	6	"Bernarda – Poncia II"	Bernarda Poncia	Poncia gibt Bernarda Hinweise in Bezug auf Adela und Pepe; Bernarda nimmt diese nicht weiter ernst;	87 - 90
2	7	"Der Streit"	Bernarda Poncia Angustias Martirio, Adela	Widersprüchliche Äußerungen (Poncia & Martirio vs. Angustias & Adela) zur Dauer der nächtlichen Gespräche bringen Bernarda in Rage; Criada berichtet von einem Menschenauflauf in der Straße; zwischen Martirio und Adela entsteht ein zweites Streitgespräch;	90 - 92
2	8	"La hija de la Librada"	Martirio Adela Bernarda Poncia	La hija de la Librada hat aus Scham ihr Kind getötet, woraufhin das ganze Dorf ihren Tod fordert – nur Adela ist dagegen;	92- 93

Akt	Sz	Szenentitel	Figuren	Inhalt	Seite
3	1	"Prudencia"	Bernarda Poncia Hijas Prudencia	Prudencia ist zu Besuch und erzählt von ihrem Mann; Angustias' Aussteuer und Ring werden begutachtet; Der Hengst im Stall tritt gegen die Wände;	94 - 97
3	2	"Bernarda – Angustias"	Bernarda Angustias Magdalena	Im Gespräch mit Angustias spricht Bernarda über Martirios Portrait-Diebstahl und berät sie im Umgang mit Pepe, wobei Angustias anmerkt, dass Pepe ihr etwas zu verheimlich scheint;	97 - 98
3	3	"Nacht"	Bernarda Hijas	Adela schwärmt von der Dunkelheit der Nacht und den Sternen, bevor alle zu Bett gehen;	98 - 100
3	4	"Bernarda – Poncia III"	Bernarda Poncia Criada	Poncia versucht ein weiteres Mal Bernarda klarzumachen, dass etwas „Großes“ passieren wird;	100 - 101
3	5	"Poncia – Criada II"	Poncia Criada Adela	Die Mägde kommentieren die Situation der Töchter, fassen sie zusammen; Adela unterbricht sie, um Wasser zu trinken;	102 - 103
3	6	"Das Schaf"	María Josefa Martirio	María Josefa konnte sich aus ihrem Zimmer befreien und möchte nun mit einem Schaf flüchten; Sie redet dabei auf Martirio ein, die Adela sucht;	103 – 105
3	7	"Adela – Martirio"	Martirio Adela	Adela und Martirio streiten, während Pepe im Hof ist; Martirio ruft nach Bernarda;	106 - 108
3	8	"Adelas Tod"	Bernarda Hijas Poncia	Adela zerbricht Bernardas Stock und rebelliert nun offensichtlich gegen ihre Mutter; diese holt ihr Gewehr; ein Schuss fällt; Martirio lässt Adela glauben, dass Pepe tot sei; Adela erhängt sich;	108 - 111

(Abb. 5: Das Szenario 3. Akt)

2.4 Rollenprofile der einzelnen Figuren

Im Folgenden werden die verschiedenen Figuren näher charakterisiert. Im Mittelpunkt stehen dabei die vier Hauptfiguren, für die jeweils ein detailliertes Rollenprofil erstellt wird, wie es am Theater als Vorbereitung der Schauspieler auf die Rolle üblich ist. Zusätzlich werden Angustias, Magdalena und Amelia näher betrachtet. Auf María Josefa und die "unsichtbaren" Figuren Pepe el Romano und die Schnitter wird ebenfalls kurz eingegangen. Alle weiteren Figuren werden zunächst vernachlässigt. Die Rollenprofile dienen als Basis, auf die in der Aufführungsanalyse vergleichend zurückgegriffen werden wird. Sie sollen andeuten, auf welche Art und Weise die Rollen angelegt werden könnten. Nebenbei fördert die Erstellung solcher Profile eine intensive Auseinandersetzung mit dem dramatischen Text, dessen Kenntnis für die Aufführungsanalyse unabdingbar ist, um die Vorgänge genau zu verstehen.

Das Erstellen der Profile entsteht in erster Linie aus dem dramatischen Text heraus. Zum Teil lässt der Autor seine Figuren sich selbst beschreiben, manche werden auch durch andere Figuren charakterisiert. Dazu kommen Requisiten, die den einzelnen Figuren zugeteilt werden und ihr Wesen untermalen. Schlussendlich werden die Charaktere auch anhand ihres Handelns, ihrer Sprache und ihrer Beziehung zu anderen Figuren beschrieben.

2.4.1 Bernarda und die Angst vor Nachrede

Die Figur der 60-jährigen Bernarda ist nicht zuletzt auch wegen ihrer Erwähnung im Titel zweifellos „el eje de la telaraña“⁵⁷. Um sich herum spinnt sie, stets autoritär auftretend, ein Netz voller Gefühllosigkeit, Aussichtslosigkeit und Stillstand, dessen Spannkraft sich in der aus Tradition angeordneten achtjährigen Trauerzeit zeigt. Für die Töchter, deren einzige Beschäftigung in Zukunft das tägliche Nähen an der Aussteuer sein wird, bedeutet dies völlige Abschottung von der Außenwelt. Bernarda hält scheinbar alle Fäden fest in der Hand:

⁵⁷ Andrew A. Anderson: Unas aclaraciones a "La casa de Bernarda Alba", "Sonetos" y "Drama sin título". In: Andrés Soria Olmedo (ed.): Lecciones sobre Federico García Lorca. Granada, Mayo de 1986. Granada 1986, S.135.

Aquí se hace lo que yo mando. (60) (Golpeando con el bastón en el suelo.) [...] ¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante mandaré en lo mío y en lo vuestro! (71)⁵⁸

In der Tat mischt sie sich in die Angelegenheiten ihrer Töchter ein und zieht – wenn nötig – auch hinter den Kulissen die Strippen. So wie bei Enrique Humanes, einem Verehrer Martirios, dem Bernarda ohne das Wissen ihrer Tochter eine Absage für ein geplantes Treffen zukommen lässt. Gegenüber Poncia begründet die Hausherrin dies mit dem Klassenunterschied (88), denn Enriques Vater war Tagelöhner, Bernarda hingegen gehört im Dorf zu den Wohlhabenderen. In ihrem Besitz befinden sich scheinbar einige Ländereien (53) und eine Viehzucht (95). Durch das Ableben ihres Mannes sieht die Witwe sich mehr und mehr in der Rolle des Patriarchen (96). Poncia bezeichnet ihre Herrin in der Eröffnungsszene als

tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara. (53)

Bernardas Gewaltbereitschaft – körperlich wie verbal – zeigt sich immer wieder. Während sie einerseits die Tradition ihres Vaters fortsetzt, sperrt sie andererseits ihre Mutter gegen deren Willen ein und bevormundet sie wie auch ihre Töchter, ohne diese dabei als Personen wahrzunehmen. Sinnbild der Gewalt und Macht ist ihr Stock, den sie ständig mit sich führt, ihn wie im obigen Zitat auf den Boden aufschlägt, um sich nachhaltig Gehör zu verschaffen, oder mit welchem sie auf ihre Töchter einprügelt (64, 86). Höhepunkt ihrer Gewalt ist der Gewehrschuss auf Pepe. Zu ihren Bediensteten hat Bernarda ein herrisches und herablassendes Verhältnis. Über ihr Inneres ist kaum etwas zu erfahren. Zumindest scheint sie nicht einmal der Tod ihres Mannes Antonio María Benavides weiter zu berühren, bezeichnet sie ihn doch sehr distanziert nur als *el muerto* (64). Dass García Lorca Bernardas Innenleben verschlossen hält, passt zu deren nur um Außendarstellung bemühten Charakter.

Bernarda: [...] Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar. ¿Lo entiendes? (97)

⁵⁸ Alle Zitate aus dem Primärtext stammen von Federico García Lorca: *La casa de Bernarda Alba*. Con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio, hrsg. von Miguel García-Posada. Madrid 1991³. Sie sind zur besseren Übersicht eingerückt. Die Zahl in Klammer – auch im laufenden Text – verweist auf die Seitenzahl in dieser Quelle.

Auch auf ihr eigenes Herz hört die Hausherrin nicht und ist dadurch selbst Opfer ihrer eigenen Vorgabe, keinerlei Gefühle zuzulassen und nur auf das Äußere zu achten. Dies schimmert zumindest durch, als Bernarda sich selbst "zurechtweist" (87). Gleiches erwartet sie auch von ihren Töchtern. Diese Gefühlskälte und Außendarstellungsbezogenheit zeigt sich in ihrem Handeln, das in ständiger Abwägung zu einem möglichen Gerede der Nachbarn steht.

Bernarda: (Entrando con su bastón.) ¿Qué escándalo es éste en mi casa y con el silencio del peso del calor? Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques. (85)

Bernarda artikuliert, wie das Dorfleben funktioniert. Ein gegenseitiges Beäugen und Belauschen ist selbstverständlich, ja sogar eine Art Wettbewerb. Manche sind darin so trainiert, dass sie, wie Poncia in einer Hyperbel ausdrückt, selbst aus der Ferne verborgene Gedanken lesen können (89). Dies gilt genauso auch für das Leben im Haus. So z.B. beschwert sich Adela bei Poncia über die ständigen Observationen durch Martirio (77). Ebenso liegen alle auf der Lauer, wenn Angustias sich mit Pepe unterhält (74), was auch einer Aussage von Bernarda zu entnehmen ist: Als Pepe sich eines Nachts nicht mit Angustias treffen wird, folgert Bernarda, dadurch würden alle früher zu Bett gehen. Es herrscht Angst vor dem Wissen der anderen über eigene Abgründe. Die Zunge wird, wenn sie ihr Schweigen bricht, zur Waffe.⁵⁹ Der allgemeinen Doppelmoral folgend ist Bernardas Verhalten in dieser Hinsicht ambivalent: Zum einen handelt sie aus dieser Angst heraus, zum anderen lässt sie durch Poncia ihre Nachbarschaft auskundschaften, um selbst anderen Angst zu bereiten.

Welche Macht Wissen über andere haben kann, erfährt man in der Szene "La hija de la Librada", „jene Episode der Voraussage des Schicksals von Adela“⁶⁰. Unter dem Türbogen stehend fordert Bernarda, nachdem sie von Poncia erfahren hat, dass jenes Mädchen ein uneheliches Kind aus Scham getötet haben soll, die

⁵⁹ In allen vier folgenden Aussagen wird das Reden mit einem Messer verglichen: Mujer 3: (Aparte y en baja voz) ¡Lengua de cuchillo! (58); Bernarda: Ya empiezas a sacar la punta del cuchillo. (87) [...] Habla. Te conozco demasiado para saber que ya me tienes preparada la cuchilla. (88); Martirio: Clávame un cuchillo si es tu gusto, pero no me lo digas más (107).

⁶⁰ Carlos Rincón: "La casa de Bernarda Alba". Symbol des gesellschaftlichen Hauptwiderspruchs. In: Carlos Rincón: Das Theater García Lorcas. Berlin 1975, S.319. Das beide Figuren Verbindende lässt sich auch sprachlich ausmachen, indem für beide das gleiche Verb benutzt wird. Adela äußert: „He ido como arrastrada por una maroma“ (92). Kurz danach berichtet Poncia über La hija de la Librada: „La traen arrastrando por la calle abajo,...“ (92).

Menschenmenge auf, La hija de la Librada zu töten, bevor die Polizisten einträfen, und den Ort ihrer Sünde in Brand zu stecken. Das vernichtende Urteil von der "Nachbarin" Bernarda zeigt die Macht und Brutalität, mit welcher zu rechnen ist, wenn doch etwas durch die dicken Mauern dringen sollte. Ein zweites Beispiel wird durch Martirio im Gespräch mit Amelia geschildert. Dort erzählt sie von Adelaida und deren Angst vor Bernarda, die als einzige von dem Verbrechen ihres Vaters in Cuba und seinen "innerfamiliären Frauengeschichten" weiß. Bernarda scheint ihr Wissen zu nutzen, um Adelaida damit zu treffen.

Martirio: [...] Siempre que viene le tira puñaladas con el asunto. [...] (65)

Wie sehr Bernarda selbst Angst vor Nachrede hat, äußert sich am brutalsten, als sie Criada anordnet, aufzupassen, dass sich María Josefa bei ihrem Gang in den Hof nicht dem Brunnen nähere. Dabei gibt sie zu verstehen, dass die Angst, die Nachbarn könnten ihre "verrückte" Mutter sehen, größer ist als die Sorge, María Josefa könnte in den Brunnen fallen (61). Deutlich zeigt sich, „la tensión que la anima viene de fuera, de los vecinos que nunca vemos“⁶¹. Vor diesem Hintergrund sind auch Bernardas letzte Sätze des Stücks mit abermaliger Anordnung zum Schweigen zu verstehen:

Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio! (111)

Ihr erstes und letztes Wort umklammert das Geschehen: *Silencio* (56). Was dazwischen geschieht, soll niemand mitbekommen. Allen verbietet sie das Wort: den Töchtern, den Mägden, den Besuchern. Es darf weder gelacht⁶² noch geweint⁶³ oder geschrien werden, Kinder dürfen nicht vor Erwachsenen sprechen⁶⁴, die erwachsenen Frauen dürfen sich nicht mit Männern unterhalten, solange sie nicht einander versprochen sind. Man spricht nicht über Freiheit, nicht wirklich über

⁶¹ Susana Degoy: En lo más oscuro del pozo. Figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca. Buenos Aires 1996, S.174.

⁶² Vgl. Poncias Feststellung über die Nachbarskinder: Ésas están mejor que vosotras. ¡Siquiera allí se ríe y se oyen porrazos! (88). Siehe auch Fußnote 65.

⁶³ Bernarda untersagt Magdalena das Weinen um ihren Vater mehrmals (57, 59). Vermutlich ist sie auch in der Schlusszene gemeint: Y no quiero llantos. [...] (*A otra hija.*) ¡Las lágrimas cuando estés sola! (111). Angustias rät sie in Bezug auf Pepe: [...] y, desde luego, que no te vea llorar jamás (98).

⁶⁴ Vgl. Muchacha (56).

Sexualität.⁶⁵ Selbst die Wahrheit will Bernarda nicht hören: Sie hört Poncia nicht zu, als diese ihr in Bezug auf Adela und Pepe die Augen öffnen möchte (89). Genauso wenig schenkt sie ihrer Mutter María Josefa Aufmerksamkeit, welche die aussichtslose Lage der Töchter erkennt. Die Achtzigjährige wird zum Schweigen gebracht und kommt in "Einzelhaft" (72). Bernarda verbietet immer dann das Wort, wenn ein Konflikt auszubrechen droht. Die anderen Figuren, sei es Martirio, Adela oder Amelia, übernehmen diese Haltung, indem sie sich gegenseitig das Wort verbieten (69, 78). Die Worte scheinen in den Figuren genauso eingesperrt zu sein wie deren Körper im Haus. Die Töchter sind stumme Gefangene. Die Stille wird lediglich durch Adela und María Josefa von innen und die Schnitter von außen durchbrochen. Hinter Bernardas Aufforderung zum Schweigen steckt die Bemühung, das Ansehen des Hauses zu wahren und den "schönen Schein" aufrecht zu erhalten.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Figur der Bernarda sich im gewaltbereiten Umgang mit ihrer Umgebung auszeichnet, sei es körperlich, seelisch oder verbal. Sinnbildlich dafür steht ihr Stock, mit dem sie "regiert", den sie als Prügel benutzt oder ihn heftig aufstößt, um sich Respekt und Raum zu verschaffen. Stets auf die Außenwirkung zu achten scheint ebenso tief in ihrer Mentalität verwurzelt wie das unreflektierte Festhalten an Traditionen. Da Bernarda nur Augen für die Außendarstellung hat, ist sie blind in Bezug auf das, was im Inneren passiert und so erfährt sie erst am Ende von Adelas Liebe zu Pepe. Mit aller Macht versucht sie, die "schöne Fassade" zu wahren, gerne auch durch einen verbalen Gegenschlag kaschierend. Die Herrschaft des Scheins über das Sein findet Ausdruck im Leugnen der Realität und Zusammenspinnen einer eigenen Wirklichkeit, die durch die Angst vor Nachrede entsteht. Am Ende des Stücks treten diese Züge noch einmal deutlich zutage, als Bernarda wider besseren Wissens verkündet, Adela sei jungfräulich gestorben (111).

2.4.2 Adela, die Getriebene

Katalysator und Motivation von Adelas Tun ist Pepe el Romano, ihr Antrieb ist die Liebe zu ihm. Diese Liebe ist „keine geistige Kraft, die sie veredelt und innerlich frei

⁶⁵ Als Poncia vom ersten Gespräch mit ihrem Mann Evaristo berichtet und dessen erste, sexuell konnotierte Worte ("¡Ven que te tientel!" (75)) zitiert, lachen alle und Amelia geht zur Tür, um sicher zu gehen, dass nicht ihre Mutter kommt.

macht“⁶⁶, sondern präsentiert sich vielmehr „als erdhafte Urgewalt und animalischer Trieb, dem sich der Mensch nicht entziehen kann und der das Handeln wie ein fatalistisches Schicksal bestimmt“⁶⁷. Adelas Handeln beruht weniger auf einem Freiheitsstreben, wenngleich die Liebe immer wieder mit Freiheit in Verbindung gebracht wird – man denke vor allem an María Josefas Fernsucht und an das Lied der Schnitter. Es wird eher durch einen natürlichen Instinkt, den Sexualtrieb, angetrieben, dem sie genauso ausgeliefert ist wie ihre Mutter der traditionsgebundenen Gesellschaftsordnung. Dies bringt Adela im Streitgespräch mit Martirio gegen Ende des zweiten sowie in der Szene "Adela – Martirio" gegen Ende des dritten Aktes zum Ausdruck, als ihre Beziehung zu Pepe kurz davor steht, entdeckt zu werden.

Adela: Yo no quería. He ido como arrastrada por una maroma. (92) (En un arranque, y abrazándola.) Martirio, Martirio, yo no tengo la culpa. (107)

Bereits Adelas erstes Auftreten deutet eine Gegenposition zu ihrer Mutter an. Als diese nach einem Fächer verlangt, gibt ihr Adela einen rot-grün geblühten. Wütend wirft Bernarda ihn zu Boden. Sie will einen schwarzen, wie es sich für eine trauernde Witwe gehört (60). Noch ein zweites Mal "bringt" Adela störrisch und provozierend "Farbe ins Spiel": Ihr neues, von Magdalena geschneidertes Kleid, das sie anlässlich eines Ausflugs zum Schöpfrad an ihrem Geburtstag zum ersten Mal anziehen wollte, führt sie mangels Gelegenheit und zur Erheiterung ihrer Schwestern trotzig den Hühnern im Hof vor (66, 68). Beide "Farbtupfer" im sonst schwarz-weiß gehaltenen Haus sowie ihr sprechender Name "Adela", der „de carácter noble“⁶⁸ bedeutet, aber auch in *adelanto* (Fortschritt) und *adelantar*⁶⁹ (vorrücken, überholen) steckt, deuten ihr Handeln an. Sie ist nicht gewillt, der Order ihrer Mutter Folge zu leisten und sehnt sich genauso wie ihre Großmutter danach, das Haus zu verlassen:⁷⁰

(Rompiendo a llorar con ira) ¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras. ¡No quiero perder mi blancura en

⁶⁶ Wilfried Floeck: Federico García Lorca. La casa de Bernarda Alba. In: Volker Roloff; Harald Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.): Das spanische Theater. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Düsseldorf 1988, S.381.

⁶⁷ Floeck 1988, S.380.

⁶⁸ Eduardo Galán Font: Claves para la lectura de "La casa de Bernarda Alba" de Federico García Lorca. Madrid – Barcelona – México 1986, S.48.

⁶⁹ Siehe Adelas Aussagen: [...]He tenido fuerza para adelantarme. [...] (106) Hace la que puede y la que se adelanta. Tú querías, pero no has podido (91).

⁷⁰ Vgl. María Josefa (72) und (105) mit Adela (81).

estas habitaciones! ¡Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir! (69)

Auf dem Höhepunkt des Dramas, als Adela Bernardas Stock zerbricht und damit für einen kurzen Moment ihre Regentschaft zu zerstören glaubt, wiederholt sie, sich Pepe unterwerfen zu wollen. Ganz will sie sich ihm hingeben bis zur Selbstaufgabe, die sie bisweilen auch im Haus ihrer Mutter lebt.

Seré lo que él quiera que sea. (107) ¡En mí no manda nadie más que Pepe! (109)

Sie bricht zwar Bernardas Stock entzwei und durch die Vereinigung mit Pepe „das Gesetz der Ehre als Verhaltensnorm“⁷¹, doch scheinbar emanzipiert sie sich nicht, sondern ist gewillt, abermals in Knechtschaft zu gehen. Dies wird untermalt, indem Adela wie ein unterwürfiger Hund auf Pepes Pfeifen⁷² reagiert (108).

Adela verkörpert die schöne Jugend, die von einer inneren Kraft getrieben die Ordnung des Hauses in ihren Grundmauern erschüttert, um dann im Schlussakt tödlich zu scheitern. Sie ist keineswegs gewillt, das System umzustürzen, ihre Rebellion ist keine Revolution. Ihre einzige Motivation ist die Vereinigung mit Pepe, die zumeist im Hof stattfindet.⁷³ Adela tut dies, weil sie nicht anders kann und weil sie dazu getrieben wird. Sinnbildlich dafür steht ihr grünes Kleid, das einerseits die Farbe der Hoffnung trägt, andererseits bei García Lorca jedoch auch immer ein Indiz des Todes ist.

2.4.3 Martirio, "der Giftbrunnen"

Martirio ist Adelas Komplizin und Leidensgenossin und zugleich ihre Rivalin. Gemeinsam leiden die beiden Frauen unter der frustrierenden Isolation, die sie von der Männerwelt abschneidet. Ihre Nähe zeigt sich im gemeinsamen Duett des Schnitter-Liedes:

Martirio: (Con nostalgia.) Abrir puertas y ventanas las que vivís en el pueblo...

Adela: (Con pasión.) ... el segador pide rosas para adornar su sombrero. (82)

⁷¹ Rincón 1975, S.319.

⁷² Es ist nicht eindeutig, dass das Pfeifen von Pepe kommt, kann ihm aber mit aller Wahrscheinlichkeit nach zugeordnet werden.

⁷³ Folgende Aussagen deuten auf eine sexuelle Vereinigung Adelas mit Pepe hin: Criada: Hay quien cree que habló muchas noches con Adela. La Poncia: Es verdad. (En voz baja) Y otras cosas. (102) Regieanweisung im 3.Akt: Aparece Adela. Viene un poco despeinada. (106) Martirio: (Señalando a Adela.) ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo! Bernarda: ¡Esa es la cama de las mal nacidas! (108).

Wo Adela aber passend zu ihrem Charakter leidenschaftlich die sexuell konnotierte Zeile mit der „naiven Symbolik (Frau-Blume, Mann-Hut)“⁷⁴ übernimmt⁷⁵, schwingt in Martirios nostalgischer Interpretation über freiheitliches Öffnen von Türen und Fenstern bereits Resignation mit. Schon einmal hatte sich der Zweitjüngsten für einen kurzen Moment "eine Tür geöffnet", nämlich als Enrique Humanes um sie warb. Diese Tür wurde von Bernarda wieder zugeschlagen (65, 88). So wie nun Adela Opfer der Tradition (durch die Trauerzeit) ist, war Martirio es damals gewesen, denn Bernarda begründete ihr Handeln mit dem bestehenden Klassenunterschied. Diese Erfahrung scheint Martirio geprägt zu haben. Amelia gegenüber, die dieses Thema nochmals aufgreift, gibt sie zu verstehen:

Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. Los veía en el corral uncir los bueyes y levantar los costales de trigo entre voces y zapatazos, y siempre tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada por ellos. Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí. (65)

In der Tat scheint Martirio krank zu sein, denn Amelia fragt sie, ob sie ihre Medizin genommen habe (64). Doch Martirio leidet nicht nur unter körperlichen Qualen, wie es ihr sprechender Name (zu deutsch: Martyrium) schon vermuten lässt, sondern auch unter fehlender Liebe. Das von ihr selbst gezeichnete Bild der hässlichen und männerscheuen Frau steht im Gegensatz zur heimlichen Zuneigung zu Pepe, die sie mit Adela komplizenhaft teilt, wodurch die beiden aber auch gleichzeitig zu Rivalinnen werden. Mit dem Diebstahl von Pepes Portrait, den Martirio als Spaß deklariert, äußert sie ihre Sehnsucht. Poncia scheint genauso überrascht wie der Leser, als sie das Portrait unter Martirios Betttuch findet und nicht bei Adela. Sofort entsteht ein Wortgefecht, in dem beide Schwestern sich gegenseitig damit drohen, die andere zu denunzieren. Letztlich schweigen sie dann aber doch oder äußern sich nur sehr vage (86). Erst als Martirio am Ende begreift, dass sie kaum Aussichten auf eine Zukunft mit Pepe hat, „vuelve al orden establecido: llama a la madre para que le impida reunirse con Pepe“⁷⁶. Poncia sah ihr Verhalten voraus:

Ésa es la peor. Es un pozo de veneno. Ve que el Romano no es para ella y hundiría el mundo si estuviera en su mano. (102)

⁷⁴ Rincón 1975, S.318.

⁷⁵ In der Textzuteilung wird Adelas generelles Bestreben veranschaulicht: Sie singt nicht die ersten Zeilen über Freiheit, sondern die letzten über sexuelle Vereinigung.

⁷⁶ Degoy 1996, S.164.

Hier greift Poncia das Bild des vergifteten Brunnens auf, das zuvor schon Bernarda abwertend benutzte, um das Dorf zu beschreiben (59). Wo der Fluss in García Lorcas Werk für Leben und Erotik steht, symbolisiert der Brunnen den Tod. Indem Martirio ihre Mutter ruft, mit ihr zusammen nach Pepe sucht und den Tod des Liebhabers simuliert, zeigt sie ihren von Neid und Zerstörungswut durchsetzten „carácter firme y despiadado que somete a los débiles“⁷⁷. Im Angesicht ihrer toten Schwester verrät sie letztlich ihr wahres Inneres:

Dichosa ella mil veces que lo pudo tener. (404)

Mit diesem letzten Satz zerstört Martirio ihr gegenüber Amelia und dem Leser selbstaufgelegtes Bild. „Al ver a Adela muerta, comprende que ella también hubiera dado la vida a cambio del amor de Pepe.“⁷⁷ Jedoch scheint ihre negative Erfahrung mit Enrique Humanes sie so geprägt zu haben, dass sie die Liebe anderer Frauen ebenso zerstören will. Zudem verfällt sie zusehends in das gleiche denunzierende und tyrannische Rollenverhalten wie ihre Mutter.⁷⁸ Aufgrund dieser Nähe ist es Martirio auch möglich, sich ihrer Mutter zu widersetzen. Als Bernarda in der Szene des verschwundenen Portraits mit dem Stock auf Martirio einschlägt, erhebt diese die Stimme gegen ihre Mutter:

Martirio: (Fiera.) ¡No me pegue usted, madre!

Bernarda: ¡Todo lo que quiera!

Martirio: ¡Si yo la dejo! ¿Lo oye? ¡Retírese usted! (86)

Wird hier angedeutet, dass Martirio eines Tages Bernardas Nachfolgerin wird? Ihre Feststellung, dass alles eine schreckliche Wiederholung sei (65), würde dann nicht nur für Adelaidas Familiensituation gelten, sondern auch für ihre eigene. Zumindest "eifert" Martirio ihrer Mutter schon nach, wenn es darum geht, eine unterkühlte und skurrile Sicht auf die Dinge zu haben. Genauso wie ihre Mutter später der unsicheren Angustias antwortet⁷⁹, entgegnet Martirio Amelia auf deren Unsicherheit, nicht zu wissen, ob es besser sei, einen Mann zu haben oder nicht, mit grotesker Gleichgültigkeit:

Es lo mismo. (65)

⁷⁷ Degoy 1996, S.164.

⁷⁸ Siehe "La hija de la Librada – Szene", als sie es ihrer Mutter gleichtut und fordert: ¡Que pague lo que debe! (92).

⁷⁹ Vgl. (98): Angustias äußert, dass sie eigentlich glücklich sein müsse, es aber nicht sei.

2.4.4 Poncia, die Dienerin

Poncia, die Magd, ist so etwas wie die "gute Seele" des Hauses und strahlt eine gewisse herzliche Wärme aus. So erlaubt sie Criada gleich zu Beginn, sich eine Hand voll Kichererbsen aus der Vorratskammer zu holen – wohl wissend, dass Bernarda dies nicht dulden würde (52). Genauso schlägt sie vor, Kleidung des Verstorbenen an Bedürftige zu spenden, stößt damit bei Bernarda aber auf wenig Verständnis (64). Poncia ist die einzige Person, welche die Töchter zum Lachen bringt (75) und demonstriert „una cierta complicidad a espaldas de Bernarda“⁸⁰. Ihr scheinbar freundlicher Charakter birgt aber auch andere Seiten. So entlockt sie den Töchtern das Lachen u.a., indem sie erzählt, wie sie die Stieglitze ihres Mannes mit ihrem Mörser grausam tötete und entpuppt sich damit als Schülerin Bernardas:

Yo tengo la escuela de tu madre. (76)

Das Verhältnis zu Bernarda, ihrer Herrin, ist ambivalent. Zum einen empfindet die Magd größte Abneigung ihr gegenüber und sehnt jenen Tag herbei, an dem sie diese offen zeigen kann:

Ese día me encerraré con ella en un cuarto y le estaré escupiendo un año entero. (54)

Zum anderen ist sie Bernarda seit dreißig Jahren eine treue Dienerin. Dadurch kennt sie alle Geheimnisse ihrer Herrin – und umgekehrt (53). Sie ist zugleich Bernardas Beraterin, ihr Ohr und Auge für die Außenwelt und ihr "Wachhund" (53). Von einem Vertrauensverhältnis zwischen den gleichaltrigen Frauen kann jedoch keine Rede sein:

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

Bernarda: No tenemos. Me sirves y te pago. ¡Nada más! (64)

Immer wieder ist die Bedienstete ihrer Herrin überlegen. Sie fordert Bernarda auf, die Augen zu öffnen (88), doch diese ist – wie bereits geschildert – auf dem einen, dem nach innen schauenden, Auge blind. Poncia sieht dafür umso besser, sie hat „wie in einer surrealistischen Malerei“⁸¹

la cabeza y las manos llenas de ojos. (78)

⁸⁰ Degoy 1996, S.173.

⁸¹ Rincón 1975, S.322.

Dies erlaubt ihr, die überraschte Adela auf deren Beziehung zu Pepe anzusprechen, um zu versuchen, den drohenden Konflikt im Keim zu ersticken (78). Obwohl Poncia die einzige Figur ist, die das Haus, das sie als Kloster bezeichnet (81), verlassen kann, wann immer sie will, und obwohl sie scheinbar keinerlei Zuneigung den Töchtern gegenüber empfindet (79), will sie Bernarda Albas Haus nicht dauerhaft verlassen (81). Im Gegenteil: Sie sorgt sich genauso wie Bernarda um das Ansehen des Hauses, worin ihre Motivation, mit Adela über Pepe zu sprechen, zu suchen ist:

¡Velo! Para que las gentes no escupan al pasar por esta puerta. (79)

2.4.5 Angustias, die Gebrechliche

Mit dem Tod ihres Stiefvaters ändert sich die Situation für Angustias völlig. So schwer die anderen vier Geschwister unter den Folgen zu leiden haben, so befreiend sind sie für Angustias. Ausgenommen aus der Trauerzeit erwartet sie die Aufteilung des Erbes, um dann durch Heirat das Haus zu verlassen. In der Tat erbt Angustias – sehr zum Missfallen ihrer Mutter und ihrer Schwestern – als einziges Kind aus erster Ehe den größten Anteil des Vermächtnisses und sieht sich nun neidvollen Kommentaren ausgesetzt (73). Diese intensivieren sich mit Bekanntgabe der Heirat von Angustias und Pepe, wodurch Angustias nun gänzlich zur Außenseiterin degradiert wird. Magdalena bezeichnet ihre ältere Schwester in einem ihrer verbitterten Momente als

vieja, enfermiza, y que siempre ha sido la que ha tenido menos méritos de todas nosotras, porque si con veinte años parecía un palo vestido, ¡qué será ahora que tiene cuarenta! (67) [...] lo más oscuro de esta casa, [...] una mujer que, como su padre habla con la nariz.(68)

Trotz Angustias' körperlicher Gebrechen, die im Kontrast zu Adelas Kraft und Vitalität stehen, und trotz ihres fortgeschrittenen Alters – mit 39 ist sie vierzehn Jahre älter als Pepe – hält der junge Mann um ihre Hand an. Es sind sich alle – inklusive der Braut – darüber im Klaren, dass er dies aus rein ökonomischen Gründen tut.

¡Mas vale onza en el arca que ojos negros en la cara! (73),

wirft Angustias ihren Schwestern als Reaktion auf deren neidische Kommentare trotzig und kühl entgegen. Hier zeigt sich, wie in früheren Stücken García Lorcas, die Macht des Geldes, welches „wie schicksalhaft die Menschen beherrscht und seine

destruktive Macht wiederum in der Heirat entäußert⁸². Angustias' Heirat ist letztlich ein "Kauf", dennoch – oder gerade deshalb – wird ihr Pepe nie ganz gehören. Genauso wie Martirio für kurze Zeit, besitzt sie nur ein Bild von ihm. Sinnbildlich gestaltet sich ihre Beziehung zu Pepe in einem vorgegebenen, festen "Rahmen", ist kühl, distanziert und frei von Emotionen und körperlicher Nähe. Auf den möglichen Tod von Pepe reagiert sie überhaupt nicht. Stattdessen gelten kurz vor dem Schuss ihre letzte Handlung und ihre letzten Worte Adela. Sich wehren wollend hält Angustias ihre kleine Schwester neidisch, anklagend und hasserfüllt fest, so als könne gerade die Gebrechliche die vor Kraft strotzende Adela aufhalten.

2.4.6 Magdalena und Amelia, die Adjutantinnen

Magdalena ist für Adela was Amelia für Martirio – sie nehmen die Rolle der Adjutantinnen ein. Magdalena, mit 30 Jahren die älteste der vier – Angustias einmal ausgenommen –, ist die große, liebevolle Schwester, die als einzige um ihren Vater weint⁸³, zu dem sie offenbar ein gutes Verhältnis hatte.⁸⁴ Mit seinem Tod und der damit verbundenen Trauerzeit kehrt bei Magdalena Hoffnungslosigkeit und Resignation ein:

Lo mismo me da. [...] Sé que yo no me voy a casar. (60)⁸⁵

Resignierend flüchtet sie sich in Kindheitserinnerungen, in deren Gegenwart sie in einem Anflug von Nostalgie und Wehmut den vergangenen, glücklicheren Zeiten nachtrauert (66). Das Realisieren der aussichtslosen Lage und das Hochhalten vergangener Tage hat Magdalena mit ihrer Großmutter María Josefa gemein und verbindet sie dadurch wiederum auch mit Adela. Zu ihrer kleinen Schwester pflegt Magdalena ein wohlwollendes Verhältnis, das ansatzweise als eine fast mütterliche Zuneigung charakterisiert werden kann. So sieht sie nach Adela, wenn es dieser nicht gut geht (76), bringt sie nach ihrem ersten Aufbegehren autoritär wieder zur Raison (69) und schlägt sich immer wieder auf Adelas Seite:

¡Pobrecilla! Es la más joven de nosotras y tiene ilusión. ¡Daría algo por verla feliz! (66)

⁸² Rincón 1975, S.309.

⁸³ Ihr Name weist bereits auf ihr weinerliches Wesen hin. So wird ihre Namenspatronin Maria Magdalena oft weinend unter dem Kreuz Jesu dargestellt.

⁸⁴ Siehe: La Poncia: Era la única que quería al padre (52). Bernarda: Ya no puedes ir con el cuento a tu padre (60).

⁸⁵ Siehe auch den Dialog zwischen Amelia und Magdalena (66).

Auch in der Schlussszene ist Magdalena die einzige, die Adela beisteht (109,110). Die Figur der Magdalena ist zum einen weinerlich und resignierend, zum anderen tritt sie als schnippische Wortführerin gegenüber Angustias auf, bei welcher sie kein Blatt vor den Mund nimmt.⁸⁶ In Adela sieht sie das zu behütende Nesthäkchen, dagegen sie Martirios Heuchelei noch nie leiden konnte (68). Amelia nimmt sie nur in deren Verbundenheit zu Martirio wahr:

Siempre cabeza con cabeza como dos ovejitas, pero sin desahogaros con nadie. (67)

In der Tat führen Amelia und Martirio sowohl im ersten als auch im zweiten Akt ein Gespräch miteinander, wo es einmal um Adelaida, das andere Mal um die nächtlichen Geräusche im Hof geht. Die siebenundzwanzigjährige Amelia dient Martirio als Gesprächspartnerin, wobei sie mit ihren teils naiven, teils komisch wirkenden besorgten Kommentaren bisweilen skurril erscheint. So fragt sie Martirio bemutternd, ob diese ihre tägliche Medizin genommen habe (64) und macht Magdalena darauf aufmerksam, dass ihr Schuh offen sei (66). Amelias größte Sorge ist aber, von ihrer Mutter, vor welcher sie scheinbar großen Respekt hat, in einer unsittlichen Situation entdeckt zu werden. Mit dieser Sorge kommentiert sie regelmäßig das Geschehen:

¡Si la hubiera visto madre! (66) ¡Si te ve nuestra madre te arrastra del pelo! (68), ¡Ay!
¡Creí que llegaba nuestra madre! (76)

Von allen Schwestern scheint Amelia sich am besten mit der Situation abzufinden, weil sie kaum fähig ist, zu reflektieren. Wo sich Adela neugierig und wissbegierig dem Himmel und seinen Erscheinungen gegenüber öffnet, verschließt sich Amelia:

Yo cierro los ojos para no verlas. (100)

Insgesamt spielt Amelia ebenso wie Magdalena eine untergeordnete Rolle, was sich auch in der ereignisreichen Schlussszene deutlich zeigt. Lediglich durch eine Regieanweisung erfährt man von der Anwesenheit Amelias (109).

2.4.7 María Josefa und die Schnitter, die "poetischen" Figuren

Im Vergleich zu García Lorcas vorhergehenden Stücken gibt es in *La casa de Bernarda Alba* nur wenige lyrische Stellen. Neben dem Totengebet im ersten (58)

⁸⁶ Vgl. Amelia: ¡Después de todo dice la verdad! (68).

und einem Sprichwort von Adela im dritten Akt (99) sind es die Schnitter mit ihrem Lied im zweiten Akt (82) und María Josefas Verse am Ende (103/104), welche lyrische Elemente einbringen.

Eingesperrt und für verrückt erklärt steht María Josefa außerhalb der Frauengemeinschaft und ist doch die einzige zutiefst menschliche Figur in diesem Stück. Sehnsüchtig erzählt sie aus ihrer Jugend, wo das Leben nicht von Besitz und *el qué dirán* (66) bestimmt wurde, sondern man sich gegenseitig Aufmerksamkeit und Zuneigung schenkte (105). Immer wieder entflieht die alte Dame ihrem verschlossenen Zimmer mit dem Wunsch, heiraten zu wollen, zurück in ihr Dorf und an das Meeresufer zu gelangen. In diesen Absurditäten finden die Sehnsüchte der Frauen im Haus ihren Ausdruck, besonders jene von Adela. Mehr noch: „Her absurd request becomes a parody of the conditions in the Alba home.“⁸⁷ Zudem teilt María Josefa mit Adela die körperliche Stärke⁸⁸ und das rebellierende und aufsässige Durchbrechen des Schweigens. Die Figur hat weiterhin die Aufgabe, den Handlungsablauf – im Besonderen die Situation der Töchter – offen und treffend zu kommentieren. In dem "verrückten Haus" scheint nur diejenige Figur die Wahrheit zu sagen, die von den Bewohnern für verrückt erklärt wird.

Die Schnitter haben insofern eine wichtige Funktion im Stück, als ihr aus der Ferne erklingendes Lied die unausgesprochenen Sehnsüchte der Frauen artikuliert, die Sinne und Illusionen der im Haus eingesperrten Töchter anregt und damit deren Eingesperrtsein erst recht unerträglich macht. Zudem verkörpern sie den männlichen, den freien Raum außerhalb des Hauses, wo Musik, Tanz und Prostitution stattfinden (81), also das gegensätzliche Leben zu den Moralvorstellungen Bernardas.

2.4.8 Pepe el Romano, der Unsichtbare

Der vielleicht herausragendste "Kniff" García Lorcás ist seine unsichtbare Figur Pepe el Romano. Obwohl sie in aller Munde und aller Köpfe ist, tritt die Figur nie auf. Ihre einzige direkte Einwirkung auf das Geschehen ist ein Pfeifen, das ihr zugeordnet

⁸⁷ Catherine Arturi Parilla: A reading of *La casa de Bernarda Alba*. In: Catherine Arturi Parilla: A theory for reading dramatic texts. Selected plays by Pirandello and García Lorca. New York, San Francisco, Bern, Baltimore, Frankfurt a.M., Berlin, Wien Paris 1995, S.140.

⁸⁸ Vgl. Criada: Me ha costado mucho trabajo sujetarla. A pesar de sus ochenta años tu madre es fuerte como un roble (61).

werden kann (108). Pepe ist Auslöser und Motivation des Geschehens und hinterlässt deutliche Spuren seines Handels, ohne dass er direkt auf der Bühne zu sehen ist. Dort sieht man nur Frauen. Doch der junge Mann ist allgegenwärtig und nimmt bisweilen in der Vorstellung mancher Figuren eine mythische Gestalt an:

María Josefa: Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. (96)

Adela: [...] Ahí fuera está, respirando como si fuera un león. (101)

Auch ein anderes Tier wird eng mit Pepe in Verbindung gebracht: Der Hengst. An zwei Stellen wird Pepe explizit im Zusammenhang mit einem Pferd genannt:

Amelia: Lo sentí toser y oír los pasos de su jaca. (74)

Martirio: ¡Salió corriendo en la jaca! (108)

Die Gegebenheit, dass Pepe zu Pferd unterwegs ist, fördert eine Assoziation der Figur auch mit dem Hengst, der sowohl in der Szene "Prudencia", als er mit den Hufen gegen die Mauer schlägt, als auch in der Szene "Nacht" erwähnt wird. Dort schwärmt Adela von der Kraft des Hengstes, der ihr übergroß inmitten des Hofes erschien, weiß und die Dunkelheit füllend (99). Für die ängstliche Amelia glich der Hengst einer geisterhaften Erscheinung. Wird hier angedeutet, wie groß und mächtig Pepe auf Adela, aber auch auf die anderen wirkt? Einen wichtigen Hinweis auf diese Interpretation gibt Miguel García-Posada in seiner Anmerkung 31 zum Primärtext (95), indem er im handschriftlichen Original-Manuskript, das ihm als Vorlage zu seiner Edition dient, folgende Text-Streichung (hier unterstrichen) erwähnt: In der Szene "Prudencia" antwortet Bernarda auf die Frage Prudencias, ob sie dem Hengst die neuen Stuten zuführen werde, wie folgt: *Al amanecer se le echarán cinco* (95). Dies kann als eine Anspielung auf die fünf Töchter und so auf die vereinnahmende Kraft Pepes gedeutet werden, die über die Metapher des Hengstes formuliert wird. Die Korrelation des Hengstes mit Pepe unterstreicht auch Martirios entsprechende Bezeichnung für Adela, sie sei *una mulilla sin desbravar* (84), eine ungezähmte Mauleselin.⁸⁹ Hier wird die Liebe von Pepe und Adela, sofern man der Deutung folgen will, als tierisch und instinktiv charakterisiert, und korreliert mit der Einschätzung, die in Adelas Rollenprofil über ihren Trieb getätigt wurde.

⁸⁹ Vgl. Ricardo Doménech: Símbolo, mito y rito en *La casa de Bernarda Alba*. In: Ricardo Doménech: (Hrsg.): "La casa de Bernarda Alba" y el teatro de García Lorca. Madrid 1985, S.187 – 209, hier S.197f.

2.5 Raumstruktur

Im Titel des Werkes wird der Schauplatz bereits angekündigt: La casa. Doch wie wird das Haus dargestellt? Welche Räume spielen zudem eine Rolle? Inwiefern kann man anhand der Raumstruktur eine inhaltliche Bedeutungsebene hinzufügen? Diese Fragen stehen nun bei der folgenden, kurzen Untersuchung der Raumkonzeption im Mittelpunkt.

Die sparsamen Bühnenanweisungen beschreiben im ersten Akt zunächst einen kargen Raum, in dem Stühle stehen und ein paar Bilder mit unwirklichen Landschaften an der Wand hängen. Zudem erfährt man, dass die Räumlichkeit sehr weiß ist:

Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. (51)

Das Zimmer, vermutlich der Empfangsraum am Eingang⁹⁰, deutet die abgrenzende Funktion des Hauses durch seine dicken Mauern bereits an. Im zweiten Akt befinden wir uns in einem anderen Raum, vermutlich dem Arbeitsraum, der nur noch *blanco* (73), nicht mehr *blanquísimo* ist. Er hat Türen, die zu den Schlafzimmern führen, was andeutet, dass der Raum weiter im Inneren des Hauses liegt (73). Der dritte Akt spielt im weißen Innenhof, der leicht bläulich getüncht ist und auf den durch die Türen der erleuchteten Zimmer ein schwaches Licht fällt. Die immer schwächer werdende weiße Wandfarbe der Räume⁹¹ und das immer weiter ins Innere des Hauses verlagerte Geschehen zusammen mit einem immer schlechter zu hörenden Glockengeläute⁹² und der fortschreitenden Tageszeit⁹³ begleiten die Dynamik des Geschehens.

Neben den beschriebenen Zimmern gibt es allerdings auch noch "Nebenräume", in denen verschiedene Handlungen vollführt werden, wovon der Leser durch Botenberichte von Poncia oder durch eine Mauerschau erfährt. Es handelt sich um die Episoden von Paca la Roseta und La hija de la Librada sowie um

⁹⁰ Die Bettlerin "klingelt" und kommt von draußen in diesen Raum, ebenso die Trauergesellschaft.

⁹¹ In den Regieanweisungen zu Beginn jedes Aktes finden wir Beschreibungen der Räumlichkeiten, die im ersten Akt *habitación blanquísima* (8), im zweiten *habitación blanca* (42), im dritten *cuatro paredes blancas del patio interior* (78).

⁹² Vgl. (51), (53), (54), (55): Suenan las campanas (o.ä.) im Gegensatz zu (97): Se oyen lejanísimas unas campanas.

⁹³ Im ersten Akt ist es etwa zwölf Uhr (67), im zweiten nachmittags um drei Uhr (81), im dritten Nacht (94).

Adelas Tod.⁹⁴ Zwischen diesen drei Frauen gibt es ein weiteres verbindendes Element. Im Schicksal von La hija de la Librada⁹⁵ spiegelt sich womöglich die drohende Bestimmung Adelas wider. Indem diese sich den Bauch hält, während sie sich lautstark auf die Seite der vom ganzen Dorf Gejagten stellt, könnte man vermuten, dass Adela selbst ein Kind erwartet.⁹⁶ Die verheiratete Paca la Roseta lebt ihre Libido bei moralisch verbotenen Liebestreffen mit fremden Männern im Olivenhain aus. Diese Szene spielt womöglich auf Adelas Treffen mit Pepe im Hof an. Generell ist der Hof, zwischen Haus und Straße liegend, eine Art Zwischenraum, Ort erotischer Begegnung, ob zwischen Criada und Bernardas verstorbenen Ehemann oder zwischen Adela und Pepe. Ebenso wird der Hengst, der, wie gezeigt, eng verbunden mit der Figur des Pepe betrachtet werden kann, in den Hof gelassen, als er an die Mauern schlägt. Der Hof mit seinem Hoftor und das vergitterte Fenster bilden die beiden Schnittpunkte zur Außenwelt, sind jedoch Schauplatz versteckter Handlung. So wird das Fenster von Angustias für ihre Gespräche mit Pepe genutzt. Ebenso wartet Martirio eine Nacht lang auf Enrique Humanes am Fenster. Zudem laufen die Schwestern zum Fenster, als sowohl Pepe wie auch die Schnitter am Haus vorbeiziehen.

Die von den Schnittern besungenen Unbeschwertheit außerhalb der Mauern (82) steht dabei im Gegensatz zur Abgeschlossenheit und Enge des Hauses. Deutlich ist eine oppositionelle Raumstruktur auszumachen, in der sich das Haus der Außenwelt gegenüber stellen lässt. In der folgenden Abbildung soll dies noch einmal zusammenfassend dargestellt werden:

⁹⁴ Von Adelas Treffen und Angustias' Gespräche mit Pepe erfährt man zwar auch nur durch Botenberichte, sie fallen aber in den ausgelassenen, nicht dargestellten Zeitraum zwischen den drei Tagen, die im jeweiligen Akt gezeigt werden. Dass eine unbestimmte Zeit zwischen den einzelnen Akten vergangen sein muss, deutet bereits das erste Wort jedes Aktes an: Ya... (51), (73), (94). Siehe Galán Font 1986, S.62 ff.

⁹⁵ Man beachte den sprechenden Namen: "Tochter der Befreiten".

⁹⁶ Enzensberger forciert in seiner Übersetzung diese Interpretation, indem er Angustias' letzte Worte „*De aquí no sales con tu cuerpo en triunfo*“ (109) wie folgt übersetzt: „So kommst du mir nicht davon mit deinem triumphierenden Bauch!“ Vgl. García Lorca, Federico: Bernarda Albas Haus. Tragödie von den Frauen in den Dörfern Spaniens. Aus dem Spanischen von Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt a.M. 1999, S.66.

Bernarda Albas Haus	Die Außenwelt
Offene Handlung	Versteckte Handlung
Geschlossener Raum	Offener Raum
"Hass"	"Liebe"
Frauen	Männer
Weißes Zimmer	Das Meer, der Olivenhain, das Feld, der Hof, das Fenster
Bühne	Außerhalb, neben, hinter der Bühne

(Abb. 6: Die oppositionelle Darstellung der Raumstruktur)

2.6 Interpretationsperspektive

Das Zusammenleben in *La casa de Bernarda Alba* wird von Egoismus und Habgier, von Neid und Misstrauen und von Verlogenheit und blindem Festhalten an Traditionen bestimmt. Es zeigt sich deutlich das oppositionelle Prinzip der Autorität und der Freiheit, das García Lorcás dramatischen Texten generell zu Grunde liegt. Es kommt hier in den verschiedensten Varianten vor. Zivilisation vs. Natur, Moral vs. Instinkt, Wirklichkeit vs. Wunsch. Jegliches Streben nach Individualität und Selbstbestimmung wird unterdrückt. Das Äußere, die schöne Fassade, ist wichtiger als das Innere, die Gefühlswelt. Ein Ausbruch aus den dicken Mauern bedeutet entweder eine Flucht in den Wahnsinn wie bei María Josefa oder in den Selbstmord wie bei Adela. Letztere ist eine stille Flucht, da Bernarda die schöne Fassade erhält, indem sie sofort den Mantel des Schweigens über den Tod ihrer Tochter legt. Die Mutter, von ihren Mägden gehasst, von ihren Nachbarn verachtet und von ihren Töchtern gefürchtet, wird am Ende unter jenem Mantel zur Gefangenen ihrer eigenen unnachgiebigen Moral. Bernardas Schweigen trägt mit dazu bei, dass sich ihre Tochter das Leben nimmt. Aus jenem Schweigen resultiert am Ende abermaliges Schweigen. Unfähig, aus den bereits gelebten und somit verinnerlichten Strukturen auszubrechen, werden in Bernarda Albas Haus keine Mauern niedergerissen und keine Grenzen dauerhaft überschritten. Der Hengst erschüttert symbolisch mit seinem Hufschlag zwar kurzzeitig das Gemäuer, bringt es aber nicht zum Einsturz. Das Haus bleibt standhaft verschlossen.

Der Tod und der Wahnsinn sind die tragischen Auswege aus verbotener, nicht gesellschaftsfähiger, unmoralischer, unsittlicher Liebe in dieser Welt. Junge Menschen werden ohne Zukunftsaussichten eingesperrt. Eine dermaßen unfreie Jugend wird in der Folge die gleiche Unterjochung betreiben wie ihre Vorfahren – allen voran Martirio. Die Schwestern treiben genau das gleiche Spiel voller Missgunst und Misstrauen, das sie vorgelebt bekommen. Es geht nicht nur um Boshaftigkeit und Despotismus, sondern auch um eine schreckliche Angst, die von Adela Besitz ergreift, wenn ihr durch Mutter und Schwester der Ausweg versperrt wird. Bernarda wird ihr Leben weiterführen und nach außen die Fassade wahren. Wie es in ihr aussieht, kann man nur vermuten. Im Ohr bleibt der sich wiederholende Klang der Glocken in einem in Erstarrung verharrenden Haus.

Jenseits der sicherlich – nicht zuletzt auch wegen des Untertitels *Drama de mujeres en los pueblos de España* – berechtigten feministischen Lesart im Hinblick auf die Rolle der Frau und der unterdrückten weiblichen Sexualität, erzählt das Stück von unerfüllten und vernichteten Lebensträumen und Verödung des Einzelnen durch den kollektiven Zwang. Es geht freilich nicht um folkloristische Ausmalungen von möglicherweise rustikal erscheinenden Moralvorstellungen, vielmehr zeigt *La casa de Bernarda Alba* Menschen am Abgrund, Gefangene im Kampf mit ihren psychischen und physischen Bedürfnissen.

Wie aus der Analyse der Raumstruktur deutlich wurde, wird das Haus in Opposition zur Außenwelt durch klare räumliche Akzentuierungen semantisch belegt. Bereits der Titel zeigt an, dass das Haus im Mittelpunkt steht, ein Raum, der von seinen Bewohnern als *sala oscura* (60), *infierno* (73), *convento* (81) und *casa de guerra* (102) bezeichnet wird. Der Untertitel suggeriert dadurch, dass es *en los pueblos* und nicht *en un pueblo* heißt, einen allgemeingültigen Mikrokosmos, der nicht nur in García Lorcás Spanien existiert. Ein Nebenschauplatz in Barbara Honigmanns Tatsachenbrieffroman *Alles, alles Liebe!* verdeutlicht diesen Ansatz:

Eine Gruppe von Theaterleuten⁹⁷ wählt Mitte der siebziger Jahre in der damaligen DDR *La casa de Bernarda Alba* für eine private Wohnzimmerrückführung aus und transferiert den Text aus dem dörflichen Raum Andalusien der dreißiger

⁹⁷ Unter ihnen befindet sich auch der chilenische Doktorand Carlos Rincón, der in dieser Arbeit mehrfach zitiert wurde und seinerzeit über García Lorcás Theater in Berlin promoviert.

Jahre in den Kontext der Gesellschaft des real existierenden Sozialismus der DDR.⁹⁸ Die Gründe, warum die Freunde ausgerechnet Bernarda Albas Haus zur Aufführung ausgewählt haben, beschreibt Gabriele Eckart so: „Es geht um die Befindlichkeit der Protagonisten aus Honigmanns Text in der DDR, für die sich Bernarda Albas Haus mit den dicken Mauern als Metapher geradezu aufdrängt.“⁹⁹ So echauffiert sich ein Protagonist des Romans: „Die ganze Misere! Die Scheiß-DDR! Die Enge! Die Starre! Das Unglück! Die Lügen! Das ewige Runterschlucken!“¹⁰⁰ Eine andere Protagonistin erkennt: „Es ist so wichtig, dass wir etwas zusammen arbeiten, denn wir müssen auch einmal Dinge nach unserem Maß tun und uns nicht weiter immer nur beugen und alles runterschlucken, bis wir schließlich genauso eingesperrt und erstarrt leben wie in Bernardas Haus.“¹⁰¹ Einem der Briefe im Roman ist ein Protokoll eines Treffens beigelegt, indem es um die Inszenierung von *La casa de Bernarda Alba* geht. Dort wird deutlich, welchen Einfluss das "Eigene" auf die Erstellung der Simulacren nimmt. „Bernardas erstes Wort heißt 'Ruhe' und das letzte heißt 'Schweigen'. Das ist es, was wir spielen müssen, dieses Schweigen und die unendlichen Entfernungen zwischen den Personen und die unendliche Entfernung nach 'draußen'“¹⁰², meint eine Teilnehmerin am Treffen. Darauf erwidert ein anderer: „Die Bewegungen also, bzw. die verhinderten Bewegungen in den Zwischenräumen.“¹⁰³ Es ist verständlich, warum die Gruppe García Lorcas Werk nicht öffentlich aufführen kann, sondern sich heimlich in einem Wohnzimmer trifft. Bernarda Albas Haus als Metapher für die DDR zu sehen, hätte auf einer öffentlichen Bühne in jenem Land kaum interpretiert werden können.

Dieser Exkurs veranschaulicht, wie das Werk und der Titel zu lesen ist: Es geht um das Eingesperrtsein im Haus und die Unterjochung durch Bernarda. Die Syntax des Titels verbindet die Besitzerin mit dem Besitz und zeigt somit Bernardas Dominanz auf. Dabei scheint ihr nicht nur das Haus zu gehören, sondern auch sein "Inhalt", sprich seine Bewohner. Mit brachialen Mitteln zeigt sich Bernarda als

⁹⁸ Barbara Honigmann erklärt Gabriele Eckart in einem persönlichen Brief, dass es dieses illegale Lorca-Projekt tatsächlich gegeben habe. Vgl. dazu: Gabriele Eckart: Barbara Honigmanns Briefroman *Alles, alles Liebe*: ein Beitrag zur García Lorca-Rezeption in der DDR. <http://www.dickinson.edu/glossen/heft14/geckart.html>. 18.Mai 2007, Anmerkung 1.

⁹⁹ Eckart 2007, o.S.

¹⁰⁰ Barbara Honigmann: *Alles, alles Liebe!* München, Wien 2000, S.51.

¹⁰¹ Honigmann 2000, S.41.

¹⁰² Honigmann 2000, S.55.

¹⁰³ Honigmann 2000, S.55.

unnachgiebige Hüterin des Hauses, in dem sich der "Schatz" einer langen Tradition befindet. Im Original-Manuskript findet sich unter der Figurenauflistung die durchgestrichene Zeile *La acción en un pueblo andaluz de tierra seca*, die durch folgende Aussage ersetzt wurde:¹⁰⁴

El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico. (6)

Wenn García Lorca sein Werk als Umsetzung eines „fotografischen Dokumentarfilmes“¹⁰⁵ versteht, so haben wir es hier mit einer Momentaufnahme zu tun, deren beobachtender und realer Charakter zum Ausdruck gebracht werden soll. Dieser unterliegt jedoch der poetischen Sichtweise des Autors: „As in all Lorca's work, however, the facts serve simply as a starting point.“¹⁰⁶

¹⁰⁴ Vgl. García Lorca 1991, S.45 und 49.

¹⁰⁵ Das *diccionario 'Salamanca' de la lengua española* definiert "un documental" wie folgt: Película cinematográfica que tiene un argumento informativo o pedagógico. Vgl. dazu Arturi Parilla 1995, S.135. Enzensberger übersetzt es mit „photographisch genaue Dokumentation“. Vgl. García Lorca 1999, S.5.

¹⁰⁶ Gibson 1989, S.437.

3 Analyse der Aufführungen

Die erste hier zu untersuchende Aufführung von *La casa de Bernarda Alba* unter der Regie von José Carlos Plaza wird am 16. November 1984 im *Teatro Español* in Madrid aufgeführt. Von der bevorstehenden Inszenierung inspiriert findet zur gleichen Zeit in diesem Theater das Seminar '*La casa de Bernarda Alba*' y el teatro de García Lorca statt, hinter welchem die Idee eines verbindenden Brückenschlags zwischen Künstlern und Forschern bzw. zwischen Theater und Universität steht. Das von Ricardo Doménech geleitete Seminar umfasst zehn öffentliche Treffen der Wissenschaftler und zwei Kolloquien. Das zweite Kolloquium am 14. Januar 1985, an welchem José Carlos Plaza und sein nahezu vollständiges Ensemble teilnehmen, steht ganz im Zeichen Plasas Inszenierung. Ergebnis des Seminars ist u.a. das gleichnamige Buch¹⁰⁷, in welchem die verschiedenen Vorträge des Seminars zusammengetragen wurden.

Calixto Bieitos Inszenierung, eine Produktion der in Barcelona ansässigen Eventfirma *Focus*¹⁰⁸, wird am 2. Dezember 1998 im *Teatro Maria Guerrero* in Madrid aufgeführt. Dieses Theater ist ebenso wie das Madrider *Teatro Valle-Inclán* Sitz des *Centro Dramático Nacional (CDN)*¹⁰⁹, einer Theatergesellschaft, welche das *Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)*, das dem *Ministerio de Cultura* unterliegt, 1978 gründet. Das *CDN*, dessen Direktor von 1989-94 Plaza¹¹⁰ war, hat zur Aufgabe, die verschiedenen zeitgenössischen Theater-Strömungen mit besonderem Augenmerk auf spanische Autoren des 20. Jahrhunderts zu konsolidieren und zu verbreiten, indem seine Ensembles die Werke einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machen oder – wie im vorliegenden Fall – Produktionen eingeladen werden. Eine ähnliche Motivation liegt dem 1971 gegründeten, ebenfalls dem *INAEM* angehörigen, *Centro de Documentación Teatral (CDT)*¹¹¹ zu Grunde. Seine Tätigkeit umfasst das Sammeln, Erhalten und zur Verfügung stellen von Material rund um das spanische Theater, das in Madrid archiviert wird und gerade auch für die Forschung zugänglich ist. Aus dieser Institution stammen beide hier verwendeten Video-Aufzeichnungen, auf welche in der Analyse der Aufführungen immer wieder durch Recorder-Angaben verwiesen wird.

¹⁰⁷ Ricardo Doménech (Hrsg.): "*La casa de Bernarda Alba*" y el teatro de García Lorca. Madrid 1985.

¹⁰⁸ Vgl. Internetpräsenz dieser Firma: www.focus.es.

¹⁰⁹ Die Informationen über das CDN stammen von ihrer Internetpräsenz: www.cdn.mcu.es.

¹¹⁰ Vgl. Plasas Curriculum Vitae unter www.adeteatro.com/curricula/jcplaza.htm.

¹¹¹ Die Informationen über das CDT sind entnommen von: www.documentacionteatral.mcu.es.

3.1 Aufführung am 16.11.1984 unter der Regie von José Carlos Plaza

3.1.1 Sequenzgrafik

Akt	Szene	Szenentitel	Recorderanzeige
		Vorspann	0:00:00 – 0:01:34
		"Ouvertüre"	0:01:35 – 0:01:59
1	1	"Poncia – Criada I"	0:02:00 – 0:11:20
1	2	"Die Trauergesellschaft"	0:11:21 – 0:19:51
1	3	"Der geblünte Fächer"	0:19:52 – 0:24:28
1	4	"Bernarda – Poncia I"	0:24:29 – 0:29:30
1	5	"Adelaida"	0:29:31 – 0:35:05
1	6	"Das grüne Kleid"	0:35:06 – 0:41:02
1	7	"Die Erbschaft"	0:41:03 – 0:42:24
1	8	"Das Meeresufer"	0:42:25 – 0:43:33
		Umbau	0:43:34 – 0:45:58
2	1	"Fenstergespräche"	0:45:58 – 0:56:40
2	2	"Poncia – Adela"	0:56:41 – 1:00:40
2	3	"Das Lied der Schnitter"	1:00:41 – 1:06:36
2	4	"Die ungezähmte Maleselin"	1:06:36 – 1:09:05
2	5	"Das verschwundene Portrait"	1:09:06 – 1:13:02
2	6	"Bernarda – Poncia II"	1:13:03 – 1:18:05
2	7	"Streit"	1:18:06 – 1:21:28
2	8	"La hija de la Librada"	1:21:29 – 1:22:35
		Umbau	1:22:36 – 1:23:04
3	1	"Prudencia"	1:23:05 – 1:29:58
3	2	"Bernarda – Angustias"	1:29:59 – 1:33:24
3	3	"Nacht"	1:33:25 – 1:35:50
3	4	"Bernarda – Poncia III"	1:35:51 – 1:38:23
3	5	"Poncia – Criada II"	1:38:24 – 1:40:43
3	6	"Das Schaf"	1:40:44 – 1:45:47
3	7	"Adela – Martirio"	1:45:47 – 1:50:28
3	8	"Adelas Tod"	1:50:29 – 1:55:05
		Applaus, Verbeugung	1:55:06 – 1:57:33

(Abb. 7: Sequenzgrafik der Aufführung unter der Regie von José Carlos Plaza)

Wie aus der Sequenzgrafik ersichtlich, entspricht die Struktur der Aufführung derjenigen des dramatischen Textes. Ebenso orientiert sich die Textfassung stark an der literarischen Vorlage. In der Figurenauflistung im Vorspann erscheint als zusätzliche "Figur" *Voces*, hinter denen zwei männliche Namen aufgeführt sind. Sie sorgen für die akustische Wahrnehmung der Männer im Hof in der Szene "Die Trauergesellschaft" sowie der Schnitter.

3.1.2 Bühnenbild

Das Bühnenbild ist eine sehr aufwendig gestaltete Nachbildung eines Innenraumes eines großen Hauses. Die Kulisse erinnert wegen ihrer drei Türen an die klassische Konstruktion der Bühnegebäude, der *Skenen*¹¹², wie man sie aus griechischen und römischen Theatern kennt. Die rechte Tür fungiert als Hauseingang, durch welchen im ersten Akt die Trauergesellschaft eintritt. Neben der rechten Tür sieht man ein Zimmer, in dem ein Bett steht. Es ist das Zimmer des Verstorbenen und somit vermutlich auch Bernardas Schlafrum. Auf der Seite befindet sich eine weitere Tür, die zu Adelas Zimmer führt. Die linke Tür ist der Zugang zur Speisekammer. Ebenso tritt aus dieser Tür meist Criada auf. Die mittlere Tür, die aus zwei Türflügeln besteht, führt in den Innenhof. Dieser befindet sich im Bühnenrückraum, ist einsehbar und wirkt wie eine zweite Ebene in die Tiefe. Der Innenhof selbst hat eine weitere Tür, die in den Hof führt.

Im ersten Akt sind die Flügeltüren meist geschlossen, im zweiten geöffnet, im dritten sind sie gänzlich entfernt, sodass der Innenhof mit dem bisherigen Innenraum zu einem Ort verschmilzt. Das Zimmer ist in dunklen Holztönen gehalten, der Fußboden verfügt wie im dramatischen Text über eine Fliesenoptik.¹¹³ Im ersten Akt liegt vor der mittleren Tür auf dem Boden ein schwarzes Tuch, daneben steht eine Vase mit gelben Blumen. Vermutlich soll damit der Platz angedeutet werden, an dem der Tote aufgebahrt war, bevor er zur Totenmesse gebracht wurde. Links steht ein Tisch mit einigen Stühlen. Im zweiten Akt kommt eine Nähmaschine vor dem linken Türflügel der mittleren Tür hinzu, die Stühle sind in einem Kreis aufgestellt. Als Requisiten dienen hier vor allem viele große, weiße Betttücher. Im dritten Akt steht der Tisch mitten auf der Bühne vor der gänzlich geöffneten mittleren Tür. Dafür sind die Bereiche des Innenraumes vor der rechten und linken Tür wie abgeschnitten.

¹¹² gr., eigentlich "Hütte, Zelt", daher stammt etymologisch "Szene".

¹¹³ Vgl. la solería (59).

Dieser neue Raum erfährt seine Unterscheidung auch dadurch, dass in diesem Bereich ein heller Belag auf den dunklen Fliesenboden gelegt wurde. Dieser Belag begrenzt den Raum und zugleich die Bühne. Es spielt sich nun alles auf diesem "Streifen" ab. Zugleich wird eine zweite Ebene in der Höhe installiert, erreichbar über eine Leiter, die rechts hinten an der Wand lehnt. Die zweite Ebene ist der Ort, an dem sich Adela und Pepe treffen, und soll vermutlich den Stall darstellen.

Das Bühnenbild bietet dem Zuschauer konkrete Gegebenheiten, die wirklichkeitsgetreu abgebildet werden. Wenn auch die Gestaltung und Form des Raumes speziell ist, so sind Komponenten wie Türen, Stühle, ein Tisch, das Bett, Glaselemente, der geflieste Fußboden etc. klar zu erkennen. Dadurch ist der Raum ein kaum ablenkender Bestandteil der Aufführung, da der Zuschauer keine Anstrengung unternehmen muss, den Raum vor dem geistigen Auge als Innenraum eines Hauses zu "erschaffen". Gleichzeitig nimmt dies dem Raum etwas von seiner metaphysischen Bedeutung, auf die noch eingegangen werden wird.

Stellt man das Bühnenbild der Beschreibung des dramatischen Textes gegenüber, so bleiben zwei fundamentale Regieanweisungen untransformiert: Zum einen haben wir es in der Aufführung nicht mit einem "weißen" Raum zu tun. Im Gegenteil: Der bräunliche Fußboden in Fliesenoptik erzeugt mit dem insgesamt ebenso in dunklen Farbtönen gehaltenen Inventar eine warme und zugleich düstere Atmosphäre und entspricht Magdalenas Bezeichnung für das Haus, es sei „una sala oscura“ (60). Zum anderen sind keine dicken Wände zu sehen, was das "Gefängnishafte" des Hauses untermalen könnte. Stattdessen wirkt die Kulisse mit ihren hohen, gläsernen Türen und ihren geraden Linien sehr großzügig und untermalt so die höhere soziale Schicht, der die Familie anzugehören scheint.

3.1.3 Deskription ausgewählter Szenen

Um ein möglichst breites Spektrum der Aufführungen abzudecken, werden die Ouvertüre und folgende drei Szenen, auf deren Basis die Figurenanalyse entsteht, beobachtet¹¹⁴ und beschrieben¹¹⁵: aus dem ersten Akt der Anfang der ersten Szene "Poncia – Criada I", aus dem zweiten Akt "Das Lied der Schnitter" und aus dem dritten Akt "Adelas Tod". Analog dazu werden in der anderen Aufführung die gleichen Szenen untersucht. In den Fokus der Betrachtung rücken vor allem die vier

¹¹⁴ Vgl. Beobachtungsprotokolle im Anhang.

¹¹⁵ Vgl. S.27 in Kapitel 1.4. in dieser Arbeit.

Hauptfiguren Bernarda, Poncia, Martirio und Adela. Je nach Gegebenheit wird flexibel auch auf andere Figuren eingegangen, wobei es nicht Ziel ist, alle Figuren zu analysieren.

3.1.3.1 Die "Ouvertüre"

Ganz wie im dramatischen Text "vorgesehen" ist nur die schwach erleuchtete Kulisse zu sehen, als sich der Vorhang hebt. Es sind Glockenschläge zu hören. Durch die rechte Tür, also von draußen kommend, tritt Poncia auf, setzt sich auf einen Stuhl und kratzt sich an den Beinen. Eine Ouvertüre als solches ist kaum zu erkennen. Nicht einmal eine halbe Minute nachdem sich der Vorhang gehoben hat erscheint Criada und das Stück beginnt. Man ist unmittelbar im Geschehen.

3.1.3.2 "Poncia – Criada I"

Aus der linken Tür tritt Criada mit einem Stuhl, den sie offenbar gerade postieren will, hervor, während Poncia sich an den Beinen kratzt und zugleich wohlige wie schmerz erfüllte Laute ausstößt. Poncia steht auf, geht auf Criada zu und gibt ihr durch ein Handzeichen zu verstehen, dass sie sich um das am Boden liegende Tuch kümmern solle. Danach verlässt sie die Bühne durch die linke Tür. Criada ignoriert Poncias Aufforderung und stellt stattdessen den Stuhl an den Tisch links auf der Bühne. Sie lässt sich mit dem Rücken zum Publikum und der linken Tür zugewandt darauf nieder. Poncia erzählt lautstark und sich immer noch hinter der Kulisse befindend von der Totenmesse, von der sie gerade kommt. Dann tritt sie aus der linken Tür, gibt Criada abermals mit einer Handbewegung und sie anstoßend zu verstehen, sie solle sich um das Tuch kümmern. Criada schnellt hoch, bekreuzigt sich, nimmt das Tuch in die Hand und legt es zusammen. Poncia schwingt sich auf den Tisch, baumelt mit den Füßen und isst etwas aus der Hand, worüber das Publikum lacht. In Richtung Außenwelt (hinten) schreiend schimpft sie auf Bernarda. Im Kontrast dazu sagt sie mit leiser Stimme, dass sie den Einmachtopf mit den Würsten geöffnet habe. Dabei wühlt Poncia in ihrer Tasche und zieht eine Wurst heraus, worauf das Publikum erneut lacht. Criada fragt mit geöffneter Handfläche und energisch bittend, ob sie auch etwas haben könne. Poncia erlaubt es ihr in wohlwollendem, ruhigem Tonfall. Criada geht durch die linke Tür ab. Poncia schreit ihr nach, dass sie sich auch eine Hand voll Kichererbsen nehmen solle. Bernarda würde dies heute nicht bemerken, fährt sie fort und schlägt währenddessen

mehrmals ihren rechten Handrücken auf die linke offene Handfläche. Aus den Kulissen ruft María Josefa laut nach Bernarda. Darauf reagiert Poncia, indem sie ein "Ui" ausstößt, während sie wie ertappt herumfährt und geschwind den Kopf in Richtung linker Tür dreht, durch welche Criada abgegangen ist. In die linke Tür hineinrufend kommuniziert sie mit Criada. Auf den abermaligen Ruf María Josefás antwortet Poncia die Intonation imitierend mit einem ebenso lauten Schrei, dass Bernarda gleich käme, worüber das Publikum lacht. Dabei realisiert sie, dass ihre Herrin tatsächlich gleich kommt und macht dies durch ein zweites, leises Wiederholen ihrer Worte deutlich. Sie steht vom Tisch auf, geht zu rechten Tür und fordert Criada, die währenddessen essend die Bühne betritt, auf, alles sauber zu machen. Sachlich stellt Poncia fest, dass Bernarda ihr alle Haare ausreißen werden, wenn nicht alles zu ihrer Zufriedenheit geschehe.

3.1.3.3 "Das Lied der Schnitter"

Adela sitzt mit dem Rücken zum Publikum auf einem Stuhl, während Magdalena, Amelia und Martirio die Bühne betreten. Poncia steht auf der rechten Seite etwas abseits. Magdalena geht auf Adela zu und zeigt ihr verschiedene Spitzenbänder, die sie gerade von El hombre de los encajes gebracht bekommen haben. Hinter Magdalena laufen Amelia und Martirio vorbei. Als Adela in Martirios Hand die Bänder entdeckt, fragt sie neugierig, was mit diesen geschehe. Martirio wendet sich von Adela ab, ohne ihr die Spitzenbänder zu zeigen und sagt, die Bänder wären für sie selbst. Adela reagiert mit einem sarkastischen Ausspruch, während Amelia neben ihr kniet und ihr eine Spitze anlegt. Magdalena steht Adela immer noch gegenüber und zeigt ihr ein Band. Martirio steht neben der Nähmaschine und verteidigt sich energisch gegen Adela. Auf Poncias entsetzten und zugleich fragenden Einwurf, dass doch niemand irgendjemanden im Nachthemd sähe, reagiert Martirio so aggressiv und schaut dabei Adela so scharf an, dass Amelia und Adela zusammenzucken. Es entsteht eine kurze, spannungsgeladene Stille. Leise und sich leicht zu Adela hinunterbeugend erklärt Martirio mit einem genüsslichen Lachen, schöne Unterwäsche sei eine ihrer letzten Freuden, die ihr blieben. Poncia hat ein Spitzenband von Magdalena in der Hand, geht einen Schritt zur Mitte und erinnert sich wehmütig daran, dass sie solch schöne Spitze nie für ihre Kinder verwenden konnte. Im Hintergrund geht Bernarda in ihr Zimmer und schließt die Tür hinter sich. Einige Schritte umherlaufend und eine große Armbewegung machend stellt Poncia

mit einem Schmunzeln auf den Lippen den Töchtern in Aussicht, sie müssten Tag und Nacht nähen, wenn Angustias erst einmal Kinder bekomme. Magdalena, die mit einer Handbewegung signalisiert, dass sie die Spitze von Poncia zurück haben will, gibt abfällig zu verstehen, sie werde keinen Finger rühren. Amelia, die sich neben Adela auf einen Stuhl gesetzt hat, steht auf, geht zwei Schritte zum Innenhof und zeigt hinein. Dabei macht sie mir ihrer schwachen, zarten Stimme deutlich, dass sie auf keinen Fall auf fremde Kinder aufpasse wolle und bezieht sich auf die vermeintlich schlechte Lage der Nachbarinnen in der Straße. Poncia geht auf Amelia zu und wirft ein, dass es den Nachbarinnen besser ginge als ihnen. Martirio schlägt gleichgültig vor, Poncia solle doch zu denen ziehen. Poncia lehnt dies schnell ab. Sie verkündet ironisch, dass sie glücklicherweise in diesem Kloster gelandet sei und setzt sich dabei hin. Das Publikum lacht. Das Lachen hält noch an, als die Schwestern suchend in den Bühnenrückraum (nach draußen) schauen. Magdalena bemerkt gleichgültig von der Seite, die Männer kämen am Haus vorbei, um auf die Felder zu ziehen. Adela steht auf und läuft eilends durch die mittlere Tür in den Innenhof, schaut auf und ab springend scheinbar aus einem Fenster, so, als wolle sie einen Blick auf die Männer erhaschen. Vor Kraft strotzend wünscht sie sich, während sie zu den anderen zurück kommt, ebenso auf die Felder gehen zu können. Magdalena kommentiert resignierend, dass jeder Stand seinen Bestimmungen unterliege. Martirio stimmt ihr zu. Amelia, an der Säule zwischen beiden Flügeltüren stehend, seufzt. Adela steht links neben ihr, Martirio in ihrem Rücken. Die Blicke der Schwestern sind immer noch nach hinten (draußen) gerichtet. Magdalena befindet sich am linken Rand. Poncia sitzt weiterhin auf ihrem Stuhl und erzählt feurig von den Schnittern, die am vorherigen Tag angekommen seien. Martirio und Amelia hören Poncia aufmerksam zu, Adela schlendert scheinbar abwesend umher. Nachdem sie sich kurz umgesehen hat, beugt sich Poncia etwas nach vorne und erzählt die Anekdote von der "mujer vestida de lentejuelas", die sich für die Schnitter prostituiert habe. Amelia fragt zart nach, ob das stimme. Adela, die sich mittlerweile rechts vorne auf eine Truhe gesetzt hat, antwortet nachdenklich und bedrückt, dass es möglich sei. Martirio hat sich mittlerweile ebenso wieder hingesetzt. Angustias betritt die Bühne und setzt sich auf einen Stuhl neben Martirio. Magdalena steht immer noch auf der linken Seite, jetzt hinter Angustias. Amelia steht nach wie vor an der Säule. Lapidar erzählt Poncia, wie sie ihrem Sohn auch einmal Geld gegeben habe, damit er dort hingehen könne. Das Publikum lacht. Die Männer bräuchten

solche Dinge, rechtfertigt Poncia ihr Verhalten. Adela wirft machtlos ein, man sehe den Männern sowieso alles nach. Amelia sinniert darüber, dass es das größte Leid sei, als Frau geboren zu sein. Magdalena bemerkt verzweifelt von der Seite, den Frauen gehörten nicht einmal ihre Augen. Leise setzt Männer-Gesang ein. Alle lauschen. Poncia steht begeistert auf und geht in den Innenhof, scheinbar um den Gesang besser hören zu können. Criada kommt von der Seite ebenso in den Innenhof. Amelia geht zu Martirio. Nachdem das Lied einmal gesungen wurde, beginnt nun ein Sänger, in für den Flamenco-Gesang typischen Melismen zu singen. Martirio vergräbt ihr Gesicht in Amelias Seite. Angustias stickt weiter vor sich hin. Magdalena lässt ein Betttuch, an dem sie eben noch gearbeitet hatte, entmutigt zu Boden fallen. Adela steht auf, greift sich den *botijo* und trinkt daraus. Den *botijo* noch immer in der Hand, dreht sie sich und klagt, dass auch sie gerne die Felder bearbeiten würde, damit sie das Haus verlassen und so ihre Sorgen vergessen könne. Herablassend fragt Martirio, was sie denn schon zu vergessen habe. Jede habe so ihre Sorgen, antwortet Adela und geht dabei zwei Schritte auf Martirio zu. Nachdem das Lied zu Ende ist, setzt der Sänger von Neuem an. Martirio wiederholt die ersten beiden Zeilen des Liedes trocken, während sie ihren Kopf auf einen Arm stützt. Adela, die sich zu dem Gesang leidenschaftlich hin und her wiegt, singt die letzten beiden Zeilen laut mit. Dabei hält sie beide Hände gefaltet neben den Kopf. Als der Gesang ein weiteres Mal ansetzt, wird er von Rhythmusinstrumenten begleitet. Adela beginnt daraufhin zu tanzen und *palmas* zu klatschen. Criada und Amelia tanzen Flamenco. Poncia tanzt im Innenhof. Angustias, Martirio und Magdalena sitzen nach wie vor teilnahmslos auf ihren Stühlen. Als Poncia aufgeregt sagt, die Schnitter bögen jetzt um die Ecke, streckt Adela ihre Hand aus, als wolle sie jemanden an die Hand nehmen, und stürmt hastig rechts zur Tür hinaus. Währenddessen fordert sie alle auf, mit ihr den Männern von ihrem Zimmerfenster aus zuzusehen. Es folgen ihr Criada, Magdalena und auch Poncia, die ihnen mahnende Worte hinterher ruft. Angustias geht nach links ab. Amelia dreht sich in der Tür um und sieht, dass Martirio sitzen geblieben ist, immer noch den Kopf aufgestützt. Leise verklingt der Gesang.

3.1.3.4 "Adelas Tod"

Bernarda betritt von der rechten Seite die Bühne und steht mit dem Rücken zum Publikum vorne in der Mitte. Martirio hält im Hintergrund Adela fest, die versucht, die

Leiter hinaufzuklettern. Bernarda befiehlt ihren Töchtern in aggressivem Tonfall, die körperliche Auseinandersetzung zu beenden. Ebenso aggressiv denunziert Martirio ihre Schwester, sich mit Pepe getroffen zu haben. Bernarda hat sich auf die beiden zubewegt und spricht nun Adela an. Inzwischen sind auf der linken Seite Angustias und Magdalena erschienen und beobachten das Geschehen. Adela agiert sehr kraftvoll, indem sie beide Fäuste ballt und ihre Mutter anschreit. Diese läuft explosionsartig auf Adela zu und holt mit ihrem Stock aus. Adela kommt ihr entgegen, nimmt ihrer Mutter den Stock ab und läuft an ihr vorbei. Nun steht Adela mit dem Rücken zum Publikum, zerbricht den Stock auf ihrem Oberschenkel und hält ihn Bernarda drohend entgegen, als hätte sie einen Degen in der Hand. Von rechts erscheint Amelia, der sich Adela zuwendet und ihr ebenfalls den Stock drohend entgegenhält, bevor sie gleiches bei Angustias tut, die links von ihr steht. Als Adela Angustias auffordert, in den Hof zu gehen, um sich zu überzeugen, dass sie nun Pepes Frau sei, hält sie Angustias abermals aggressiv den Stock entgegen. Bernarda geht währenddessen kurz nach hinten rechts ab, kommt mit einem Gewehr in der Hand zurück, geht dann durch die Tür hinten ab. Martirio war zuvor ebenso durch diese abgegangen. Amelia nähert sich Adela von hinten. Diese dreht sich herum, worauf Amelia zurückweicht. Daraufhin ergreift Angustias Adela von hinten, wodurch Adela den Stock verliert. Aggressiv und laut bezichtigt Angustias Adela der Entweihung des Hauses. Nun schreit Amelia (nicht Magdalena!) von der rechten Seite, dass sie Adela gehen lassen solle, damit man sie hier nicht wieder sehen müsse. Mittlerweile ist Poncia hinten links erschienen. Es ertönt ein sehr lauter Schuss. Criada erscheint hinten. Alle erstarren. Angustias lässt Adela nun langsam los. Bernarda kommt mit dem Gewehr in der Hand und mit großen Schritten durch die Tür hinten herein und geht bis zur Mitte der Bühne. Martirio läuft von hinten bis nach vorne, stellt sich hinter Adela, deren Körper nach rechts gerichtet ist, und sagt ihr über die Schulter in einem sehr aggressiven Ton, es sei vorbei mit Pepe. Adela beginnt zu weinen. Sie flüchtet in ihr Zimmer, schlägt die Tür zu und schließt hörbar ab. Angustias läuft nach hinten, um nach Pepe Ausschau zu halten. Martirio spricht ruhig ihren Hass auf Adela aus. Man hört ein Geräusch aus Adelas Zimmer. Alle drehen die Köpfe in Richtung Adelas Zimmer. Bernarda und Poncia gehen zur Tür, klopfen und rufen laut nach Adela. Schweigen. Poncia fordert wortlos die nach vorne gekommene Criada auf, ein Fenster der Tür einzuschlagen, was diese auch tut. Poncia öffnet die Tür und schreit. Die anderen schauen den in Raum, schreien

ebenfalls und werfen sich zu Boden. Während alle die Hände vor das Gesicht schlagen und dem Publikum den Rücken zudrehen, kommt Bernarda langsam in die Mitte, ebenfalls mit dem Rücken zum Publikum, und ruft pathetisch mit erhobener Faust Pepe in Richtung Hof eine Drohung nach. Langsam dreht sie sich um und gibt Anweisungen. Poncia geht in Adelas Zimmer, um Bernardas Anweisungen Folge zu leisten. Martirio sitzt vorne links auf einem Stuhl und verkündet lauthals weinend ihre Wut auf Adela. Bernarda dreht sich nun frontal zum Publikum und hält ihre Schlussrede. Ihr letztes *Silencio* flüstert sie, dann fällt der Vorhang.

3.1.4 Figurenanalyse

3.1.4.1 Poncia

Entgegen García Lorcas dramatischem Text erscheint zuerst Poncia auf der Bühne, setzt sich auf einen Stuhl, zieht ihre Strümpfe nach unten und kratzt sich an den Beinen. Es entsteht ein charakteristisches Bild der ungenierten Figur, das seine schwungvolle Fortführung erfährt, als Poncia sich wenig später auf den Tisch setzt und in kindlicher Manier die Beine baumeln lässt, während sie sich etwas zu Essen aus der Hand in den Mund steckt. Fast lausbubenhaft zieht sie eine Wurst aus ihrer Tasche, die sie soeben ihrer Herrin gestohlen hat. Zugleich erlaubt sie Criada großzügig, sich ebenfalls etwas zu holen und schreit ihr dabei nach, sie solle sich auch noch eine handvoll Kichererbsen nehmen, denn Bernarda würde an diesem Tag sicher nichts davon mitbekommen. Feindselig schlägt Poncia dabei mehrmals mit dem Handrücken auf die Handfläche der anderen Hand. Das Lachen des Publikums bestätigt Poncias skizzierten Auftritt als burleske Dienerin im sichtbar fortgeschrittenen Alter, die in Abwesenheit ihrer Herrin ein aufsässiges Benehmen an den Tag legt. Aus dieser Diskrepanz – das, im Kleinen, über die Stränge schlagende Verhalten einer älteren Dame – entsteht die Komik. Das burleske Gesamtbild der Poncia-Figur wird durch ihre natürliche, unaufgesetzte Intonation der Sätze, ihre warme, tiefe Stimme und ihre kleine, beleibte Statur komplettiert. Mit scheinbar belanglosen Sätzen bringt Poncia das Publikum fortan immer wieder zum Lachen.

Höhepunkt ihrer komödiantischen Einlagen ist ihre Erzählung von ihrem Ehemann in der Szene "Fenstergespräche" (0:52:14)¹¹⁶, als sie zusammen mit den

¹¹⁶ In den folgenden Analysen der Aufführungen beziehen sich Zitate oder Hinweise auf den "Aufführungstext", so wie er sich für die jeweilige Aufführung auf dem Video befindet. Die Verweise erfolgen in Form der

Töchtern Leintücher für die Aussteuer näht und bestickt. Die Sequenz beginnt damit, dass Poncia in ein Lachen ausbricht, als sie ihre Geschichte ankündigt. Ohne weitere Worte steckt sie mit ihrem Lachen die Figuren auf der Bühne und das Publikum an. Danach zelebriert sie ihre bizarre Geschichte, während Amelia, Magdalena und Criada sich um sie herum versammelt haben. Hier zeigt sich auch räumlich Poncias herzliche Wärme und Nähe zu den anderen Figuren. Die Sequenz endet schließlich mit ausgelassenem Lachen auf der Bühne und einer "Bettuch-Schlacht".

Insgesamt strahlt Poncia mit ihrer markant-kräftigen Altstimme und ihrer flapsigen Art viel Präsenz aus. Die Rolle folgt der Vorstellung, dass Poncia die "gute Seele" des Hauses verkörpert und bildet so ein klares Gegengewicht zu Bernarda. Darüber hinaus gibt Poncias burleskes Auftreten in der ersten Szene der Aufführung ihre Färbung: Auch andere Figuren wie Magdalena und Angustias (0:50:20) sind komödiantisch angelegt und bringen das Publikum zum Lachen. Indem das Publikum durch Poncias Auftreten am Anfang offensichtlich zu heiteren Reaktionen angeregt wurde, zeigt es sich auch in der Folge humorvoll aufgelegt.

3.1.4.2 Die Schnitter

Die Szene "Das Lied der Schnitter" steht ganz im Zeichen des *Cante* der Schnitter, der Adela, aber auch Poncia, Criada und Amelia, zum Tanzen animiert. Im Gegensatz zum dramatischen Text wird das Lied der Schnitter nicht nur einmal, sondern gleich fünfmal wiederholt. Der Gesang, der – wie aus dem Vorspann hervorgeht – von zwei Männern stammt, ist zunächst nur leise zu hören. Die zweite Wiederholung des Liedes singt ein Sänger alleine. Das Lied wird nun im Stile eines Flamencoliedes mit seinen typisch lang gezogenen Vokalen (Melismen) gesungen und klingt schmerzhaft und resignativ. Die dritte Wiederholung singen die Sänger jede Zeile abwechselnd und leiten so das "Duett" von Martirio und Adela ein. Im vierten Durchgang ist ein begleitendes Rhythmusinstrument zu hören, wodurch aus dem melancholischen Gesang – in der Folge wieder ohne Melismen gesungen – ein aufbegehrendes und fröhliches Lied wird. Der fünfte Durchgang ist wie der erste sehr leise. Allein die fünfmalige Wiederholung des Liedes zeigt, wie dominant die Schnitter gestaltet werden.

Die Reaktionen auf das Lied sind extrem. Auf der einen Seite stehen Amelia, Poncia, Criada und – allen voran – Adela. Sie bewegen sich zur Musik und lassen sich von ihr berühren. Dagegen bleiben Martirio, Magdalena und Angustias völlig teilnahmslos sitzen. Entgegen der dramatischen Textfassung sind in dieser Szene Angustias und Criada auf der Bühne. Die Gründe, warum die Figur der Criada hier auftritt, scheinen darin zu liegen, dass die Schauspielerin Flamenco tanzen kann. Einen "Vorgeschmack" ihres Könnens hat sie bereits in der Eröffnungsszene gegeben, als sie vor dem Portrait des Verstorbenen tanzt (0:09:18). Angustias' wortloser Auftritt ist so zu deuten, dass sie in ihrer "Nicht-Reaktion" die lebensfrohe Adela und die Schnitter kontrastiert. So geht sie am Ende als einzige auch nicht Adela hinter her, sondern zur anderen Seite ab.

Den Schnittern wird eine polarisierende und kontrastierende Funktion zugeteilt. Ihr Flamenco-Gesang in Verbindung mit den Versen García Lorcás offenbart den typisch schmerzhaften Ausdruck des Flamencos, der sich dann mit Einsatz des Rhythmusinstrumentes zu einem lebensfrohen und leidenschaftlichen Gesang wendet. Damit reflektiert er beide emotionale Ebenen, die in Adela pochen. Ihre Musik steht gerade im rhythmisch begleiteten Teil im Kontrast zu Bernardas strenger Anweisung, an der Aussteuer zu nähen. Allerdings bleiben Martirio und Angustias wie teilweise Magdalena von der Musik unbeeindruckt oder verhalten sich zurückhaltend. Vor allem Angustias ist weiterhin tief in ihre Arbeit versunken.

3.1.4.3 Magdalena

Magdalenas Rolle lässt sich an dieser Szene ebenso gut skizzieren. Sie ist weniger die sich um Adela sorgende Schwester, sondern verkörpert abfällig die Resignation in Person, die mit ihren spöttisch-derben Kommentaren und patzigen Reaktionen besticht. In den Szenen "Prudencia" und "Nacht" u.a. bringt sie das Publikum dadurch zum Lachen (1:27:15, 1:35:05). Metaphorisch für ihre Rolle steht das entmutigte Hinwerfen eines Leintuchs, als der Gesang der Schnitter zunimmt. Meist nimmt Magdalena eine Position am Rande der Gruppe ein, so wie auch in dieser Szene, in der sie sich meist am linken Bühnenrand aufhält, und greift dann aber durch zynische und satirische Kommentare und Gesten sporadisch in das Geschehen ein.

3.1.4.4 Martirio

Die Figur der Martirio zeigt sich sehr dominant und aggressiv. Auf Adelas Spitze am Anfang der Szene "Das Lied der Schnitter" reagiert sie energisch, wodurch eine spannungsgeladene Stille entsteht. Überlegen und mit einem Lachen unterstreichend kokettiert sie mit den Worten. Ihre Dominanz unterstützt in dieser Szene die Tatsache, dass Adela auf einem niedrigen Stuhl sitzt, Martirio hingegen steht und sich leicht zu Adela hinunterbeugt. Klar wird ihre Opposition im "Duett" mit ihrer Schwester und der Reaktion auf die Musik der Schnitter. Als würde sie es vor Schmerzen kaum aushalten, legt Martirio ihren Kopf in Amelias Seite. Als diese sich von ihr entfernt, stützt Martirio ihren Kopf auf den Arm. Ihre einzige aktive Reaktion ist ihr trockenes, philisterhaftes Nachsprechen zweier Zeilen des Liedes, das nicht – wie im dramatischen Text angemerkt (82) – nostalgisch interpretiert wird. Dies steht im starken Kontrast zu Adelas Reaktion, auf welche unten noch eingegangen wird.

Martirios schroffe und kühle Art und ihre Aggressivität zeigen sich schon in der Szene "Das verschwundene Portrait". Entschlossen tritt sie ihrer Mutter entgegen und verhindert, dass diese sie schlägt, indem sie Bernardas Stock festhält. Trotzdem weicht sie dann zur Seite und wird von der Mutter zurechtgewiesen. Als jedoch Adela einen Kommentar einwirft, reagiert Martirio heftig. Mit gezielten, schnellen Schritten geht sie auf Adela zu und schreit sie an. Beide Figuren stehen sich in der Folge beinahe Stirn an Stirn gegenüber und disputieren. Martirio ist diejenige, die einen weiteren Schritt auf Adela zugeht, sie somit zurückdrängt und dann überlegen die Hände in die Hüften stemmt (1:11:44). Fast in identischer Position stehen sich die beiden wenig später wieder gegenüber (1:20:45). Martirio gibt Adela mit Nachdruck zu verstehen, dass sie deren Liebe zu Pepe zu unterbinden wisse. Ihre dominante Position gegenüber Adela zeigt sich auch in der Theatralität. Adela läuft Martirio nach und hält sie am Arm, flehend, sie in Ruhe zu lassen. Immer wieder bekräftigt Martirio ihre zerstörerische Intention und wendet sich dabei ab, während Adela ihr erneut nachläuft. Diese demonstrierte Kälte und Brutalität zeigt sich auch am Ende. In der Szene "Adela – Martirio" kommt es zu einer handfesten Auseinandersetzung der Schwestern, die den Höhepunkt ihrer Konfrontationen bildet. Lautstark ruft Martirio dabei nach ihrer Mutter, um Adela zu denunzieren. Dabei schreit sie und zeigt mit dem Finger auf ihre Schwester. Als Bernarda in der Schlusszene den Schuss abgibt, kommt Martirio zielstrebig auf die Bühne gelaufen, stellt sich hinter Adela und spricht ihr von hinten über die Schulter. Genüsslich teilt sie Adela mit, dass es mit

Pepe vorbei sei. Hier zeigt sich, was für ihre Figur charakteristisch ist: Martirio ist eine kämpferische Rivalin, weniger eine Leidensgenossin Adelas. Insgesamt zeigt die Figur deutlich ihre Wesensverwandtheit mit Bernarda und folgt damit der Idee, Martirio könne eines Tages Bernardas Nachfolgerin werden.

3.1.4.5 Bernarda

Ihr erster Auftritt ist eher unscheinbar. Neben einer Frau der Trauergesellschaft betritt sie mit Trauerschleier den Raum. Ihr erstes Wort, das so charakteristische *Silencio*, lässt sie fast beiläufig fallen. Im Zwiegespräch mit der Frau kommt jedoch bereits Bernardas Gefühlskälte zum Vorschein: Ihr Tonfall ist monoton, ihr Sprechtempo schnell und ihr Ausdruck sehr pathetisch.

Die Figur der Bernarda wird zweifellos als die autoritäre Figur im Haus dargestellt, auch wenn sie wenig Präsenz ausstrahlt. Ihre Statur ist schmal und ihre Stimme nicht besonders kraftvoll, was sie zusammen mit ihren ergrauten Haaren und dem Stock, den sie meist bei sich führt, körperlich schwach und alt erscheinen lässt. Ihre Autorität erlangt Bernarda in erster Linie durch eine emotionslose Kälte in der Stimme, die häufig in ein – oftmals auch grundloses – Schreien mündet. So auch, als Criada zu verstehen gibt, dass Bernarda sich keine Sorgen zu machen brauche, ihre Mutter werde schon nicht in den Brunnen fallen. Darauf reagiert Bernarda merkwürdig überzogen, indem sie ihr nachbrüllt, dies sei nicht der Grund, weshalb sie nicht wolle, dass sich ihre Mutter dem Brunnen nähere (0:22:57). Diesen schroffen Umgangston pflegt Bernarda nicht nur mit ihrem Personal.

In der Schlussszene treibt sie die beiden raufenden Schwestern lautstark auseinander. Als sie mit dem Stock auf Adela losgeht, kann ihr Adela diesen mit einer fast tänzerischen Leichtigkeit entreißen. Hier zeigt sich der Gegensatz zwischen Bernardas Kühle und Bestimmtheit in ihrer Stimme und ihrer körperlichen Erscheinung. Wie plakativ ihre Brutalität gezeigt werden muss, um eine Wirkung zu erzielen, demonstriert die Tatsache, dass Bernarda nach ihrem Schuss auf Pepe mit einem Gewehr auf die Bühne kommt. Das oftmals übersteigerte Schreien, das Anfangs noch brutal wirkt, zeugt mit zunehmender Dauer der Aufführung von mangelnder Souveränität und Hilflosigkeit. Dadurch wirkt die Figur teilweise künstlich. Dass auch ein ruhig gesprochenes Wort Autorität und Brutalität ausdrücken kann, zeigt die Figur der Bernarda lediglich ganz am Ende, als sie ihr letztes *Silencio* in den Raum flüstert.

3.1.4.6 Adela

Eines ihrer ersten Worte ist ein nicht im dramatischen Text enthaltenes, ungläubiges *¿Que?* (0:20:35) in der Szene "Der geblünte Fächer", als Bernarda die achtjährige Trauerzeit ausruft. Gleich danach unterbricht Adela ihre Mutter ein weiteres Mal: *¡Pero madre!* (0:20:41), und stellt sich verzweifelt vor sie, als wolle sie Bernarda umstimmen. Schließlich lässt Adela den Kopf hängen und wendet sich ab. In diesem ungehaltenen Protest zeigt sich bereits, wie lebendig sich die Figur der Adela präsentiert. Als die Musik der Schnitter leise zu hören ist, springt Adela auf, läuft in den Innenhof und hüpfte wie ein ungeduldiges kleines Kind auf und ab, als wolle sie die Männer erspähen, doch könne es nicht. Letztlich mündet ihr Freudenfeuer in einen leidenschaftlichen Gesang, der das stumpfe Nachsprechen der ersten Zeilen des "Duetts" ihrer Schwester Martirio stark kontrastiert. Verträumt wiegt sich Adela hin und her, bis sie schließlich mit Einsatz der Rhythmusinstrumente anfängt zu tanzen und *palmas* zu klatschen. Damit scheint sie zumindest Amelia, Poncia und vor allem Criada anzustecken, die in den Tanz mit einstimmen. Kurz vor ihrem Gesang trinkt Adela entgegen dem dramatischen Text aus dem *botijo* Wasser und zeigt dadurch auch auf symbolischer Ebene, wie es um ihr loderndes Inneres bestellt ist. Dies zeigt sie auch am Ende der Szene, als sie aufgeregt und voller Enthusiasmus alle auffordert, den Schnittern von ihrem Zimmerfenster aus zuzusehen.

In der Schlusszene sieht man eine andere Facette der Figur. Sie übernimmt das aggressive Verhalten von Martirio und Bernarda und veranschaulicht ihre Kraft, indem sie umherschreit. Als sie Bernarda deren Stock abnimmt, hält Adela nicht nur ihr, sondern auch ihren daneben stehenden Schwestern ein Stück des zerbrochenen Stockes wie einen Degen entgegen. Durch diese Waffe hält sie alle auf Distanz. Kraftvoll, aggressiv und wie ein Verrückte umherschreiend "kommuniziert" sie, bis sie schließlich von Angustias körperlich überrumpelt wird und letztlich weinend in ihr Zimmer läuft.

3.1.5 Abschließende Interpretation

José Carlos Plazas Inszenierung scheint dem vielzitierten Ausspruch García Lorcás, den er seinem Freund und Nachbarn Adolfo Salazar während seines Schreibprozesses an *La casa de Bernarda Alba* entgegnet haben soll, Folge zu

leisten: „¡Ni una gota de poesia! ¡Realidad! ¡Realismo puro!“¹¹⁷ Die Aufführung offenbart den realistischen und folkloristischen Charakter des Werks.

Durch die wirklichkeitsgetreue Abbildung des Innenraumes wird suggeriert, dass es sich um keine artifizielle Umgebung handelt, sondern um einen alltäglichen Raum. Ebenso fördern die Requisiten, die Kostüme und auch die akustischen Elemente diesen Eindruck. Da seien exemplarisch die eingespielten Hufschläge, die das Vorbeireiten von Pepe hörbar machen sollen (0:40:50) und die später mit dem Wiehern eines Pferdes gesteigert werden (1:25:14), oder das Gewehr genannt, das Bernarda am Ende auf der Bühne präsentiert. Hinzu kommen die folkloristischen Elemente, die sich hauptsächlich an den Flamenco-Einlagen festmachen lassen. Damit scheint die Inszenierung auch dem eigentlich von García Lorca im Original-Manuskript durchgestrichen Zusatz *La acción en un pueblo andaluz de tierra seca*¹¹⁸ zu folgen. Bereits durch Criadas Flamenco-Tanz in der ersten Szene wird der Ort des Geschehens situiert: Andalusien. Zudem hat Criada eine andalusische Aussprache, was diesen Eindruck verstärkt, zugleich aber auch García Lorcass andalusische Einschläge im dramatischen Text widerspiegelt.¹¹⁹

Den "folkloristischen Höhepunkt" bilden der Flamenco-Gesang der Schnitter und die Tanzeinlage einiger Figuren. Der Flamenco reflektiert in gewisser Weise das Leben innerhalb des Hauses und im Besonderen das von Adela. So ist die Polarität zwischen Mann und Frau ein unentbehrliches Element des Flamenco. Dies ist vor allem an der Trennung von männlichem Gesang und weiblichem Tanz zu sehen. In extremer Form wird dies auch in der Szene "Das Lied der Schnitter" deutlich: Während die Schnitter draußen singen, tanzen die Frauen im Haus. Somit greift der Flamenco musikalisch die erotisch konnotierte Symbolik der letzten Zeilen ihres Liedes (Frau-Blume, Mann-Hut)¹²⁰ auf. „Wer immer über Flamenco schreibt,“ so der Romanist und Journalist Kersten Knipp, „macht auf den schmerzhaften Charakter dieser Musik aufmerksam, verweist auf ihren bitteren, gelegentlich aufbegehrenden,

¹¹⁷ Salazars Aussage wurde in der kubanischen Zeitung "Carteles" am 10. April 1938 veröffentlicht. Vgl. dazu Ian Gibson: Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929 – 1936). Barcelona 1987, S.438 und 588.

¹¹⁸ García Lorca 1991, S.45 und 49.

¹¹⁹ Vgl. u.a. andalusisches Vokabular: niños chicos (12), voluto (84).

¹²⁰ Vgl. S.45 in Kapitel 2.4.3. in dieser Arbeit.

dann wieder resignativen Ton.“¹²¹ Wie könnte man die Situation der Töchter und speziell die von Adela treffender beschreiben?

Neben den realistischen und folkloristischen Elementen ist die Aufführung von komödiantischen Einlagen geprägt, die in der Figur der Magdalena, manchmal auch bei Amelia und Angustias, vor allem aber bei Poncia auszumachen sind. Magdalena zeichnet sich dabei durch einen von patziger Situationskomik lebenden, zynisch-satirischen Humor aus. Poncias burleske Züge und ihre Präsenz auf der Bühne führen dazu, dass sie das Geschehen oftmals an sich reißt. Dagegen wirkt die Darstellung der Bernarda partiell sehr skurril und artifiziell und steht insgesamt trotz ihrer zentralen Funktion etwas im Schatten der starken Besetzung der Poncia. Gerade wenn sich gegen Ende Adela, Martirio und Bernarda anschreien wird deutlich, wie überdreht die Figuren stellenweise wirken – im Besonderen Bernarda. Da sei z.B. auch die exaltierte Reaktion der Frauen auf Adelas Tod zu nennen, als sie sich mit lauten Aufschreien dramatisch zu Boden werfen. Hier tut sich die Inszenierung schwer, die komischen Elemente, die säuberlich herausgearbeitet wurden, mit den tragischen zu verknüpfen, wodurch die Aussage der Inszenierung nebulös bleibt.

Insgesamt wird das gemeinsame Schicksal der Töchter, nämlich dass sie alle Gefangene in Bernardas Albas Haus sind, weniger herausgearbeitet. Ebenso wenig legt diese Aufführung einen Schwerpunkt auf eine räumliche Semantisierung, auch wenn verschiedene Räume zugeordnet werden. Diese Zuteilung erfolgt aber aus rein realitätssuggestiver und abfolgelogischer Motivation, weniger aus bedeutungsgeladenen Ideen. Dafür ist die Raumaufteilung zu detailverliebt und nicht klar genug strukturiert. Auch generell sind keine überraschenden, ideenreichen Regieeinfälle zu erkennen. Der Zuschauer muss wenig eigene, aktive Mitarbeit leisten, um die Aufführung zu erschaffen, denn er wird an ein konkretes Geschehen herangeführt, das von eindeutigen, realistischen Äquivalenzsetzungen geprägt ist, wie z.B. die Umsetzung des Fliesenbodens erkennen lässt. Dies lässt zwar eine sehr genaue, scheinbar aber nur oberflächliche Lektüre von García Lorcás dramatischem Text vermuten. So wird der Titel des Werks etwas außer Acht gelassen: Weder der Raum noch Bernarda bilden den merklichen Mittelpunkt des Geschehens. Darüber hinaus werden zudem die poetischen und symbolischen Elemente, auch die, die über die Sprache hinausgehen, vernachlässigt. Hier sei als Beispiel das Weiß der

¹²¹ Kersten Knipp: *Flamenco*. Frankfurt a.M. 2006, S.10.

Räume genannt. Stattdessen wurde die komische Seite herausgearbeitet, wodurch der folkloristische Charakter der Aufführung verstärkt wird und mit ihr die Dominanz der Figur der Poncia. Dadurch fühlt man sich zeitweise inmitten eines Bauernschwanks, wodurch das tragische Ende mit Adelas Tod und die bizarre Darstellung der Bernarda eine seltsam unwirkliche Note erhält.

3.2 Aufführung am 02.12.1998 unter der Regie von Calixto Bieito

3.2.1 Sequenzgrafik

Akt	Szene	Szenentitel	Recorderanzeige
Vorspann			0:00:00 – 0:01:21
Ouvertüre (Trapezkünstlerin)			0:01:30 – 0:02:33
1	1	"Poncia – Criada I"	0:02:34 – 0:10:01
1	2	"Die Trauergesellschaft"	0:10:02 – 0:15:34
1	3	"Der geblünte Fächer"	0:15:35 – 0:19:59
1	4	"Bernarda – Poncia I"	0:20:00 – 0:23:39
1	5	"Adelaida"	0:23:40 – 0:27:14
1	6	"Das grüne Kleid"	0:27:15 – 0:35:02
1	7	"Die Erbschaft"	0:35:03 – 0:37:15
1	8	"Das Meeresufer"	0:37:16 – 0:38:30
Trapezkünstlerin			0:38:31 – 0:39:05
Umbau			0:39:06 – 0:39:24
2	1	"Fenstergespräche"	0:39:25 – 0:47:11
2	2	"Poncia – Adela"	0:47:12 – 0:51:35
2	3	"Das Lied der Schnitter"	0:51:36 – 0:54:59
2	4	"Die ungezähmte Maleselin"	0:55:00 – 0:58:29
2	5	"Das verschwundene Portrait"	0:58:30 – 1:02:50
2	6	"Bernarda – Poncia II"	1:02:51 – 1:08:26
2	7	"Streit"	1:08:27 – 1:11:20
2	8	"La hija de la Librada"	1:11:21 – 1:12:31
Umbau			1:12:32 – 1:13:44
Trapezkünstlerin			1:13:04 – 1:13:38
3	1	"Prudencia"	1:13:45 – 1:18:55
3	2	"Bernarda – Angustias"	1:18:56 – 1:20:52
3	3	"Nacht"	1:20:53 – 1:23:25
3	4	"Bernarda – Poncia III"	1:23:26 – 1:26:45
3	5	"Poncia – Criada II"	1:26:46 – 1:29:59
3	6	"Das Schaf"	1:30:00 – 1:35:00
3	7	"Adela – Martirio"	1:35:01 – 1:40:12
3	8	"Adelas Tod"	1:40:13 – 1:44:25
Applaus, Verbeugung			1:44:26 – 1:45:51

(Abb.8: Sequenzgrafik der Aufführung unter der Regie von Calixto Bieito)

Wie aus der Sequenzgrafik ersichtlich, entspricht die Struktur der Aufführung derjenigen des dramatischen Textes, wird aber durch eine Ouvertüre und durch Zwischenspiele ergänzt. Auch die Textfassung stimmt größtenteils mit der dramatischen Textvorlage überein, sieht man von kleinen Auslassungen ab, die eher zu unbeabsichtigten Versprechern zu zählen sind. In der Figurenaufstellung des Vorspanns erscheint als letzte Figur "Trapezista" – "Mujeres de luto" sowie "Muchacha" fehlen hingegen. Die wenigen Sätze des Mädchens werden von Criada übernommen (0:11:07), die Stimmen der trauernden Frauen ertönen aus dem Off über Lautsprecher (0:11:38).

3.2.2 Bühnenbild

Das Bühnenbild folgt García Lorcás Regieanweisung zum dritten Akt:

El decorado ha de ser de una perfecta simplicidad. (94)

Auf einem weißen Bühnenboden erhebt sich im Hintergrund eine riesige, weiße Leinwand, an der Magdalena wie an einer Zimmerwand lauscht, als die Schnitter vorbeiziehen. Dies suggeriert hinter der Leinwand die Außenwelt. Die hohe Leinwand nimmt somit die Funktion der dicken Mauern von Bernarda Albas Haus ein und verleiht der zur Seite hin offenen Bühne ihre Abgeschlossenheit. Rechts und links der Spielfläche kontrastieren schwarze Vorhänge mit dem Weiß der Leinwand. Sie konkretisieren zusammen mit den schwarzen Trauerkleidern der Frauen szenographisch García Lorcás Anweisung eines "fotografischen Dokumentarfilmes" in schwarz-weiß. Im dritten Akt ändern sich die "Vorzeichen". Vor die weiße Leinwand wird ein schwarzer Vorhang gezogen und der Bühnenboden ist ebenso mit einem schwarzen Tuch ausgelegt. Nun kontrastieren die Figuren in ihren weißen Nachthemden mit dem schwarzen Hintergrund. Mit einfachen Requisiten wird das Zimmer von Akt zu Akt unterschiedlich gestaltet. Im ersten Akt genügen sechs Stühle, um dem Raum die Dimension einer Empfangshalle zu geben. Im zweiten Akt deuten die dazugestellte Nähmaschine und die großen, weißen Betttücher das Arbeitszimmer an. Im dritten Akt steht anstelle der Nähmaschine ein großer Tisch. Farblich ist die Bühne im ersten Akt in ein bläuliches Licht getaucht, im zweiten ist sie weiß ausgeleuchtet. Im dritten Akt ist die Bühne nur schwach erleuchtet und suggeriert zusammen mit der nun in schwarz gehaltenen Bühne die Dunkelheit der Nacht.

Das Bühnenbild besticht durch seinen artifiziellen Charakter. Der Raum bietet wenig Konkretes und ist auf den ersten Blick nicht als Innenraum eines Hauses zu erkennen. Erst indem die Figuren ihn als solchen wahrnehmen und deklarieren, wird er für den Zuschauer als Innenraum erkennbar. In Gegenüberstellung zum dramatischen Text greift die Aufführung die Regieanweisung des weißen Zimmers auf. Diese abstrakte und konsequente Umsetzung verleiht dem Raum eine besondere Akzentuierung, die den Zuschauer dazu anhält, sich vor seinem geistigen Auge Bedeutungen zurechtzulegen. Dagegen verzichtet die Kulisse auf jegliche Türen, wodurch auch keine weiteren Räume um die Bühne festgelegt werden, es aber auch keine direkte Verbindung zur hinter der Leinwand befindlichen Außenwelt gibt. Das Fehlen von Türen zeugt von der Abgeschlossenheit des Hauses.

3.2.3 Deskription ausgewählter Szenen

3.2.3.1 Ouvertüre

Als zu Beginn des Stücks das Licht angeht, steht eine nackte Frau mit dem Rücken zum Publikum am rechten hinteren Bühnenrand (0:01:30). Die Bühne ist hell erleuchtet. Nach wenigen Sekunden wird ein Seil von der Decke in die Bühnenmitte herabgelassen. Langsam dreht sich die Frau um, nimmt das Seil wahr und geht gemächlich, es nicht aus den Augen lassend, am rechten Bühnenrand nach vorne. Auf der Höhe des Seils bleibt sie stehen, wendet nun auch ihren Körper dem Seil zu und läuft plötzlich schnell los. Das Seil greifend springt sie vom Boden ab, schwingt ihre Beine nach oben, verhakt sich kopfüber im Seil und bindet es sich um die Hüfte. Nun lässt sie die Hände baumeln. Glockengeläut ist zu hören. Das Seil schwingt von rechts nach links, gerade so, als sei die regungslose Frau der Klöppel der Glocke. Langsam wird das Seil nach oben gezogen. Die Frau – sie ist die im Vorspann erwähnte Trapezkünstlerin – ist noch nicht ganz oben angelangt, da erscheint in der hinteren linken Bühnenecke die Magd, wodurch das "eigentliche" Stück beginnt.

3.2.3.2 "Poncia – Criada I"

Allein ein oberflächlicher Blick auf das Beobachtungsprotokoll genügt, um festzustellen, dass in dieser ersten Szene nicht viel "passiert". Die beiden Figuren Poncia und Criada verharren während ihres Dialogs fast statisch in der gleichen Position. Criada kniet am vorderen Bühnenrand und putzt den Boden, Poncia steht

rechts neben ihr und hat ein Messer und etwas Essbares in der Hand. Beide Figuren gehen während ihres Gesprächs Tätigkeiten nach, die ihre soziale Hierarchie verdeutlichen sollen und zeichnen sich durch sehr zurückhaltendes und gestenarmes Spiel aus. Auch Intonation und Stimmlage sind sehr gleichmäßig, sieht man von Poncias beiden Schreien einmal ab. Die Hierarchie wird auch dadurch deutlich gemacht, dass Criada auf dem Boden kniet und so immer zu Poncia aufsehen muss. Auffallend ist der dominante und schnelle Glockenschlag, der die ganze Sequenz über zu hören ist. Das Tempo des Dialogs ist scheinbar dem Tempo der Schläge angepasst. Das hohe Tempo bewirkt zum einen, dass es nicht immer leicht ist, dem Gespräch der beiden Figuren zu folgen, zum anderen entstehen Ungenauigkeiten: Als Criada Poncia traurig und flehend um etwas Essbares bittet, erhält sie zwar von Poncia die Erlaubnis, doch lässt sie keine "Taten" folgen. Aus dem Hintergrund erfordern die Rufe María Josefas die Aufmerksamkeit der Figuren. Danach kniet sich Criada, ihren Hunger scheinbar "vergessen", wieder hin und schrubbt weiter den Boden.¹²²

3.2.3.3 "Das Lied der Schnitter"

Die Szene beginnt mit dem Auftritt von Magdalena, Amelia und Martirio. Sie haben sich gerade bei El hombre de los encajes Spitze für die Aussteuer von Angustias ausgesucht. Adela auf der linken und Poncia auf der rechten Seiten sind bereits auf der Bühne und führten gerade ein Gespräch, in dem Poncia Adela abriet, sich weiterhin mit Pepe zu treffen. Adela nimmt neugierig ein Spitzenband in die Hand, welches Angustias in der Szene zuvor an die Nähmaschine gelegt hatte. Martirio präsentiert Poncia stolz und lächelnd eine Spitze, die sie sich wie ein neues Kleid vor den Körper hält. Adela lacht hämisch als sie erfährt, dass Martirio sich ein Unterhemd nähen will. Martirios Stimmung schwenkt um. Ihr Lächeln verwandelt sich in eine ernste Miene. Sie geht auf Adela zu und wehrt sich verbal. Poncia interveniert. Adela beginnt über die Bühne zu schlendern. Martirio schaut ihr nach, während sie sagt, dass schöne Unterwäsche eine ihrer letzten Freuden sei, die ihr blieben. Adela lacht abermals. Poncia nimmt Martirio die Spitze aus der Hand und betrachtet sie

¹²² Dies erscheint ebenso skurril wie am Ende von "Bernarda – Poncia III", als Criada die Bühne mit den Worten betritt, sie sei soeben damit fertig geworden die Teller zu spülen, während der Tisch sichtlich noch voller Geschirr steht. Während ihres Gesprächs mit Poncia in der Folgeszene räumt Criada die Teller schließlich ab (1:26:10).

begeistert. Martirio verfolgt Adela noch immer mit einem finsternen Blick und geht einen Schritt auf sie zu, als wolle sie Adela etwas sagen. Dann macht sie kehrt und reißt Poncia, die immer noch begeistert über die Spitze redet, diese aus der Hand und setzt sich vorne rechts auf einen Stuhl. Adela ist in der Zwischenzeit mit einer Hand vorm Gesicht in den Hintergrund gegangen. Martirio wirft ihr vom Stuhl aus noch einmal einen giftigen Blick zu. Poncia, die nun nach links vorne läuft, versucht, die gespannte Stimmung aufzulockern. Dann verfällt sie jedoch in einen bitteren Tonfall, als sie den Schwestern ankündigt, sie müssten Tag und Nacht nähen, wenn Angustias erst einmal Kinder bekomme. Adela dreht sich erstaunt um. Magdalena, die die ganze Zeit über hinten in der Mitte an der Nähmaschine sitzt, bekundet ihr Missfallen. Amelia, die links hinten auf einem Stuhl sitzt, erklärt, dass sie auf keinen Fall auf fremde Kinder aufpassen wolle und bezieht sich auf die vermeintlich schlechte Lage der Nachbarinnen in der Straße. Poncia äußert abwertend, dass es den Nachbarinnen immerhin besser ginge als ihnen. Martirio wirft sarkastisch und provozierend ein, Poncia solle doch zu denen ziehen. Poncia verneint nun ruhig, flüsternd und mehr zu sich selbst sprechend. Nach kurzer Zeit des Schweigens steht Magdalena enthusiastisch auf und kommt einige Schritte nach vorne, weil sie die Männer gehört hat, die zurück auf die Felder ziehen. Martirio steht auf, schaut nach vorne und schließt die Augen. Adela wünscht sich weinend, ebenso auf die Felder gehen zu dürfen. Sie beginnt hin und her zu gehen. Poncia erzählt von den Schnittern, die am gestrigen Tag angekommen seien. Martirio wendet Poncia den Kopf zu und hört ihr aufmerksam zu. Während Poncia begeistert und schwärmend von den Ankömmlingen erzählt, setzt leise rhythmische Musik ein. Auf die Erzählung über die "mujer vestida de lentejuelas", die sich für die Schnitter prostituiert, reagieren Adela, Magdalena und Amelia wütend. Die rhythmische Musik wird lauter und es sind mehrere männliche Stimmen zu hören. Magdalena steht auf, läuft nach hinten und hält ihr Ohr an die Leinwand. Auch Martirio steht auf und läuft ebenso nach hinten, kommt kurz darauf wieder zurück und setzt sich auf den Stuhl vorne rechts. Amelia steht wie Poncia mit dem Rücken zum Publikum und lauscht den Klängen. Adela hat sich in der Bühnenmitte mit Blickrichtung zum Publikum auf den Boden geworfen und weint. Auf die Leinwand wird ein rotes Licht projiziert, das mit zunehmender Lautstärke der Geräusche immer intensiver wird. Martirio "knetet" mit beiden Händen ein zusammengelegtes Betttuch, das auf ihrem Stuhl lag, und legt den Kopf in den Nacken. Die Rhythmen werden nun deutlich schwächer. Ihren

Oberkörper erhebend sagt die weinende Adela, auch sie würde gerne die Felder bearbeiten, damit sie das Haus verlassen und so ihre Sorgen vergessen könne. Verwunderung ausdrückend fragt Martirio im Kontrast zur lauten, klagenden Stimme Adelas in ruhigem Tonfall, was diese denn zu vergessen habe. Jede habe so ihre Sorgen, antwortet Adela nun ruhig, aber immer noch weinend. Auf die Aufforderung von Poncia, still zu sein, legt sich Adela wieder hin. Poncia stellt fest, dass die Schnitter nun um die Ecke gebogen seien. Daraufhin springt Adela auf und läuft nach hinten links ab, während sie enthusiastisch und mitreißend ruft, alle sollen mitkommen, um die Männer aus ihrem Zimmerfenster zu beobachten. Magdalena geht mit ihr ab. Poncia geht ihnen mahnend mit ruhigen Schritten hinterher. Amelia zögert, dreht sich um und sieht, dass Martirio sitzen geblieben ist. Diese schlägt weinend die Hände vors Gesicht.

3.2.3.4 "Adelas Tod"

Die Bühne ist dunkel und kaum ausgeleuchtet. Es sind keine Abgrenzungen mehr zu erkennen und der Hintergrund lässt sich nicht vom Boden unterscheiden. Dadurch wirkt die Bühne wie ein "schwarzes Loch". Die weißen Nachthemden, die alle Figuren tragen, stehen dazu in einem starken Kontrast. Bernarda erscheint aus der linken, hinteren Ecke der Bühne und spricht, während sie im hinteren Teil der Bühne stehen bleibt, beruhigend auf Martirio und Adela ein. Die beiden haben gerade noch am Boden auf der rechten Seite miteinander gekämpft. Martirio geht zu ihrer Mutter hin und denunziert Adela, worauf Bernarda Martirio zur Seite schiebt und energisch auf Adela zuschreitet. Mit ihrem Gürtel in der Hand holt sie aus, um Adela zu schlagen. Adela geht ihrer Mutter entgegen und hindert sie daran. Schließlich stößt sie Bernarda weg, greift sich den Gürtel, der bei der kurzen Auseinandersetzung auf den Boden gefallen war und lässt Martirio und Bernarda stehen. Sie läuft in die linke, vordere Ecke und wendet sich den beiden wieder zu. Bernarda und Martirio stehen immer noch im hinteren Teil der Bühne. Als Bernarda Adela entgentreitt, schlägt diese mit dem Gürtel auf den Boden und fordert Bernarda mit kräftiger Stimme auf, stehen zu bleiben. Bernarda erstarrt. Nach kurzem Schweigen erklärt Adela ihrer Mutter mit nun ruhiger, leicht zitternder Stimme, dass allein Pepe über sie das Sagen habe. Mit schnellen, hektischen Schritten kommt Magdalena von rechts hinten auf die Bühne gelaufen und ruft Adelas Namen. In schleichendem Tempo folgt ihr Angustias. Poncia tritt von links hinten auf. Als Adela sich nun, schwer atmend, mit

immer noch leicht zitternder Stimme, aber pathetisch ihrer Familie offenbart und ihre Liebe zu Pepe gesteht, bleiben zunächst alle in einem Halbkreis um sie herum stehen. Nach einem kurzen Moment der Stille geht Bernarda ohne Worte in den Hof, der sich nicht sichtbar rechts neben der Bühne befindet. Martirio folgt Bernarda. Als auch Adela in den Hof will, stellt Angustias sich ihr energisch in den Weg und sagt, sie werde sie hier nicht hinausgehen lassen. Doch Angustias' anfänglich kraftvolle Stimme geht schon im zweiten Satz ins Weinerliche über, als sie Adela als Schande des Hauses bezeichnet. Magdalena, in Adelas Rücken stehend, fordert Angustias mit ruhiger Stimme auf, Adela gehen zu lassen. Von der rechten Bühnenseite ertönt plötzlich ein Schuss. Angustias dreht sich um, Adela weicht zunächst einen Schritt zurück, dann weitere. Amelia tritt im Hintergrund auf. Bernarda kommt von rechts auf die Bühne. Mit ruhigem und leisem, aber bestimmtem Tonfall gibt sie Adela zu verstehen, dass sie es nicht wagen solle, nach Pepe zu schauen. Martirio kommt auf die Bühne und bleibt vorne rechts stehen. Langsam teilt sie mit, es sei vorbei mit Pepe, wobei sie eine Pause vor Pepes Namen setzt. Angustias dreht Adela den Rücken zu und schaut nun in Richtung Hof. Adela steht die ganze Zeit über wie gelähmt da. Dann beginnt sie zu weinen, läuft schnell nach hinten links und geht ab. Bernarda geht ihr bis zum Bühnenrand ruhigen Schrittes nach. Martirio kommt nun in die Mitte der Bühne und kostet aus, dass sie Adela in dem Glauben gelassen hat, Pepe sei tot. Bernarda ruft nach Adela und geht in die äußerste linke, hintere Ecke, wo Adela abgegangen war. Als Criada vorne links erscheint und panikartig verkündet, die Nachbarn seien aufgestanden, kommt Bernarda wieder nach vorne und schaut in Richtung Criada, als wolle sie sich davon überzeugen. Von oben "fällt" plötzlich die Trapezkünstlerin in Adelas grünem Kleid an einem Seil in die Mitte der Bühne und stellt damit die erhängte Adela dar. Sie hat jedoch keine Schlinge um den Hals, sondern hält sich mit dem rechten Arm am Seil fest. Die anderen Figuren stehen im Kreis um sie herum. Kurze Aufschreie sind zu hören. Martirio reagiert von allen am heftigsten, indem sie sich am Bühnenrand auf den Boden wirft. Bernarda und Poncia drehen sich von Adela weg und schauen nach vorne. Bernarda durchbricht das Schweigen, indem sie mit ruhiger Stimme befiehlt, Adela vom Seil zu nehmen. Criada und Amelia folgen der Anweisung. Bernarda ordnet ohne Gefühlsschwankungen in der Stimme weiter an. Martirio erhebt sich vom Boden, stellt sich vor Adela und schimpft weinend auf sie. Angustias und Magdalena nähern sich und helfen Amelia und Criada, die Tote hinaus zu tragen. Martirio folgt ihnen.

Bernarda, die sich kaum bewegt hat und immer noch frontal zum Publikum in der Bühnenmitte steht, fordert nun bestimmt, energisch, aber zum Schluss sehr ruhig zum Schweigen auf. Nach ihrem letzten *Silencio* fällt hinter ihr geräuschvoll das Seil zu Boden, das Licht geht an.

3.2.4 Figurenanalyse

3.2.4.1 Die Trapezkünstlerin und das Seil

Der Regisseur Calixto Bieito hat dem Stück mit der Trapezkünstlerin keine eigentliche Figur hinzugefügt, denn sie greift nicht in das Geschehen als solches ein. Insgesamt tritt die Trapezkünstlerin viermal in Erscheinung, wobei sie bei ihrem letzten Auftritt in der Szene "Adelas Tod" in die Rolle der Adela schlüpft. Diese Szene enthält sicherlich die größte Abweichung zum dramatischen Text. Der laut diesem eigentlich in Adelas Zimmer – und damit für den Zuschauer nicht sichtbar – stattfindende Selbstmord wird in dieser Inszenierung auf der Bühne gezeigt. Dementsprechend wurde die Stelle des Eindringens in Adelas Zimmer gestrichen.

Indem die Trapezkünstlerin in ihrem vierten Auftritt das grüne Kleid trägt, wird aus ihr zweifellos Adela, denn das grüne Kleid kann nur dieser zugeordnet werden. Zugleich interpretiert das im dramatischen Text an dieser Stelle nicht vorgesehene Tragen dieses Kleides Adelas Freitod. Das Kleid, das Adela eigentlich beim Ausflug zum Schöpfrad anziehen wollte, und das für Lebenslust, Freiheit und Vergnügen steht, ist nun ihr Leichenkleid. Dies könnte man einerseits so auslegen, dass gerade diese Lebenslust sie in den Tod getrieben hat. Andererseits wird hier deutlich gemacht, dass Adela über den Tod einen "Weg zum Schöpfrad" sucht, wo sie sich Bernarda Albas Haus entziehen kann. Zweifellos wird hier mit der Kenntnis gespielt, dass die Farbe Grün bei García Lorca eng mit dem Tod verbunden ist. Adelas Aussage in der Szene "Das grüne Kleid", als sie in einem ersten Aufbegehren sagt, sie wolle am nächsten Tag das grüne Kleid anziehen und auf der Straße spazieren gehen, und dass sie raus wolle (0:33:53), wird hier zu Ende gedacht. Der Tod ist Adelas Möglichkeit, "raus" zu kommen, was durch das Zeigen ihres Freitodes im grünen Kleid deutlich gemacht wird. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass der Selbstmord auf der Bühne erkennbar eine akrobatische Leistung ist. Dies nimmt der Darstellung zwar die Wucht des eigentlich Geschehenen, verleiht Adelas Tod aber eine poetisch-akrobatische Note. Es verstärkt den Eindruck eines erlösenden Todes.

Noch eine zweite, deutliche Abweichung zum dramatischen Text ist auszumachen: Nach Bernardas letztem *Silencio* am Ende fällt hinter ihr das ganze, lange Seil geräuschvoll vom Bühnenhimmel zu Boden (1:44:17). Das laute Herunterfallen des Seils wirkt wie ein letztes Auflehnen gegen Bernardas Anordnung zu Schweigen und schließt die Ouvertüre ab. Wo es am Anfang langsam in den Bühnenraum hinabgelassen und dabei fast der Eindruck vermittelt wird, das Seil hätte ein Eigenleben, bricht es am Ende in sich zusammen. Es hat seine Spannkraft und seine Funktion verloren, Figuren aus dem Innenraum des Hauses nach oben zu ziehen und verdeutlicht dadurch symbolisch den Verlust der Widerstandskraft im Haus. Sie ist durch Adelas Tod verloren gegangen. Als die Schauspielerinnen nach mehrmaligem "Vorhang", den es in dieser Aufführung nicht als solchen gibt, bereits die Bühne verlassen haben, liegt das helle Seil immer noch "wie tot" auf dem dunklen Bühnenboden.

Die Ouvertüre der Inszenierung erinnert stark an Adelas Aussage am Ende der "Streit - Szene", als sie Martirio ihre Umarmung mit Pepe zu erklären versucht:

Yo no quería. He ido como arrastrada por una maroma. (1:11:17)

Wie bereits in Adelas Rollenprofil erläutert¹²³, spiegelt sich in diesem Bild ihre Situation wider, welche nun gleich zu Beginn durch die Trapezkünstlerin gezeigt wird. Wehrlos, die Hände baumelnd, lässt sich die nackte Trapezkünstlerin am Seil von einer nicht sichtbaren "Kraft" in einen nicht sichtbaren "Raum" ziehen. Ihre Nacktheit betont die Ursprünglichkeit, Natürlichkeit und Menschlichkeit, aber auch die Ausgeliefertheit und findet ihre Fortsetzung im Stück dadurch, dass Adela als einzige während des ersten und zweiten Aktes barfuß ist, während ihre Schwestern Schuhe tragen. Nur Criada zu Beginn und María Josefa treten ebenfalls barfuß auf.

Im dramatischen Text ist dieses "Vorspiel" nicht zu finden. Es ist eine zusätzliche, sehr symbolbehaftete Ebene, die der Regisseur seiner Inszenierung voranstellt. Es erfolgen ein zweiter und dritter Auftritt der Trapezkünstlerin jeweils als Zwischenspiel am Ende des ersten und zweiten Aktes. Indem die Trapezkünstlerin immer wieder auftritt, entwickelt sich ein Spiel im Spiel, das in der Schlussszene mit ihrem vierten Auftritt aktiv in das "eigentliche" Geschehen eingreift und seine Auflösung erfährt.

¹²³ Vgl. S.42 in Kapitel 2.4.2. in dieser Arbeit.

Zwischen Akt eins und Akt zwei sitzt die Trapezkünstlerin in einem langen, weißen Kleid auf einem sich drehenden Trapez. Eine Stimme, die über ein Mikrofon die letzten Worte María Josefas *A la orilla del mar* (0:38:31) wie ein Echo wiederholt, und Meeresgeräusche, die ebenso über Lautsprecher zu hören sind, begleiten die kurze Szene akustisch und bilden eine Brücke zur zuvor gesehen Schlussszene des ersten Aktes. Diese beinhaltet den ersten Auftritt von María Josefa und ihrem Wunsch, am Ufer des Meeres zu heiraten. Die Trapezkünstlerin "kommentiert" diesen Wunsch, indem sie wie ein Traumbild hoch über der Bühne erscheinend ein weißes (Braut-) Kleid trägt und wie auf einer Schaukel sitzend ein idyllisches Bild einer leichten, tänzerisch verspielten, glücklichen Braut skizziert. Dadurch wird der Kontrast zwischen Bernarda Albas Haus und den sehnsüchtigen Wünschen María Josefas verstärkt.

Der dritte Auftritt der Trapezkünstlerin ist aufgrund der schwachen Beleuchtung nur schwer zu erkennen. Scheinbar nackt schwebt sie über der dunklen Szene. Ihre Körperhaltung erinnert durch die ausgebreiteten Arme und den zur Seite hängenden Kopf an Jesus am Kreuz. Auch hier "kommentiert" die Trapezkünstlerin die zuvor gespielte Szene, in welcher Poncia berichtet, dass La hija de la Librada wegen der Geburt eines unehelichen Kindes von der Dorfbevölkerung gejagt wird und schließlich getötet werden soll. Bernarda und auch Martirio stimmen in die Forderung ein, die Sünderin zu töten. Adela schlägt sich auf die Seite der Gejagten. Indem die Trapezkünstlerin nun als "Gekreuzigte" erscheint, verknüpft sie das Gesehene vor dem geistigen Auge des Zuschauers mit der Leidensgeschichte Jesu, an deren Ende ein von der Gesellschaft, dem Volk, geforderter Tod steht, der hier verdeutlicht werden soll. Gleichzeitig wird durch Adelas Verbindung zu La hija de la Librada und der Trapezkünstlerin ihr Tod bereits angedeutet.

3.2.4.2 Bernarda

Bernardas Auftritt zu Beginn der Szene "Adelas Tod" zeugt von deren starker Präsenz, die sie das ganze Stück über ausstrahlt. Durch ihre tiefe, kräftige Stimme, mit welcher sie ruhig, aber bestimmend anordnet, erlangt sie sofort Autorität. Auf den im dramatischen Text vorgesehenen Stock als Requisite für Bernarda verzichtet diese Inszenierung. Stattdessen benutzt sie als Symbol der Autorität einen Gürtel, den Bernarda stets umgeschnallt trägt und den sie, wie auch in dieser Szene, als Züchtigungsinstrument benutzt. Dies führt zum einen dazu, dass die Figur der

Bernarda nicht alt und gebrechlich wirkt, da sie nicht "am Stock geht". Zum anderen lässt sich der Gürtel in spielerischer Art und Weise als Machtsymbol nutzen. So etwa wirft Bernarda in der Szene "Bernarda – Poncia II" Poncia den Gürtel vor die Füße, damit sie ihn ihr anziehe (1:06:39), nachdem Bernarda in der vorherigen Szene damit Martirio geschlagen hatte. Mit dieser Erniedrigung – in der Tat kniet sich Poncia vor Bernarda hin, um ihr den Gürtel anzuziehen – zeigt sie ihrer Magd, die zuvor versucht hatte, Bernarda Ratschläge zu geben, die Grenzen auf.¹²⁴

Als sich Adela Bernarda am Ende entgegenstellt, sie stößt, ihr den Gürtel abnimmt und Bernarda damit droht, hält die Mutter nicht nur inne, sondern weicht auch nach und nach drei Schritte zurück. Im Gegensatz zum dramatischen Text fragt sie nicht nach einem Gewehr, sondern verlässt wortlos das Geschehen in Richtung Hof. Ihren kühlen und brutalen Charakter zeigt sie, als sie zurückkommt. Ganz ruhig und mit leiser, aber überlegener Stimme gibt sie Adela zu verstehen, dass sie es nicht wagen solle, nach Pepe zu sehen. Noch deutlicher zeigt sich Bernardas Charakter in ihrer Reaktion, als die Tochter vor ihr am Seil hängt. Während sich Martirio auf den Boden wirft und so ihre Schuld demonstriert, steht Bernarda wenige Sekunden regungslos da und schaut auf Adela. Dann wendet sie sich von ihr ab, hin zum Publikum und beginnt mit ihren Anordnungen. Sie spricht in ruhigem Tonfall und bewegt sich dabei kaum.

Bereits Bernardas erstes Auftreten zeigt, wie die Rolle interpretiert wird: Mit einem Wort bringt sie die Eingangsmusik zum Schweigen. Majestätisch schreitet sie durch den Raum. Mit klaren, deutlichen und bestimmenden Worten und Gesten gibt sie zu verstehen, dass sie die Autorität ist (0:10:35). Hinzu kommt eine große körperliche Gewaltbereitschaft: Als Magdalena sich in der Szene "Der geblünte Fächer" weinend auf den Boden wirft, schlägt ihr Bernarda mit der Hand auf den Rücken, greift ihr unter die Arme und zieht sie zurück auf den Stuhl, auf welchem Magdalena zuvor saß. Neben ihr stehend rüttelt Bernarda ihre Tochter und stößt mit ihrer Hüfte dreimal gegen Magdalenas Seite, bis diese aufhört zu weinen (0:17:16). Noch eine weitere Szene, die ebenso wenig im dramatischen Text explizit beschrieben ist wie diese, veranschaulicht den harten, gewaltbereiten Charakter von Bernarda: Als Angustias ihre Schwestern beschuldigt, ihr Pepes Portrait entwendet zu haben, betritt Bernarda die Bühne und sorgt für Ruhe. In der angespannten

¹²⁴ Schon einmal zog Poncia ihrer Herrin den Gürtel wieder an. Vgl. "Bernarda-Poncia I", als Bernarda zuvor mit dem Gürtel auf Angustias einschlägt, weil sie die Männer vor dem Hoftor belauscht hat (0:20:00).

Stimmung beginnt Amelia mit gesenktem Kopf zu weinen, was in die Stille hineinschneidet. Bernarda bemerkt dies, geht langsam auf sie zu, hebt mit ihrer Hand Amelias Kopf an und verpasst ihr eine Ohrfeige (0:59:47). Die beklemmende Gewalt, die von Bernarda ausgeht, wird vom Publikum durch ein Raunen kommentiert.

3.2.4.3 Die Schnitter

In der Szene "Das Lied der Schnitter" findet sich neben der Schlusszene und der Ouvertüre eine der wenigen offensichtlichen Divergenzen zwischen dramatischem Text und Aufführungstext. Im Gegensatz zum dramatischen Text fehlt im Aufführungstext das Lied, das die Schnitter beim Vorbeiziehen am Haus singen. Dies ist insofern beachtlich, da in diesem Lied auf lyrische Art und Weise das gegensätzliche Leben zu den Moralvorstellungen Bernardas skizziert und die Sehnsüchte der Töchter im Haus artikuliert werden, wodurch diesen ihr Eingesperrtsein noch stärker bewusst wird. Zudem ist im dramatischen Text ein "Duett" zwischen Martirio und Adela verankert.

In der vorliegenden Aufführung sind anstelle des Liedes die oben beschriebenen rhythmischen Klänge zu hören. Das rote Licht auf der Leinwand, das mit zunehmender Lautstärke immer intensiver wird, strahlt in der kühlen Umgebung der Bühne Wärme aus. Es greift einerseits Poncias Beschreibung der Schnitter auf, die wie "verbrannte Bäume" seien (0:53:20), andererseits die Hitze, die (draußen) zu herrschen scheint.¹²⁵ Womöglich wird hier auch visuell das "innere Feuer" gezeigt, das in Adela brennt und in ihrer explosionsartigen Reaktion am Ende der Szene zur Geltung kommt.¹²⁶ Die stark rhythmisch geprägte Musik wirkt einerseits sehr lebhaft, bedingt auch durch die begleitenden Stimmen, andererseits baut sie durch ihre Wucht zugleich eine angsteinflößende Drohkulisse auf, da sie an die treibenden Klänge auf einer Galeere erinnert.¹²⁷ Dies steht zwar im Gegensatz zu der Freiheit

¹²⁵ Vgl. Martirio: ¡Con este sol! (0:52:59).

¹²⁶ Adelas Durst nach Wasser greift ihre "innere Hitze" metaphorisch auf. Vgl. (96), (103).

¹²⁷ Die Klänge ähneln denen der einzigen weiteren musikalisch unterlegten Szenen "Die Trauergesellschaft", in der das "geisterhafte" Eintreffen der Familie und der Trauergäste untermalt wird, und "La hija de la Librada". Die dort immer schneller und lauter werdenden Rhythmen, die noch bedrohlicher wirken, stellen die Verfolgung der Frau durch die Dorfbewohner akustisch dar bzw. setzen folgende Regieanweisung im dramatischen Text um: *Fuera se oye un grito de mujer y un gran rumor* (92).

der Schnitter, doch die Musik passt insofern, als sie die unterdrückte Situation der Töchter im Haus musikalisch reflektiert.

3.2.4.4 Adela

Während ihre Schwestern voller Sehnsucht der Musik lauschen, bewirken die Geräusche bei Adela, dass sie sich auf den Boden legt und weint. Das Weinen ist zum einen auf das in dieser Szene sehr deutlich werdende angespannte Verhältnis zu Martirio zurückzuführen, das ihr bewusst zu machen scheint, wie alleine sie mit ihrer Liebe zu Pepe dasteht. Optisch verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass Adela – wie bereits erwähnt – als einzige barfuß ist, während alle anderen Schuhe tragen. Zum anderen drückt das Weinen auch das Hadern mit ihrem Schicksal aus, welches ihr nicht erlaubt, es den Schnittern gleich zu tun und auf die Felder zu ziehen, wobei das Feld, wie der Olivenhain, sexuell konnotiert ist. Diesen Wunsch artikuliert sie an zwei Stellen (0:53:00; 0:54:29). In starkem Kontrast dazu steht dann ihr impulsives Aufstehen gleich darauf, als sie mitreißend und enthusiastisch ihre Schwestern auffordert, den Schnittern vom Fenster ihres Zimmers aus zuzusehen, als diese um die Ecke biegen und die Musik leiser wird. Diese vor Kraft strotzende Lebendigkeit, die sie antreibt, zeigt sich in der Figur der Adela im Wechselspiel mit der innerlichen Zerrissenheit und durch Weinen ausgedrückte Niedergeschlagenheit, die letztlich in der Schlusszene zur Eskalation führt. Für die Figur der Adela in dieser Inszenierung ist dieses kontrastreiche Wechselspiel charakteristisch, das vor allem über ihre Stimme gesteuert wird.

Zu sehen ist dies z.B. auch in der Szene "Das grüne Kleid", als Adela lachend und mit schnellen Schritten die Bühne betritt und ihren Schwestern voller Begeisterung das Kleid präsentiert. Sie tanzt in ausschweifenden Bewegungen umher, fordert ihre Schwester Martirio zum Tanzen auf, lacht und reißt alle mit ihrer Freude mit (0:31:44). Als sie kurz darauf erfährt, dass Pepe Angustias heiraten wird, schwenkt ihre Stimme sofort in einen niedergeschlagenen Tonfall um (0:32:55). In der Folge bewegt sich Adela kaum und ihre Stimme weist ein leichtes Zittern auf, bis es aus ihr herausbricht und sie verzweifelt und aggressiv umher schreit – eine Vorstufe ihres Verhaltens am Schluss. Am Ende der Szene schlägt Adela verzweifelt auf ihr Kleid ein, bis ihr Weinen langsam in ein Lachen übergeht. An ihren Gesichtszügen ist zu erkennen, dass sie augenscheinlich eine Idee hat. Schließlich

verlässt Adela die Bühne, wie sie sie betreten hat – lachend und voller Elan – und lässt den Zuschauer mit dem Spannung erzeugenden "Rätsel" um ihre Idee zurück.

Wo Adela mit ihrer Schwester Martirio in dieser Szene noch einträchtig tanzt, ist das Verhältnis der beiden in der Szene "Das Lied der Schnitter" bereits angespannt. Die Konfrontation ist auch räumlich zu sehen. Adela und Martirio stehen sich in der Mitte der Bühne gegenüber, während Magdalena und Amelia eine untergeordnete Rolle spielen und dementsprechend im Hintergrund positioniert sind. Poncia steht auf der Seite, beobachtet Adela und Martirio und wirft gelegentlich einen Satz ein (0:51:42). Die Szene ist von den beißenden Kommentaren und giftigen Blicken der beiden Rivalinnen geprägt, was zu einer bedrückenden Stimmung führt. Fast unerträglich wird sie, als Martirio, nachdem sie Adela stechende Blicke zugeworfen hat, Poncia die Spitze aus der Hand reißt und die Magd dadurch unterbricht und verstummen lässt. Beide Rivalinnen haben sich voneinander abgewendet und es entsteht eine beklemmende Stille. Martirio wirft Adela abermals einen Blick zu. Ihre Konfrontation gipfelt schließlich in einer handfesten Auseinandersetzung in der Szene "Adela – Martirio".

Bedingt durch Bernardas körperliche Brutalität erhält Adelas Konfrontation mit ihrer Mutter in der Schlussszene eine größere Legitimation im Kopf des Zuschauers. Der körperliche Widerstand gegen Bernarda, den Poncia schon in der ersten Szene für sich ankündigt, wird nun durch Adela realisiert. Sie offenbart ihre Kraft und Entschlossenheit, die in der Kampfszene zuvor mit Martirio noch nicht zum Vorschein kommt. Da nämlich scheint Adela ihrer Schwester zu unterliegen. Indem sie sich in Einklang mit dem dramatischen Text ihrer Mutter entgegenstellt (108), diese sogar zurückstößt, bricht Adela aus ihrem bisherigen Handeln auch körperlich aus. In diesem Moment ist ihre Stimme laut und aggressiv und ihre Körperhaltung angespannt. Die Anspannung entlädt sich, als Adela mit dem Gürtel ihrer Mutter auf den Boden schlägt. Nach einem kurzen Schweigen findet Adela zurück zu ihrer ruhigen Art, die sich vor allem in ihrer Stimme manifestiert. Ihre Rolle definiert sich anders als die von Bernarda nicht über körperliche Gewalt, auch nicht über eine sich überschlagende Stimme, sondern über eine innere Kraft, mit welcher Adela die anderen Figuren auf Distanz hält.

3.2.4.5 Martirio

In der Figur der Martirio ist deutlich der Aspekt heraus gearbeitet, dass sie sich mit zunehmender Spieldauer immer mehr zu Adelas Rivalin entwickelt. Dennoch bleibt bis zum Schluss sichtbar, dass auch sie wie Adela leidet. Ihre Auseinandersetzung mit Adela, die am Ende auch körperlich ausgetragen wird, findet vor dem Hintergrund statt, dass sich beide gegenseitig aufgrund ihrer Liebe zu Pepe zu denunzieren drohen. Eindrucksvoll theatralisiert Martirio ihre Rivalität zu Adela: Als Adela sie in der Szene "Das Lied der Schnitter" auslacht, wirft Martirio dieser stechende Blicke zu, die sie verstärkt, indem sie einen Schritt auf Adela zugeht und ihr nachschaut. Wie auch in der nachfolgenden Szene "Die ungezähmte Mauleselin", als Martirio scheinbar kurz davor steht, Amelia über Adela und Pepe aufzuklären, will sie sich mitteilen, verkneift es sich aber im letzten Moment. Das gegenseitige verbale Provozieren wird zum körperlichen "Spiel". Als Martirio in der Szene "Das verschwundene Portrait" bei ihrem Seitenhieb auf Adela, das von Angustias vermisste Portrait hätte sich vielleicht nachts in den Hof geschlichen, auf Angustias zuläuft, schaut sie Adela vielsagend an. Dies veranlasst Adela, einige Schritte auf sie zuzulaufen, als wolle sie sie fangen. Doch Martirio wendet sich flink ab (0:58:50). Die Figur der Martirio theatralisiert hier förmlich die große Entfernung zwischen den Figuren und dieses "Schweigen", das Bernarda fordert.

Im Ringen mit sich selbst zeigt Martirio aber auch ihre verletzte Seite, als sie sowohl am Ende der Szene "Das Lied der Schnitter" wie auch in Amelias Armen am Ende der folgenden Szene (0:57:58) und zuvor schon in "Fenstergespräche" (0:47:02) weint. Demnach wird sie hier nicht als harte Rivalin gezeichnet, sondern bleibt im Weinen mit Adela verbunden. Spätestens in der körperlichen Auseinandersetzung mit ihrer Mutter in der Szene "Das verschwundene Portrait" zeigt sich, dass die Figur der Martirio nicht als "Bernardas Nachfolgerin" angelegt ist. In der Aufführung lässt sie sich von Bernarda festhalten, kann sich zwar losreißen, weicht dann aber zurück (1:00:43). Im Drama demonstriert sie eine weitaus größere Gegenwehr (86).¹²⁸

Insgesamt wird Martirio in dieser Aufführung nicht als gefühllose Schwester interpretiert, die Adela aus Hass und Eifersucht am Ende in den Tod treibt, sondern sie trägt ebenso ihre inneren Konflikte aus. Dies ist z.B. an ihrem Körperausdruck

¹²⁸ Vgl. dazu S.46 in Kapitel 2.4.3 in dieser Arbeit.

beim Lauschen der Musik der Schnitter zu sehen. Martirio ist wie Adela auch dem Publikum zugewandt, während alle anderen nach hinten sehen. Das "Kneten" des Betttuchs und das in den Nacken legen des Kopfes drückt eine leidenschaftliche, unterdrückte Sehnsucht aus. Es wird deutlich gemacht, dass Martirio eigentlich Adelas Leidensgenossin ist.

3.2.4.6 Poncia

Die Figur der Poncia erscheint bereits in der ersten Szene sehr verbittert und behält diesen Wesenszug bis zum Ende bei. Mehrmals schreit sie Criada mit ihrer kehligen, rauen Stimme an und fuchelt dabei mit ihrem Messer in der Luft umher. Ebenso spricht sie sehr rasch, laut, energisch, mit viel Pathos und kontrastiert ihre Stimmführung wenig. Dadurch wirkt Poncia sehr ernst, bisweilen verbissen und brutal. Selbst ihr Lachen wirkt gequält (0:03:31). Sie scheint in der Tat "Schülerin" Bernardas zu sein, wie sie später selbst bemerkt. Deutlich lässt sie Criada ihre höhere Position spüren, indem sie ihr in harschem Ton Anweisungen gibt. Durch den schroffen Umgangston vermittelt sie eine beklemmende Atmosphäre, die auf das Folgenden bereits "einstimmt".

Insgesamt ist die Figur der Poncia in dieser Inszenierung weniger als "gute Seele" gezeichnet. Selbst als sie zur Erheiterung der Töchter über ihr erstes "Fenstergespräch" mit ihrem Mann erzählt, schafft Poncia keine wirkliche Nähe zu den anderen Figuren, was sich in der räumlichen Distanz widerspiegelt (0:42:59). Auch in dieser Szene hält sie ihr Klappmesser in der Hand. Die Waffe, in deren Bild die brutale Gewalt des Redens verankert ist, dient Poncia als Requisite.¹²⁹ Bernardas sprichwörtliche Aussage,

Ya empiezas a sacar la punta del cuchillo (1:04:50),

wird hier in ein konkretes Bild umgewandelt. Schon am Anfang hat Poncia ein Messer in der Hand, das ihre verbale Angriffslust vor allem gegenüber Bernarda signalisiert. Deutlich werden ihre verbitterten Spitzen, die zum Teil auch hinter den eigentlich gut gemeinten Ratschlägen stecken, herausgestellt. Ihre komplizenhafte Verbundenheit zu den Töchtern hinter dem Rücken von Bernarda kommt weniger zum Tragen. Vor allem ihre raue Stimme widerspricht dem Bild einer liebevollen, sorgenden Magd.

¹²⁹ Vgl. dazu S.40, Fußnote 59 in Kapitel 2.4.1 in dieser Arbeit.

3.2.5 Abschließende Interpretation

Calixto Bieitos Inszenierung akzentuiert vor allem den Titel des Werkes. Durch das schlichte, aber effektvolle Bühnenbild ist es der Inszenierung gelungen, den "eigentlichen Hauptdarsteller" des Werkes in den Mittelpunkt zu rücken: das Haus.¹³⁰ Durch die klare Akzentuierung des Raumes transformiert die Aufführung den sichtbaren Gegensatz zwischen Haus und Außenwelt im Drama.¹³¹ Die kühle, in schwarz-weiß gehaltene Atmosphäre zeigt die Leere, die in den Figuren herrscht und stellt die endlose Entfernung nach "draußen" dar. Silhouettenhaft bewegen sich die uniform gekleideten Figuren in der beklemmenden, kargen Atmosphäre, deren große, weiße Leinwand im Hintergrund einer unüberwindbaren Barriere gleichkommt. Gesteigert wird die bedrückende Atmosphäre, indem im letzten Akt das weiße Bühnenbild in Schwarz gehüllt wird und die Figuren in ihren weißen Nachthemden förmlich darin unterzugehen scheinen. Kleine Akzentuierungen genügen, um Mechanismen deutlich zu machen. Das grüne Kleid Adelas und ihr roter Fächer bilden ebenso wie das rote Licht der Schnitter, das auf die Leinwand projiziert wird, starke Kontraste. Bedingt durch die Uniformität aller Figuren reicht es aus, Adela ohne Schuhe auftreten zu lassen, um zu zeigen, dass sie nicht völlig angepasst ist.

Indem dem Zuschauer durch das spärlich eingerichtete Bühnenbild und den reduzierten Gebrauch von Requisiten ein sehr abstrakter Raum dargeboten wird, rücken die Schauspielerinnen und das gesprochene Wort zwar vordergründig in den Mittelpunkt, da dem Zuschauer scheinbar sonst keine konkreten räumlichen Äquivalenzmöglichkeiten geboten werden. Dennoch scheint man verstärkt dazu geneigt, die Worte und Gesten in den Raum einzubinden, denn dessen symbolhaftes Wirken lädt geradezu dazu ein, in Korrespondenz gesetzt zu werden. Der Zuschauer ist aktiv gefordert, das ästhetische Objekt mitzuformen. Die Inszenierung bietet genügend Raum – im wahrsten Sinne des Wortes –, um das "Eigene" miteinfließen zu lassen. Dies beginnt schon mit der poetisch-akrobatischen Ouvertüre.

Darüber hinaus wird das Publikum auch aktiv als "Dorfgemeinschaft" in das Geschehen miteinbezogen und auf diesem Weg direkt mit der Begebenheit auf der Bühne konfrontiert. Dies ist eine Besonderheit der Inszenierung im Vergleich zum dramatischen Text. Es scheint eine Akzentuierung des Untertitels zu sein, denn dort heißt es, das Stück spiele „*en los pueblos*“ und nicht „*en un pueblo*“ (49), will heißen,

¹³⁰ Vgl. S.56 in Kapitel 2.6 in dieser Arbeit.

¹³¹ Siehe S.55, Abb. 6 in Kapitel 2.5 in dieser Arbeit.

es "betrifft" alle und somit auch das Publikum. So tritt im ersten Akt keine Trauergesellschaft auf. Stattdessen suggerieren ihre Gegenwart etwa 40 von der Decke heruntergelassene, an Seilen hängende Stühle, von deren Präsenz in hoher Anzahl auch im dramatischen Text gesprochen wird (52). Am vorderen Bühnenrand nehmen Bernarda und ihre fünf Töchter auf sechs in einer Reihe stehenden, dem Publikum frontal zugerichteten Stühlen Platz. Von dort aus antwortet Bernarda den Fragen und Bemerkungen der Trauergesellschaft, die aus dem Off über Lautsprecher zu hören sind, während sie stets dem Publikum zugewandt ist. Am Ende des zweiten Aktes fordert Bernarda die Tötung von La hija de la Librada und spricht dabei das Publikum an. Am Schluss, als sie verkündet, Adela sei jungfräulich gestorben, ist sie ebenfalls dem Publikum zugewandt. Der Eindruck, das Publikum gehöre zum Bühnengeschehen dazu, wird dadurch verstärkt, dass der Bühnenraum vom Publikum zu keiner Zeit durch einen Vorhang getrennt wird.

Insgesamt distanziert sich die Inszenierung von einer folkloristischen Interpretation und deutet auch nicht auf eine feministische Lesart des Werks hin, sondern nährt den Gedanken, dass *La casa de Bernarda Alba* vor allem durch das weiße, leerstellenartige Bühnenbild ein universeller Ort ist, an dem eine autoritäre Instanz den Lebensraum der anderen eingrenzt. Indem das Publikum als Dorfgemeinschaft miteinbezogen wird, wird ihm suggeriert, dass sie Teil dieses Ortes ist, was das unbehagliche Wirken der Aufführung intensiviert. Nicht zuletzt wird die Beklemmung auch durch die dumpfe, angsteinflößende rhythmische Musik erzeugt, die an mehreren Stellen einsetzt. Die starke Präsenz der Figur der Bernarda, der man jederzeit abnimmt, dass sie zu allem bereit ist, um die Tradition ihrer Vorfahren fortzusetzen, prägt die beklemmende Inszenierung. Es ist wirklich "ihr" Haus. An der Figur der Adela werden psychische und physische Abgründe deutlich. Ihr Kampf mit unerfüllten Lebensträumen und ihre Verödung durch den kollektiven Zwang werden durch das kontrastreiche Spiel, das zwischen vitaler Fröhlichkeit und quälender Traurigkeit hin und her wechselt, theatralisiert. Das Schweigen wird gespielt. Die Aufführung bietet, was García Lorca fordert: „El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vea los huesos, la sangre.“¹³² Das "poetische Kostüm" zeigt sich in dieser Aufführung nicht zuletzt auch in der symbolhaften Darstellung von Bernarda Albas Haus, das "Blut" in den finsternen Blicken, die sich die Figuren zuwerfen.

¹³² García Lorca 1957, S.1634.

3.3 Aufführungen im Vergleich

Wie aus beiden Aufführungsanalysen – nicht zuletzt auch aus ihrer abschließenden Interpretation – hervorgeht, haben wir es mit unterschiedlichen Aussagespektren zu tun. Wo lassen sich die Unterschiede festmachen? Inwiefern sind ihre Aussagen unterschiedlich?

Hält man beide Aufführungen gegeneinander, so lassen sich zunächst zwei äußerliche Unterschiede feststellen: Zum einen liegen zwischen beiden Inszenierungen 14 Jahre, die auch an der unterschiedlichen Aufnahmequalität deutlich werden. Zum anderen dauert, wie den Sequenzgrafiken zu entnehmen ist, die "Plaza-Inszenierung" etwa 10 Minuten länger. Dabei ist kein konkreter Punkt auszumachen, durch den die Diskrepanz ausgelöst wird. Daraus lässt sich ableiten, dass die "Bieito-Inszenierung" insgesamt ein höheres Tempo anschlägt. Dies lässt sich allegorisch an der verschiedenen schnellen Taktung der Glockenschläge zu Beginn beider Aufführungen festmachen. Die unterschiedliche Dauer der Aufführungen ist insofern bemerkenswert, als beide Aufführungen der Textfassung des dramatischen Textes – was Dialoge und Abfolge der Szenen betrifft – ohne größere Abweichungen folgen.

Vergleicht man beide Bühnenbilder – sie sind das, was der Zuschauer als erstes zu Gesicht bekommt –, so werden die unterschiedlichen Herangehensweisen beider Inszenierungen bereits deutlich. Die realistische Umsetzung des Werks bei Plaza wird durch die wirklichkeitsgetreue, konkrete Nachbildung von einem Innenraum eines Hauses signalisiert. Dem steht bei Bieito die karge, weiße Spielfläche gegenüber, die das Resultat einer poetischen, abstrakten Vorstellung des Hauses ist. In dieser artifiziellen Umgebung vollzieht sich ein seltsames, befremdliches Spiel: Eine nackte Frau schwingt an einem Seil baumelnd im Takt des Glockengeläuts hin und her und wird schließlich nach oben gezogen. Erst jetzt beginnt das eigentliche Stück. Dem textkundigen Leser ist klar, dass hier das Produktionsteam etwas hinzugefügt hat. Ganz anders bei Plaza: Kurz nachdem sich der Vorhang gehoben hat, treten die beiden Mägde auf die Bühne und man ist mitten im Geschehen. Die Nähe und Unmittelbarkeit dieser Aufführung zum Zuschauer steht im Kontrast zur distanzierten Eröffnung bei Bieito. Dies setzt sich auch in den Figuren fort.

Schnell hat der Zuschauer bei Plaza die Figur der Poncia "akzeptiert", denn mit ihren komödiantischen Einlagen regt sie eine aktive und unmittelbare Reaktion

des Zuschauers an und baut dadurch eine direkte Verbindung zu ihm auf. Anders dagegen bei Bieito: Das schnelle Sprechtempo und die verbitterte Darstellung der Poncia im kargen Bühnenbild fördert eine reservierte, eher beklemmende Reaktion des Zuschauers. Bereits in den ersten Sequenzen der Aufführungen werden durch das Bühnenbild, die Ouvertüre und das Spiel in erster Linie der Figur der Poncia die Weichen der Aufführungen gestellt. Die Vermittlung des dramatischen Textes kommt bei Plaza komödienhaft daher, während Bieito bereits mit der Ouvertüre tragisch-poetisch einleitet. Anders ausgedrückt ist der Zuschauer bei Plaza eher geneigt, die Aufführung aus „theatralischer Perspektive“¹³³ zu verfolgen, d.h. er genießt das Rollenspiel der Schauspieler. Die Kommunikation zwischen Schauspieler und Publikum tritt in den Vordergrund. Bei Bieito blickt der Zuschauer eher in „lebensweltlicher Perspektive“ auf das Geschehen, d.h. er konfrontiert die auf der Bühne propagierten Normen mit seinen eigenen Vorstellungen. Es ist klar, dass wir es hier mit sich überlagernden Kommunikationsebenen zu tun haben, die sich nicht voneinander trennen lassen. Jedoch lässt sich diese grundsätzliche Ausrichtung auch an der dominanten Präsenz der burlesken Poncia bei Plaza, die der dominanten Präsenz der brutalen Bernarda bei Bieito gegenübersteht, festmachen.

In der Inszenierung von Bieito ist die Figur der Bernarda aufgrund ihrer Präsenz auf der Bühne der Mittelpunkt des Geschehens. Von ihr geht die beklemmende Atmosphäre der Aufführung aus. Ohne unbedingt die Stimme erheben zu müssen, verkörpert sie die brutale Autorität. Anders hingegen bei Plaza: Hier versucht die Figur durch Schreien und durch einen Stock, den sie wie ein Zepter bei sich trägt, und später ein Gewehr, Brutalität und Autorität zu verkörpern. Dabei wirkt die Figur sehr plakativ und lange nicht so dominant wie bei Bieito, gerade auch im Vergleich zur burlesken Poncia.

Ebenso lassen sich Unterschiede in der Darstellung der Schnitter feststellen, die sich über ihre Musik charakterisieren lassen. In beiden Aufführungen kontrastieren sie weniger das Leben im Haus, sondern reflektieren es auf unterschiedlichem Wege. Bei Bieito geschieht dies mit beklemmender, rhythmischer Musik, die die Verse aus dem dramatischen Text ausspart. Bei Plaza singen die

¹³³ Andreas Mahler: Aspekte des Dramas. In: Helmut Brackert; Jörn Stückrath (Hrsg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Erweiterte Ausgabe. Hamburg 1995, S.73. Mahler beschreibt, dass der Zuschauer in einem gewissen Rahmen wählen kann, auf welche Kommunikationsebene er sich einlässt und unterscheidet dabei drei Perspektiven: die dramatische (Interaktion der Figuren), die theatralische (Betrachtung des Schauspielers in seiner Rolle) und die lebensweltliche (Konfrontation des Bühnengeschehens mit eigener Lebenswelt).

Schnitter zwar den vorgesehenen Text, aber indem sie ein "Flamencolied" daraus machen, ist es kein "Freiheitslied" mehr¹³⁴, sondern ein resignatives Lied von Unterdrückten. Die Fröhlichkeit, die einige Frauen beim Tanzen ausstrahlen, ist zwar sichtbar, steht allerdings im Gegensatz zum Ausdruck des Flamenco, der „Musik der tragischen Existenz“¹³⁵.

Betrachtet man beide Martirio-Figuren, so zeigt sie sich bei Plaza sehr dominant und offenbart ihre Zerstörungswut im aggressiven Umgang mit Adela. Sie erfüllt Poncias Bezeichnung eines "Giftbrunnens"¹³⁶. Bei Bieito ist die Figur wesentlich schwächer angelegt. Sie offenbart, dass auch sie unter der Situation im Haus leidet. Am Ende wird sie Adela genauso in den Tod treiben wie bei Plaza, doch lässt sich bei Bieito eine Entwicklung festmachen, die nicht zuletzt auch durch die sich hochschaukelnden "Spielchen" mit Adela bedingt ist.¹³⁷ Bezeichnend ist das unterschiedliche Verhalten, als Bernarda wegen des Diebstahls von Pepes Bild auf sie losgeht. Bei Plaza tritt sie ihrer Mutter aggressiv entgegen während sie bei Bieito vor ihrer Mutter zurückweicht. Dieses Verhalten gibt auch einen Fingerzeig auf ihre Beziehung zu Adela. Während Martirio bei Plaza den aggressiven Umgangston ihrer Mutter bereits adaptiert hat und klar die Position der Rivalin von Adela einnimmt, wird dies bei Bieito erst gegen Ende deutlich. Zuvor zeigt Martirio durchaus, dass sie eine Leidensgenossin Adelas ist, wie z.B. die Reaktion auf das Lied der Schnitter zeigt.¹³⁸

Beide Adela-Figuren zeichnen sich durch den leidenschaftlichen Ausdruck ihrer Sehnsucht aus. Allerdings wird bei Bieito auch die Gefangene im Kampf mit ihren psychischen und physischen Bedürfnissen deutlich. Während bei Plaza die Figur der Adela am Ende in den gleichen aggressiven Ton verfällt wie Bernarda und Martirio vor ihr, bricht sie bei Bieito nur kurzzeitig aus, um dann wieder mit zittriger Stimme in die beklemmende Atmosphäre der Aufführung zurückzufinden. Bei Bieito ist Adela die rebellierende Unterdrückte, bei Plaza die unterdrückte Rebellin.

Wie in diesem kurzen Vergleich deutlich wurde, sind es in der Tat zwei unterschiedliche Aufführungen: Der komödiantischen, aggressiven und folkloristischen Inszenierung von Plaza steht eine beklemmende, ruhige und abstrakte Inszenierung von Bieito gegenüber.

¹³⁴ Vgl. S.51 in Kapitel 2.4.7 in dieser Arbeit.

¹³⁵ Knipp 2006, S.10.

¹³⁶ Vgl. S.46 in Kapitel 2.4.3 in dieser Arbeit.

¹³⁷ Vgl. S.92 in Kapitel 3.2.4.5 in dieser Arbeit.

¹³⁸ Vgl. S.92/93 in Kapitel 3.2.4.5 in dieser Arbeit.

Resümee

Sowohl García Lorcas dramatischen Text als auch beide Aufführungen einsehbar, nachvollziehbar, überschaubar und kritisierbar zu machen, war Intention dieser Arbeit. Dazu wurden zunächst methodologische Überlegungen angestellt, die einerseits Begrifflichkeiten klärten, andererseits dramatischen Text, Drama, Inszenierung und Aufführung in eine Simulacren-Kette einbanden und so zueinander positionierten. Im ersten Simulacrum die Möglichkeiten des zweiten abzutasten, war Leitgedanke der Dramenanalyse, deren Kern aus der Erstellung von Rollenprofilen für die einzelnen Figuren bestand und die mit einer Interpretationsperspektive abschloss. Die Aufführungsanalyse setzte am dritten Simulacrum an, dessen Besonderheiten und Schwierigkeiten in den methodologischen Überlegungen zum theatralischen Wahrnehmen deutlich gemacht wurden. Beide Analysen sind Teilaspekte der Transformationsanalyse, die die „theatralische Bedeutung in Differenz zur dramatischen Vorlage“¹³⁹ unter figuralen Gesichtspunkten bestimmt. Auf der Grundlage der Rollenprofile in der Dramenanalyse wurden die Figuren in der Aufführungsanalyse betrachtet und diskutiert, ihre Unterschiede zum dramatischen Text wie auch zwischen den Aufführungen aufgezeigt. Bedingt durch die bereits aus dem Titel des Werks abzuleitende elementare Bedeutung des Hauses wurde zudem sowohl auf die Raumstruktur in der Dramenanalyse, als auch auf das Bühnenbild in den Aufführungen eingegangen. Es bleibt festzuhalten, dass beide Aufführungen den dramatischen Text unterschiedlich interpretiert haben. Bei Plaza bleibt die Aussage durch die komödiantische Färbung seiner Inszenierung verworren, wohingegen bei Bieito eine klare Transformation und Weiterentwicklung dessen zu erkennen ist, was in der Interpretationsperspektive der Dramenanalyse angedeutet wurde. Wie ist es möglich, dass ein und derselbe dramatische Text zu zwei so unterschiedlichen Aufführungen führt?

Um diese Frage zu beantworten, soll auf die beiden konträren Meinungen von Aristoteles und Goethe über das Verhältnis zwischen dramatischem Text und Aufführung, die diese Arbeit einleiten, zurückgekommen werden.¹⁴⁰ Goethe, der der Theatralität und dem Zuschauer weitaus größere Bedeutung zumisst als dem dramatischen Text, kann nur bedingt zugestimmt werden. Es wurde zwar deutlich, dass erst mit der Aufführung, erst im dritten Simulacrum im "Geiste des Zuschauers",

¹³⁹ Hiß 1993, S.155.

¹⁴⁰ Siehe S.12 in dieser Arbeit.

der als „aktiver Mitschöpfer des ästhetischen Objekts gefordert“¹⁴¹ ist, *La casa de Bernarda Alba* vollendet ist. Damit soll aber García Lorcás dramatischer Text nicht als unvollendet abgetan werden, sondern eine Stärke darin gesehen werden, dass das Werk geradezu dafür geschaffen ist und danach verlangt, "aus dem Buch aufzustehen" und lebendig zu werden. Oder um es mit den Worten von Carl Spitteler zu sagen¹⁴²: Theater ist genau das Abenteuer, Poesie durch Haut und Haare, durch Schneider und Tapezierer "ergänzen" zu wollen, womit auch Aristoteles' Aussage teilweise widersprochen werden muss: Die entfaltete Wirkung eines dramatischen Textes zeigt sich erst in seiner Aufführung. Aber kann ein gutes Theaterstück wirklich kaum zur Hälfte zu Papier gebracht werden?

Es sind doch die Elemente des Textes, welche die Grundsteine eines weiterführenden Verstehens in der Vorstellung des Lesers bilden (erstes Simulacrum), einer Vorstellung, die bei der Regie dann wieder Basis der Inszenierung wird (zweites Simulacrum) und letztlich im "Geiste des Zuschauers" bei der Aufführung das dritte Simulacrum bildet. Der dramatische Text enthält nicht nur den Dialog und die Regieanweisungen, sondern er ist selbst "Regieanweisung", indem er über die Charaktere der Figuren, über die Motive ihrer Handlungen und über ihre Lage Aufschluss gibt. Dennoch zeigen die beiden Aufführungen, welche latenten Ausdruckspotenziale – man denke an die komödiantischen Züge bei Plaza, die in der Dramenanalyse nicht zum Vorschein kommen, oder den schlichten, weißen Raum bei Bieito – im dramatischen Text schlummern. Aus dieser Überlegung heraus wird klar, dass beide Aufführungen immer noch *La casa de Bernarda Alba* von Federico García Lorca sind.

Das Theater ist der privilegierte Ort der Literatur, weil erst hier verborgene Ausdruckspotenziale der Sprache entfaltet und theatralisiert werden. Die Bühne ist beileibe nicht „das Kunstloseste“¹⁴³, was es gibt. Roland Barthes hat es treffend resümiert: „Qu'est-ce que théâtraliser? Ce n'est pas décorer la représentation, c'est illimiter le langage.“¹⁴⁴

¹⁴¹ Schmid 1985, S.25.

¹⁴² Vgl. S.12 in dieser Arbeit.

¹⁴³ Aristoteles 1976, S.54.

¹⁴⁴ Roland Barthes: Sade, Fourier, Loyola. Paris 1971, S.10.

Bibliographie

-
- Anderson, Andrew A.:** Unas aclaraciones a *La casa de Bernada Alba*, *Sonetos y Drama sin título*. In: Soria Olmedo, Andrés (ed.): *Lecciones sobre Federico García Lorca*. Granada, Mayo de 1986. Granada 1986, S.129 – 145.
- Aristoteles:** *Poetik*. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann. München 1976.
- Arturi Parilla, Catherine:** A reading of *La casa de Bernarda Alba*. In: Arturi Parilla, Catherine: *A theory for reading dramatic texts. Selected plays by Pirandello and García Lorca*. New York, San Francisco, Bern, Baltimore, Frankfurt a.M., Berlin, Wien, Paris 1995, S.135 – 167.
- Bachmann, Ueli:** *Theatertext im Bühnenraum*. Dissertation an der Universität Zürich 1984/85. Zürich und Schwäbisch Hall 1986.
- Balme, Christopher:** *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin 1999.
- Barthes, Roland:** *Le théâtre de Baudelaire*. In: Barthes, Roland: *Essais critiques*. Paris 1964, S.41 – 47.
- Barthes, Roland:** *Die strukturalistische Tätigkeit*. Deutsch von Eva Moldenhauer. In: Schiwy, Günther (Hrsg.): *Der französische Strukturalismus. Mode – Methode – Ideologie*. Reinbek 1969, S.153 – 158.
- Barthes, Roland:** *Sade, Fourier, Loyola*. Paris 1971.
- Darío, Rubén:** *Prosas profanas y otros poemas*. Edición, introducción y notas de Ignacio M. Zuleta. Madrid 1983.
- Degoy, Susana:** *En lo más oscuro del pozo. Figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*. Buenos Aires 1996.
- Doménech, Ricardo:** *Símbolo, mito y rito en La casa de Bernarda Alba*. In: Doménech, Ricardo (Hrsg.): *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid 1985, S.187 – 209.
- Eckart, Gabriele:** *Barbara Honigmanns Briefroman Alles, alles Liebe: ein Beitrag zur García Lorca-Rezeption in der DDR*.

www.dickinson.edu/glossen/heft14/geckart.html (18.Mai 2007)
- Fischer-Lichte, Erika:** *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3: Die Aufführung als Text*. Tübingen 1983.
-

-
- Fischer-Lichte, Erika:** Vorwort. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main 1983. Tübingen 1985a, S.VII – XII.
- Fischer-Lichte, Erika:** Was ist eine "werkgetreue" Inszenierung? Überlegungen zum Prozeß der Transformation eines Dramas in eine Aufführung. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main 1983. Tübingen 1985b, S.37 – 49.
- Fischer-Lichte, Erika:** Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. In: Möhrmann, Renate: Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin 1990, S.233 – 260.
- Finter, Helga:** Der subjektive Raum. Band 1: Die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels: Sprachräume des Imaginären. Tübingen 1990.
- Finter, Helga:** Identität und Alterität: Theatralität der performativen Künste im Zeitalter der Medien. In: Berg, Walter Bruno u.a. (Hrsg.): Fliegende Bilder, fliehende Texte. Identität und Alterität im Kontext von Gattung und Medium. Frankfurt a.M., Madrid 2004, S.233 – 250.
- Floeck, Wilfried:** Federico García Lorca. La casa de Bernarda Alba. In: Roloff, Volker; Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hrsg.): Das spanische Theater. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Düsseldorf 1988, S.370 – 384.
- Gadamer, Hans Georg:** Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Gesammelte Werke Band 1. Tübingen 1990⁶.
- Galán Font, Eduardo:** Claves para la lectura de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Madrid, Barcelona, México 1986.
- García Lorca, Federico:** Obras completas, hrsg. von Arturo del Hoyo. Madrid 1957.
- García Lorca, Federico:** La casa de Bernarda Alba. Con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio a cargo de Miguel García-Posada. Madrid 1991³.
-

- García Lorca, Federico:** Bernarda Albas Haus. Tragödie von den Frauen in den Dörfern Spaniens. Aus dem Spanischen von Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt a.M. 1999.
- Gibson, Ian:** Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929 – 1936). Barcelona 1987.
- Gibson, Ian:** Federico García Lorca. A life. London 1989.
- Goethe, Johann Wolfgang:** Zur Farbenlehre. Das gesamte Hauptwerk von 1810. Herausgegeben von Manfred Wenzel. Frankfurt a.M. 1991.
- Honigmann, Barbara:** Alles, alles Liebe! München, Wien 2000.
- Hiß, Guido:** Der theatralische Blick. Eine Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin 1993.
- Klinkert Thomas:** Einführung in die französische Literaturwissenschaft. Berlin 2004³.
- Knipp, Kersten:** Flamenco. Frankfurt a.M. 2006.
- Korte, Helmut:** Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin 2001².
- Kuchenbuch, Thomas:** Filmanalyse. Theorien. Methode. Kritik. Wien, Köln, Weimar 2005.
- Mahler, Andreas:** Aspekte des Dramas. In: Brackert, Helmut; Stückrath, Jörn (Hrsg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Erweiterte Ausgabe. Hamburg 1995, S.71 – 85.
- Mundt, Michaela:** Transformationsanalyse. Methodische Probleme der Literaturverfilmung. Tübingen 1994.
- Pavis, Patrice:** Reflections on the Notation of Theatrical Performance. In: Hess-Lüttich, Ernest W.B. (Hrsg.): Multimedial Communication. Volium II: Theatre Semiotics. Tübingen 1982, S.232 – 253.
- Rincón, Carlos:** *La casa de Bernarda Alba*. Symbol des gesellschaftlichen Hauptwiderspruchs. In: Rincón, Carlos: Das Theater García Lorcás. Berlin 1975, S.303 – 324.
- Schmid, Herta:** Das dramatische Werk und seine theatralische Konkretisation im Lichte der Literaturtheorie Roman Ingardens. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.):
-

Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main 1983. Tübingen 1985, S.22 – 36.

Spitteler, Carl: Drama, Buch und Bühne. Aus einem geplanten Werk. In: Spitteler, Carl: Aus der Werkstatt. Zürich 1950, S.477 – 558.

Wille, Franz: Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse. Frankfurt a.M. 1991.

Auf folgende Quellen im Internet wurde zugegriffen, um Informationen über die verwendeten Video-Aufzeichnungen der Aufführungen zu erlangen (Stand:18.05.2007):

www.focus.es

www.cdn.mcu.es

www.documentacionteatral.mcu.es

www.adeteatro.com/curricula/jcplaza.htm

Das der Arbeit vorangestellte Zitat von Federico García Lorca stammt aus einem Interview, das Felipe Morales im Jahr 1936 mit dem Autor führte und mit „Declaraciones de García Lorca sobre el teatro“ betitelt ist: García Lorca, Federico: Obras completas, hrsg. von Arturo del Hoyo. Madrid 1957, S.1634.

Anhang

Beobachtungsprotokolle der Aufführung unter der Regie von José Carlos Plaza

"Poncia – Criada I"

(Sale la Criada)

Criada: Ya tengo el doble de esas campanas metido entre las sienes.

La Poncia: *(Sale comiendo chorizo y pan)*
Llevan ya más de dos horas de gori-gori.

Han venido curas de todos los pueblos.

La iglesia está hermosa. En el primer responso se desmayó la Magdalena.

Criada: Es la que se queda más sola.

La Poncia: Era la única que quería al padre. ¡Ay!

¡Gracias a Dios que estamos solas un poquito!

Yo he venido a comer.

Criada: ¡Si te viera Bernarda...!

La Poncia: ¡Quisiera que ahora, que no

Aus der linken Tür tritt Criada mit einem Stuhl, den sie wohl gerade postieren will, hervor;

Poncia kratzt sich an den Beinen;

Poncia geht auf sie zu, gibt ihr durch ein Handzeichen zu verstehen, dass sie sich um das Tuch kümmern solle und verlässt die Bühne durch die linke Tür;

Geht zur linken Tür hinaus; Criada ignoriert Poncias Aufforderung, stellt stattdessen den Stuhl an den Tisch links auf der Bühne und lässt sich mit dem Rücken zum Publikum und der linken Tür zugewandt darauf nieder; Poncia "schreit" aus dem Off, während die Magd mit dem Rücken zum Publikum auf dem Stuhl sitzt; Poncia kommt aus der linken Tür heraus, gibt der Magd abermals mit einer Handbewegung, und indem sie sie vom Stuhl stößt, zu verstehen, sie solle sich um das Tuch kümmern; Die Magd springt auf, bekreuzigt sich, nimmt das Tuch in die Hand und legt es zusammen;

Poncia schwingt sich bei „un poquito“ auf den Tisch und baumelt mit den Beinen; Das Publikum lacht;

Sie isst;

Criada faltet das Tuch zusammen;

come ella, que todas nos muriéramos de hambre! ¡Mandona! ¡Dominanta!

¡Pero se fastidia! Le he abierto la orza de chorizos.

Criada: *(Con tristeza, ansiosa)* ¿Por qué no me das para mi niña, Poncia?

La Poncia: Entra

y llévate también un puñado de garbanzos.

¡Hoy no se dará cuenta!

Voz *(Dentro):* ¡Bernarda!

La Poncia: La vieja. ¿Está bien cerrada?

Criada: Con dos vueltas de llave.

La Poncia: Pero debes poner también la tranca. Tiene unos dedos como cinco ganzúas.

Voz: ¡Bernarda!

La Poncia: *(A voces)* ¡Ya viene! *(A la Criada)* Limpia bien todo.

Si Bernarda no ve relucientes las cosas me arrancará los pocos pelos que me quedan.

Criada: ¡Qué mujer!

„Mandona“ und „Dominanta“ schreit sie nach hinten;

Wühlt in ihrer Tasche und zieht eine Wurst heraus; Das Publikum lacht;

Criada fragt mit offener Handfläche, energisch; Geht durch linke Tür ab;

Ruhig;

Ihr nachschreiend;

Schlägt mehrmals ihren rechten Handrücken auf die linke offene Handfläche;

Stößt ein "Ui" aus, während sie wie ertappt herum fährt, dreht schnell den Kopf in Richtung linker Tür, durch welche Criada ab ist;

Aus dem Off;

Die Stimmlage des Rufes imitierend; Steht vom Tisch auf und geht zu rechten Tür; Währenddessen kommt Criada aus linker Tür;

Beide Figuren auf der Bühne;

"Das Lied der Schnitter"

(Entran Martirio, Amelia y Magdalena)

Magdalena: (A Adela) ¿Has visto los encajes?

Amelia: Los de Angustias para sus sábanas de novia son preciosos.

Adela: (A Martirio, que trae unos encajes) ¿Y éstos?

Martirio: Son para mí. Para una camisa.

Adela: (Con sarcasmo.) ¡Se necesita buen humor!

Martirio: (Con intención)

Para verlos yo.

No necesito lucirme ante nadie.

La Poncia: Nadie la ve a una en camisa.

Martirio: (Con intención y mirando a Adela.) ¡A veces!

Pero me encanta la ropa interior.

Si fuera rica la tendría de Holanda. Es uno de los pocos gustos que me quedan.

La Poncia: Estos encajes son preciosos para las gorras de niño, para mantehuelos de cristianar.

Yo nunca pude usarlos en los míos.

A ver si ahora Angustias los usa en los suyos.

Adela sitzt mit dem Rücken zum Publikum auf einem Stuhl;

Magdalena kommt auf sie zu und zeigt Spitzenbänder;

Hinter Magdalena;

Martirio steht vor Adela;

Sich abwendend;

Sarkastisch; Amelia kniet neben Adela und legt ihr eine Spitze an; Magdalena steht ihr immer noch gegenüber, beide haben ein Band in der Hand;

Neben der Nähmaschine stehend;

Sich energisch verteidigend; Pause;

Leise

Poncia steht rechts abseits; Energisch;

Adela anschauend; Aggressiv; Amelia und Adela zucken zusammen und schauen Martirio an; Pause;

Leise sich leicht zu Adela hinbeugend, gemeines Lachen;

Poncia ein Spitzeband in der Hand, einen Schritt zur Mitte gehend;

Traurig;

Nach hinten gehend; Eine große Armbewegung machend; Lacht; Im Hintergrund geht Bernarda in das

Como le dé por tener crías vais a estar cosiendo mañana y tarde.

Magdalena: Yo no pienso dar una puntada.

Amelia: Y mucho menos cuidar niños ajenos. Mira tú cómo están las vecinas del callejón, sacrificadas por cuatro monigotes.

La Poncia: Ésas están mejor que vosotras. ¡Siquiera allí se ríe y se oyen porrazos!

Martirio: Pues vete a servir con ellas.

La Poncia: No.

¡Ya me ha tocado en suerte este convento!

(Se oyen unos campanillos lejanos, como a través de varios muros.)

Magdalena: Son los hombres que vuelven al trabajo.

La Poncia: Hace un minuto dieron las tres.

Martirio: ¡Con este sol!

Adela: *(Sentándose)* ¡Ay, quién pudiera salir también a los campos!

Magdalena: *(Sentándose)* ¡Cada clase tiene que hacer lo suyo!

Martirio: *(Sentándose)* ¡Así es!

Amelia: *(Sentándose)* ¡Ay!

La Poncia: No hay alegría como la de los campos en esta época. Ayer de mañana llegaron los segadores. Cuarenta o cincuenta buenos mozos.

Magdalena: ¿De dónde son este año?

La Poncia: De muy lejos. Vinieron de los

Zimmer, in dem das Bett steht, und schließt die Tür hinter sich;

Poncia wieder nach vorne kommend, mit einem Schmunzeln auf den Lippen;

Magdalena die Spitze von Poncia verlangend; Lässig;

Amelia, die sich neben Adela auf einen Stuhl gesetzt hatte, steht auf und zeigt in den Innenhof;

Amelia Kontra gebend;

Schnelle Antwort;

Setzt sich; Das Publikum lacht;

Die Schwestern schauen suchend in den Bühnenrückraum (nach draußen);

Adela steht auf und läuft schnell durch die mittlere Tür in den Vorraum, schaut scheinbar aus einem Fenster, springt auf und ab

Zurückkommend, kraftvoll;

Resignierend;

Alle Schwestern stehen nach wie vor; Sitzend;

montes. ¡Alegres! ¡Como árboles quemados! ¡Dando voces y arrojando piedras!

Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar.

[Yo los vi de lejos.]

El que la contrataba era un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo.

Amelia: ¿Es eso cierto?

Adela: ¡Pero es posible!

La Poncia: 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.

(Se oye un canto lejano que se va acercando.)

La Poncia: Son ellos.

Traen unos cantos preciosos.

Amelia: Ahora salen a segar.

Sich vorbeugend, etwas leiser sprechend
Adela sitzt mittlerweile vorne rechts; Auch
Martirio und Angustias sitzen wieder;

Erschreckt;
Ruhig, nachdenklich;

Das Publikum lacht;

Fragend;
Sinnierend;

Gesang setzt ein; Männerstimmen sind zu
hören; Alle lauschen:

Ya salen los segadores
en busca de las espigas;
se llevan los corazones
de las muchachas que miran;
Steht auf und geht in den Vorraum;
Criada kommt dazu;

Sie singen weiter:
Abrir puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo;
el segador pide rosas
para adornar su sombrero;

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.)

Amelia: ¡Y no les importa el calor!

Martirio: Siegan entre llamaradas.

Adela: Me gustaría segar para ir y venir.
 Así se olvida lo que nos muerde.

Martirio: ¿Qué tienes tú que olvidar?

Adela: Cada una sabe sus cosas.

Martirio: *(Profunda.)* ¡Cada una!

La Poncia: ¡Callar! ¡Callar!

Coro: *(Muy lejano.)*

Abrir puertas y ventanas
 las que vivís en el pueblo;
 el segador pide rosas
 para adornar su sombrero.

La Poncia: ¡Qué canto!

Martirio: *(Con nostalgia.)*

Abrir puertas y ventanas
 las que vivís en el pueblo...

Adela: *(Con pasión.)*

... el segador pide rosas
 para adornar su sombrero.

(Se va alejando el cantar.)

Ein Einzelner singt;

Der Sänger schließt an:

Abrir puertas y ventanas
 las que vivís en el pueblo;
 el segador pide rosas...

Adela steht auf und trinkt Wasser aus
 einem *botijo*

...para adornar su sombrero;

Das Lied wird weiter wiederholt;

Dreht sich, den *botijo* noch in der Hand
 umher;

Einen Schritt auf Martirio zugehend;

Ruhig, nachdenklich;

Ein Sänger;

Wiederholt die Zeilen direkt, nachdem sie
 gesungen wurden, trocken gesprochen;

Adela singt mit dem Sänger die Zeilen
 leidenschaftlich mit;

La Poncia: Ahora dan la vuelta a la esquina.

Adela: Vamos a verlos por la ventana de mi cuarto.

La Poncia: Tened cuidado con no entreabrirla mucho, porque son capaces de dar un empujón para ver quién mira.

(Se van las tres. Martirio queda sentada en la silla baja con la cabeza entre las manos.)

Als der Sänger noch mal ansetzt (jetzt sind auch Rhythmusinstrumente zu hören), singt Adela das ganze Lied mit und beginnt zu tanzen, Poncia und Criada sowie Amelia tanzen auch; Martirio bleibt an der Nähmaschine sitzen, ebenso Angustias auf ihrem Stuhl; Magdalena steht links abseits;

Hektisch, rechts zur Tür rausstürmend, es folgen ihr alle nach, außer Angustias, sie geht links ab,

Martirio bleibt sitzen, Amelia dreht sich in der Tür um;

"Adelas Tod"

(Aparece Bernarda. Sale en enaguas con un mantón negro.)

Bernarda: Quietas, quietas. ¡Qué pobreza la mía, no poder tener un rayo entre los dedos!

Martirio: (Señalando a Adela.) ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!

Bernarda: ¡Esa es la cama de las mal nacidas! (Se dirige furiosa hacia Adela.)

Adela: (Haciéndole frente.) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio!

(Adela arrebató un bastón a su madre y lo parte en dos.)

Esto hago yo con la vara de la dominadora.

No dé usted un paso más.

¡En mí no manda nadie más que Pepe!

(Sale Magdalena.)

Magdalena: ¡Adela!

(Salen la Poncia y Angustias.)

Adela: Yo soy su mujer. (A Angustias.) Entérate tú y ve al corral a decírselo. Él dominará toda esta casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león.

[Angustias: ¡Dios mío!

Bernarda: ¡La escopeta!

¿Dónde está la escopeta?]

(Sale corriendo.)

(Aparece Amelia por el fondo, que mira

Bernarda steht mit dem Rücken zum Publikum vorne in der Mitte; Trägt wie vorgesehen einen schwarzen Mantel über dem weißen Nachthemd;

Aggressiv, laut;

Angustias und Amelia erscheinen links;

Sehr energisch;

Magdalena erscheint rechts vorne;

Den zerbrochenen Stock wie einen Degen vor sich haltend und die anderen so auf Abstand haltend, drohend;

Poncia kommt nicht;

Adela mit dem Stock auf Angustias zeigend;

Bernarda und Martirio gehen nach hinten ab;

aterrada, con la cabeza sobre la pared.
Sale detrás Martirio.)

Adela: ¡Nadie podrá conmigo! (Va a salir.)

Angustias: (Sujetándola.) De aquí no sales con tu cuerpo en triunfo, ¡ladrona! ¡deshonra de nuestra casa!

Magdalena: ¡Déjala que se vaya donde no la veamos nunca más! (Suenan disparos.)

Bernarda: (Entrando.) Atrévete a buscarlo ahora.

Martirio: (Entrando.) Se acabó Pepe el Romano.

Adela: ¡Pepe! ¡Dios mío! ¡Pepe! (Sale corriendo.)

La Poncia: ¿Pero lo habéis matado?

Martirio: ¡No! ¡Salió corriendo en la jaca!

Bernarda: No fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar.

Magdalena: ¿Por qué lo has dicho entonces?

Martirio: ¡Por ella! Hubiera volcado un río de sangre sobre su cabeza.

La Poncia: Maldita.

Magdalena: ¡Endemoniada!

Bernarda: Aunque es mejor así. (Se oye como un golpe.) ¡Adela! ¡Adela!

La Poncia: (En la puerta.) ¡Abre!

Bernarda: Abre. No creas que los muros defienden de la vergüenza.

Criada: (Entrando.) ¡Se han levantado los

Sich zu Magdalena umdrehend;

Angustias fällt sie von hinten an und hält sie fest;

Hier spricht Amelia(!), energisch;
Ein sehr lauter Knall ist zu hören;
Angustias hält Adela immer noch fest, lässt sie nun los;

Bernarda betritt mit einem Gewehr von hinten kommend die Bühne, kommt nach vorne zu Adela; Diese steht wie angewurzelt immer noch nach rechts gedreht;

Martirio kommt herein, stellt sich hinter Adela und spricht über ihre Schulter;
Beginnt zu weinen, geht nach rechts ab und schließt sich hörbar in ihr Zimmer ein;
Angustias geht zur Tür, um nach Pepe zu schauen, nachdem sie erfahren hat, dass er noch lebt;

Man hört ein Geräusch; Poncia und Bernarda gehen an die Tür von Adelas Zimmer und klopfen mehrmals;

Criada hinten im Hof stehend, zuvor kurz

vecinos!

Bernarda: (En voz baja, como un rugido.)

¡Abre, porque echaré abajo la puerta!

(Pausa. Todo queda en silencio) ¡Adela!

(Se retira de la puerta.)

[¡Trae un martillo! (La Poncia da un empujón y entra. Al entrar da un grito y sale.) ¿Qué?]

La Poncia: (Se lleva las manos al cuello.)

¡Nunca tengamos ese fin!

(Las hermanas se echan hacia atrás. La Criada se santigua. Bernarda da un grito y avanza.)

La Poncia: ¡No entres!

Bernarda: No. ¡Yo no! Pepe: irás corriendo vivo por lo oscuro de las alamedas, pero otro día caerás.

¡Descolgarla!

¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como si fuera doncella.

¡Nadie dirá nada! ¡Ella ha muerto virgen!

Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas.

Martirio: Dichosa ella mil veces que lo pudo tener.

Bernarda: Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (A otra hija.) ¡A callar he dicho! (A otra hija.) Las lágrimas cuando estés sola. ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen.

¿Me habéis oído?

¡Silencio,

silencio he dicho!

¡Silencio!

draußen gewesen;

Criada schlägt ein Fenster der Tür ein;

Weicht zurück;

Poncia öffnet die Tür und geht hinein;
Schreie; Alle außer Bernarda verdecken ihr Gesicht und weinen;

In den Hof schreiend, mit Rücken zum Publikum, hebt die rechte Faust;

Niemand rührt sich;

Nach rechts sprechend;

Poncia geht in Adelas Zimmer ab;

Auf einem Stuhl sitzend, mit Rücken zum Publikum, weinend;

Vorne, ins Publikum schauend;

Energisch, schreiend;

Jetzt ruhig; Alle nach wie vor erstarrt;

Verkündend; Lange Pause nach "Alba"

Flüsternd,

etwas lauter

Flüsternd

Beobachtungsprotokolle der Aufführung unter der Regie von Calixto Bieito

"Poncia – Criada I"

(Sale la Criada)

Criada: Ya tengo el doble de esas campanas metido entre las sienes.

La Poncia: *(Sale comiendo chorizo y pan)*

Llevan ya más de dos horas de gori-gori. Han venido curas de todos los pueblos. La iglesia está hermosa. En el primer responso se desmayó la Magdalena.

Criada: Es la que se queda más sola.

La Poncia: Era la única que quería al padre. ¡Ay! ¡Gracias a Dios que estamos solas un poquito! Yo he venido a comer.

Criada: ¡Si te viera Bernarda...!

La Poncia: ¡Quisiera que ahora, que no come ella, que todas nos muriéramos de hambre! ¡Mandona! ¡Dominanta! ¡Pero se fastidia! Le he abierto la orza de chorizos.

Criada: *(Con tristeza, ansiosa)* ¿Por qué no me das para mi niña, Poncia?

La Poncia: Entra y llévate también un puñado de garbanzos.

¡Hoy no se dará cuenta!

Voz *(Dentro):* ¡Bernarda!

La Poncia: La vieja. ¿Está bien cerrada?

Criada: Con dos vueltas de llave.

La Poncia: Pero debes poner también la tranca. Tiene unos dedos como cinco ganzúas.

Voz: ¡Bernarda!

Criada kommt mit einem Putzeimer aus der linken, hinteren Ecke nach vorne, etwa in die Mitte der Bühne und beginnt auf Knien den Boden zu scheuern;

Poncia kommt von der rechten Seite auf die Bühne, steht vorne rechts, hat ein Messer und etwas Essbares in der Hand;

Criada lächelt;

Mit dem Messer hantierend;

Poncia lacht;

Criada steht auf;

La Poncia: *(A voces)* ¡Ya viene! *(A la Criada)* Limpia bien todo.

Si Bernarda no ve relucientes las cosas me arrancará los pocos pelos que me quedan.

Criada: ¡Qué mujer!

In den Rückraum der Bühne schreiend;
Criada anschreiend, diese kniet sich
wieder hin und putzt weiter;

"Das Lied der Schnitter"

(Entran Martirio, Amelia y Magdalena)

Magdalena: (A Adela) ¿Has visto los encajes?

Amelia: Los de Angustias para sus sábanas de novia son preciosos.

Adela: (A Martirio, que trae unos encajes) ¿Y éstos?

Martirio: Son para mí. Para una camisa.

Adela: (Con sarcasmo.) ¡Se necesita buen humor!

Martirio: (Con intención) Para verlos yo. No necesito lucirme ante nadie.

La Poncia: Nadie la ve a una en camisa.

Martirio: (Con intención y mirando a Adela.) ¡A veces! Pero me encanta la ropa interior. Si fuera rica la tendría de Holanda. Es uno de los pocos gustos que me quedan.

La Poncia: Estos encajes son preciosos para las gorras de niño, para mantehuelos de cristiano.

Yo nunca pude usarlos en los míos.

A ver si ahora Angustias los usa en los suyos. Como le dé por tener crías vais a estar cosiendo mañana y tarde.

Sie haben Bänder aus Spitze in der Hand; Adela nimmt ein Band aus Spitze in die Hand, das auf der Nähmaschine liegt;

Martirio zeigt Poncia ein Band aus Spitze, indem sie es vor ihren Körper hält, als präsentiere sie ein neues Kleid;

Zögert; Lächelnd;

Hämisch lachend;

Auf Adela zugehend;

Adela lacht;

Poncia nimmt Martirio das Band aus der Hand und betrachtet es begeistert; Martirio verfolgt Adela mit ihrem Blick; Adela läuft mit einer Hand vor dem Gesicht in den hinteren Bereich; Martirio reißt Poncia das Band aus der Hand;

Pause;

Leise weiter sprechend, von der schlechten Stimmung bedrückt;

Versucht, die Stimmung aufzulockern;

Verfällt dann in scharfen Ton;

Magdalena: Yo no pienso dar una puntada. Amelia: Y mucho menos cuidar niños ajenos. Mira tú cómo están las vecinas del callejón, sacrificadas por cuatro monigotes. La Poncia: Ésas están mejor que vosotras. ¡Siquiera allí se ríe y se oyen porrazos! Martirio: Pues vete a servir con ellas. La Poncia: No. ¡Ya me ha tocado en suerte este convento! (Se oyen unos campanillos lejanos, como a través de varios muros.) Magdalena: Son los hombres que vuelven al trabajo. La Poncia: Hace un minuto dieron las tres. Martirio: ¡Con este sol! Adela: (Sentándose) ¡Ay, quién pudiera salir también a los campos! Magdalena: (Sentándose) ¡Cada clase tiene que hacer lo suyo! Martirio: (Sentándose) ¡Así es! Amelia: (Sentándose) ¡Ay! La Poncia: No hay alegría como la de los campos en esta época. Ayer de mañana llegaron los segadores. Cuarenta o cincuenta buenos mozos. Magdalena: ¿De dónde son este año? La Poncia: De muy lejos. Vinieron de los montes. ¡Alegres! ¡Como árboles quemados! ¡Dando voces y arrojando piedras! Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con	Sitzt in der Mitte an der Nähmaschine; Sitzt links hinten auf einem Stuhl und hat ein Laken in der Hand; Sitzt vorne rechts; Sarkastisch; Pause; Ruhig; Flüsternd; Vorne links; Steht auf; Steht auf; Dramatisch; Resignierend; Schließt die Augen; Bleibt sitzen; Rhythmische Musik ist zu hören;
---	--

un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar. Yo los vi de lejos. El que la contrataba era un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo.

Amelia: ¿Es eso cierto?

Adela: ¡Pero es posible!

La Poncia: 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.

(Se oye un canto lejano que se va acercando.)

La Poncia: Son ellos.

[Traen unos cantos preciosos.]

Amelia: Ahora salen a segar.

[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.)]

Amelia: ¡Y no les importa el calor!

Martirio: Siegan entre llamaradas.

Adela: Me gustaría segar para ir y venir.
Así se olvida lo que nos muerde.

Martirio: ¿Qué tienes tú que olvidar?

Adela: Cada una sabe sus cosas.

Martirio: (Profunda.) ¡Cada una!

Eine Hand in die Hüfte gestützt;

Steht auf und wirft Betttuch zu Boden;

Stimmen und Trommelinstrumente sind
zu hören; Kein Gesang;

Magdalena hält ihr Ohr an die Leinwand,
Martirio steht auf und läuft ebenso nach
hinten, kommt kurz darauf wieder zurück
und setzt sich auf den Stuhl vorne rechts;
Amelia steht ebenfalls mit dem Rücken
zum Publikum; Adela hat sich in der
Bühnenmitte ins Publikum blickend auf
den Boden gelegt; Auf die Leinwand wird
ein rotes Licht projiziert, dass zunehmend
mit der Lautstärke immer intensiver wird;
Die Rhythmen werden deutlich
schwächer;

Ihren Oberkörper erhebend in dramatisch-
weinerlichem, kräftigen Ton;
Verwundert; Ruhig;

Adela legt sich wieder hin;

La Poncia: ¡Callar! ¡Callar!

[Coro: (Muy lejano.)

Abrir puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo;
el segador pide rosas
para adornar su sombrero.

La Poncia: ¡Qué canto!

Martirio: (Con nostalgia.)

Abrir puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo...

Adela: (Con pasión.)

... el segador pide rosas
para adornar su sombrero.]
(Se va alejando el cantar.)]

La Poncia: Ahora dan la vuelta a la esquina.

Adela: Vamos a verlos por la ventana de mi cuarto.

La Poncia: Tened cuidado con no entreabirla mucho, porque son capaces de dar un empujón para ver quién mira.

(Se van las tres. Martirio queda sentada en la silla baja con la cabeza entre las manos.)

Schnellt hoch, nach hinten links ab, enthusiastisch, mitreißend; Magdalena ab;

Poncia hinterher mit ruhigen Schritten;

Martirio sitzt weiterhin auf ihrem Stuhl, schlägt weinend die Hände vors Gesicht;

"Adelas Tod"

Aparece Bernarda. Sale en enaguas con un mantón negro.)

Bernarda: Quietas, quietas. ¡Qué pobreza la mía, no poder tener un rayo entre los dedos!

Martirio: (Señalando a Adela.) ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!

Bernarda: ¡Esa es la cama de las mal nacidas! (Se dirige furiosa hacia Adela.)

Adela: (Haciéndole frente.) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio!

[(Adela arrebató un bastón a su madre y lo parte en dos.)]

Esto hago yo con la vara de la dominadora.

No dé usted un paso más.

¡En mí no manda nadie más que Pepe!
(Sale Magdalena.)

Magdalena: ¡Adela!

(Salen la Poncia y Angustias.)

Adela: Yo soy su mujer. (A Angustias.)
Entérate tú y ve al corral a decírselo. Él dominará toda esta casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león.

[Angustias: ¡Dios mío!

Bernarda: ¡La escopeta!
¿Dónde está la escopeta?]

(Sale corriendo.)

(Aparece Amelia por el fondo, que mira aterrada, con la cabeza sobre la pared.

Bernarda aparece hinten links, die Schwestern kämpfen auf dem Boden vorne rechts miteinander;

Beruhigend einwirkend, normale Lautstärke;

Geht mit dem Gürtel auf Adela los, Adela geht ihr entgegen, greift ihr mit links in den rechten Arm, stößt sie weg, der Gürtel fällt zu Boden; Adela hebt ihn auf; Läuft nach links vorne; Dreht sich um; Ihre Stimme ist kräftig;

Schlägt mit dem Gürtel auf den Boden, während Bernarda auf sie zugehen will, Bernarda bleibt dann stehen; Schweigen; Adela spricht nun ruhig, aber bestimmt, pathetisch, alle anderen Figuren sind erstarrt;

Schweigen;

Bernarda geht schweigend dem Licht entgegen, das rechts aus der Kulissee fällt; Martirio geht hinterher;

Sale detrás Martirio.)

Adela: ¡Nadie podrá conmigo! (Va a salir.)

Angustias: (Sujetándola.) De aquí no sales con tu cuerpo en triunfo, ¡ladrona! ¡deshonra de nuestra casa!

Magdalena: ¡Déjala que se vaya donde no la veamos nunca más! (Suena un disparo.)

Bernarda: (Entrando.) Atrévete a buscarlo ahora.

Martirio: (Entrando.) Se acabó Pepe el Romano.

Adela: ¡Pepe! ¡Dios mío! ¡Pepe! (Sale corriendo.)

La Poncia: ¿Pero lo habéis matado?

Martirio: ¡No! ¡Salió corriendo en la jaca!

Bernarda: No fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar.

Magdalena: ¿Por qué lo has dicho entonces?

Martirio: ¡Por ella! Hubiera volcado un río de sangre sobre su cabeza.

La Poncia: Maldita.

Magdalena: ¡Endemoniada!

Bernarda: Aunque es mejor así. (Se oye como un golpe.) ¡Adela! ¡Adela!

[**La Poncia:** (En la puerta.) ¡Abre!

Bernarda: Abre.]

No creas que los muros defienden de la vergüenza.

Criada: (Entrando.) ¡Se han levantado los vecinos!

[**Bernarda:** (En voz baja, como un

Adela läuft in die Mitte der Bühne, Angustias stellt sich ihr Abstand haltend in den Weg; Sie stehen sich etwa einen Meter entfernt gegenüber; Angustias zunächst energisch, dann weinerlich; Ruhig; Pause nach "déjala";

Ein Schuss ist zu hören; Adela weicht langsam zurück;

Bernarda kommt zurück; Ganz ruhig sprechend; Amelia tritt auf;

Tritt auf; Ganz ruhig sprechend;

Weinerlich; Läuft schnell hinaus;

Bernarda geht Adela nach;

In die Mitte der Bühne kommend; Mit linkem Arm eine weite Bewegung machend; Bernarda hinten links angekommen;

Magdalena geht auf Martirio zu; Angustias steht seit dem Schuss in Blickrichtung des Lichtes;

Erst ruhig; Dann laut werdend;

In den Bühnenrückraum rufend;

Criada links vorne; Bernarda kommt nach vorne;

Kurzes Schweigen, dann "fällt" die

rugido.) ¡Abre, porque echaré abajo la puerta! (Pausa. Todo queda en silencio) ¡Adela! (Se retira de la puerta.) ¡Trae un martillo! (La Poncia da un empujón y entra. Al entrar da un grito y sale.) ¿Qué?] La Poncia: (Se lleva las manos al cuello.) ¡Nunca tengamos ese fin! [(Las hermanas se echan hacia atrás. La Criada se santigua. Bernarda da un grito y avanza.) La Poncia: ¡No entres! Bernarda: No. ¡Yo no! Pepe: irás corriendo vivo por lo oscuro de las alamedas, pero otro día caerás.] ¡Descolgarla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como si fuera doncella. ¡Nadie dirá nada! ¡Ella ha muerto virgen! Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas. Martirio: Dichosa ella mil veces que lo pudo tener. Bernarda: Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (A otra hija.) ¡A callar he dicho! (A otra hija.) Las lágrimas cuando estés sola. ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!	Trapezkünstlerin im grünen Kleid sich am Seil festhaltend von oben in die Mitte der Bühne; Zwei Schreie sind zu hören; Martirio läuft nach vorne und wirft sich auf den Boden; Steht vorne links, sich von Adela abwendend; Schweigen; Bernarda hat sich ebenso von Adela abgewendet, schaut nun ins Publikum; Ganz leise und ruhig; Criada und Amelia sind bei Adela; Angustias und Magdalena gehen auf Adela zu, zu viert tragen sie sie hinaus; Martirio geht ihnen hinterher; Pausen setzend zwischen den Sätzen; Nach letztem Silencio fällt das Seil auf die Bühne; Das Licht geht an, alle kommen auf die Bühne;
--	--