

García Lorcas Drama »Bodas de sangre« und die Literaturtheorie

17 Modellanalysen

Bearbeitet von
Christian Grünngel, Natascha Ueckmann, Gisela Febel

1. Auflage 2016. Taschenbuch. 265 S. Paperback

ISBN 978 3 15 017689 4

Format (B x L): 9,6 x 14,8 cm

[Weitere Fachgebiete > Literatur, Sprache > Romanische, französische Literaturen > Lateinamerikanische Literaturen, Spanische Literatur außerhalb Europas](#)

Zu [Inhaltsverzeichnis](#)

schnell und portofrei erhältlich bei


DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

García Lorcas Drama »Bodas de sangre«
und die Literaturtheorie

García Lorcas Drama
»Bodas de sangre«
und die Literaturtheorie

17 Modellanalysen

Herausgegeben von Christian Grünngel,
Natascha Ueckmann und Gisela Febel

Reclam

Alle Seiten- und Zeilenangaben in diesem Band beziehen sich auf die Ausgabe: Federico García Lorca, *Bodas de sangre. Tragedia en tres actos y siete cuadros*, hrsg. von Michael Völpel, Stuttgart: Reclam, 2007 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 19718; Fremdsprachentexte).

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 17689

Alle Rechte vorbehalten

© 2016 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Gestaltung: Cornelia Feyll, Friedrich Forssman

Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 2016

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-017689-4

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de



Inhalt

EINLEITUNG

Bodas de sangre. Ein Theaterstück im Blick
der Literaturtheorie 9

Von Christian Grünnagel, Natascha Ueckmann
und Gisela Febel

HERMENEUTIK

Tradition des Schweigens vs. narrative Identität:
Bodas de sangre aus hermeneutischer Sicht 27

Von Karen Genschow

STRUKTURALISMUS

Eros, Gesellschaft und das Objekt der Begierde.
Bodas de sangre in der Aktantenanalyse 41

Von Monika Wehrheim

DEKONSTRUKTION

Christliche Topoi und ihre *différance*
in *Bodas de sangre* 57

Von Jasmin Marjam Rezai-Dubiel

PSYCHOANALYSE

»Yo era una mujer quemada.« Die Sprache des Unbewussten
in *Bodas de sangre* 69

Von Natascha Ueckmann

KULTURANTHROPOLOGIE

Krise der Gewalt: *Bodas de sangre* im Licht
der Mimesistheorie René Girards 84

Von Hanno Ehrlicher

WOMEN'S STUDIES

»Llora, pero en la puerta«: *Bodas de sangre*
zwischen weiblicher Selbstbestimmung und
patriarchaler Hegemonie 98

Von Kirsten von Hagen

MEN'S STUDIES

»Eso me gusta« vs. »¡Atrás! ¡Atrás!«:
Patriarchale Männlichkeit als Paradoxon 109

Von Christian Grünngel

DISKURSANALYSE

»... espera el campo el rumor de la sangre.«
Wie *Bodas de sangre* die Gewalt bannt 120

Von Albrecht Buschmann

LITERATURSOZIOLOGIE

Theater als Aushandlungsort für eine Enttabuisierung sozialer
Normen. Eine historisch-soziologische Analyse 134

Von Wilfried Floeck

POSTKOLONIALE THEORIE

Lorcas innerer Orient. *Bodas de sangre*
aus postkolonialer Perspektive 148

Von Christian von Tschilschke

INTERTEXTUALITÄT

Textwelt trifft Welttext. Die intertextuelle
und transtextuelle Entmystifizierung gesellschaftlicher
Archaismen in *Bodas de sangre* 162

Von Frank Leinen

REZEPTIONSÄSTHETIK

»¡Tengo como un golpe en las sienes!« Rezeptionsästhetische
Perspektiven auf *Bodas de sangre* 175

Von Herle-Christin Jessen

REZEPTIONSGESCHICHTE

Von der Folklore zur transkulturellen Aneignung:
Zur Rezeptionsgeschichte von *Bodas de sangre* 188

Von Linda Maeding

INTERMEDIALITÄT I: LITERATUR UND OPER

Bodas de sangre. Eine Literaturoper zwischen lyrischer
Tragödie und avantgardistischem Musiktheater 202

Von Gisela Febel

INTERMEDIALITÄT II: LITERATUR UND FILM

Bodas de sangre als Flamencoballett 214

Von Sabine Schlickers

THEATERWISSENSCHAFT

Bluthochzeit als antike Tragödie: Die Inszenierung
von Miloš Lolić am Münchner Volkstheater 227

Von Gerald Siegmund

DIDAKTIK UND THEATERPÄDAGOGIK

Bodas de sangre im Spanischunterricht 242

Von Dagmar Abendroth-Timmer und Claudia Frevel

Zu den Autorinnen und Autoren 257

Bodas de sangre. Ein Theaterstück im Blick der Literaturtheorie

Von Christian Grönnagel, Natascha Ueckmann
und Gisela Febel

Federico García Lorca – zwischen Tradition
und Avantgarde

Federico García Lorca (1898–1936) ist einer der bedeutendsten spanischen Dramatiker des 20. Jahrhunderts, der das Theater in der Zweiten Republik (1931–39) maßgeblich geprägt und durch ästhetische Innovationen bereichert hat. Seine überragende Bedeutung für die spanische Literaturgeschichte ist unbestritten; seine Werke strahlten weit über die Landesgrenzen hinaus ins übrige Europa, aber auch nach Lateinamerika aus und werden bis heute gelesen und aufgeführt.

Bodas de sangre (uraufgeführt am 8. März 1933 in Madrid) gehört zusammen mit *Yerma* (1934) und *La casa de Bernarda Alba* (1936) zu der sogenannten Bauerntrilogie.¹ Sie zählt zu den ambitionierten Versuchen, avantgardistische Ästhetik, andalusische Volkskunst und zeitgenössische soziale Anklage zu einem komplexen und bühnenwirksamen Kunstwerk zu ver-

1 Diese Trilogie sollte ursprünglich drei Tragödien umfassen, deren dritte jedoch nicht vorliegt. Lorca plante eine biblische Tragödie, die allgemein unter dem Titel *Las hijas de Lot* bzw. *La destrucción de Sodom*a geführt wird, jedoch über den Projektstatus nicht herauskam. Nach Gibson (1991, 528) hat Lorca dieses Stück für seine Trilogie nicht fertiggestellt, sondern durch das Drama *La casa de Bernarda Alba* ersetzt.

binden. Lorca ist einer der wenigen spanischen Dramatiker, dessen Werk regelmäßig auf deutschen Bühnen inszeniert wird und der dem deutschen Publikum nicht zuletzt aufgrund seines frühen tragischen Todes ein Begriff ist.² Sein facettenreiches Gesamtwerk, das neben den genannten auch noch experimentellere Stücke – wie z. B. *El maleficio de la mariposa* (1921), *El público* (1930) und *Así que pasen cinco años* (1931) – sowie eine Reihe bedeutender Gedichtbände umfasst, allen voran *Romancero gitano* (1928) und *Poeta en Nueva York* (1930), fügt sich als gewichtiger spanischer Beitrag in die europäische Moderne. Lorca unterhielt – wozu sein Leben in Madrid in der berühmten *Residencia de Estudiantes* von 1919 bis 1928 wesentlich beitrug – enge Beziehungen zu weiteren bedeutenden Autoren der *Generación del 27* und zu surrealistischen Künstlern wie Salvador Dalí und Luis Buñuel. Selbst vielfältig über die Literatur hinaus begabt, liegen auch Zeichnungen und musikalische Kompositionen dieses (neben Miguel de Unamuno) wohl fruchtbarsten Repräsentanten der *Edad de Plata* in Spanien vor, jener nach dem *Siglo de Oro* zur zweiten Glanzzeit spanischer Kultur erhobenen Epoche vor der Katastrophe des Spanischen Bürgerkriegs. Eines der ersten Opfer des Bürgerkriegs sollte Lorca selbst werden, dem die klerikal-konservativen und faschistischen Putschisten um Franco nicht nur sein Engagement für die Zweite Republik, sondern auch seine Homosexualität vorwarfen. Federico García Lorca wurde am 18. August 1936 in der Nähe von Granada erschossen.

Trotz seiner augenscheinlichen Popularität ist in der Forschung der letzten Jahre recht wenig zu Lorcas Dramen gearbeitet worden. Die Forschung hat sich seit der Betrachtung des

2 Vgl. zu García Lorcás Leben das Standardwerk von Gibson (1991) sowie die neueren Biographien von Johnston (2003) und Genschow (2011).

subversiven Potentials dieser Texte in den 1960er und 1970er Jahren (vgl. u. a. Lorenz 1961; Durán 1962; Huber 1967; Michaelis 1969; Colecchia 1979) und der ersten postfrankistischen Rezeptionsphase in den späten 1970er und 1980er Jahren (vgl. u. a. Valls Guzmán 1977; Loughran 1978; Edwards 1980; Rogmann 1981; Cao 1984; Fernández Cifuentes 1986; Martín 1986; Neuschäfer 1988; Siebenmann 1989; Smith 1989) seinen Dramen nur vereinzelt zugewandt. Meist kamen dabei Aspekte der Adaptation auf der Bühne, im Film und in anderen Medien (vgl. Smith Kleiner 1996; Sorgenfrei 1998), der Aufführungspraxis (vgl. Gómez Torres 1995; Smith 1998) und der Übersetzung (vgl. Rudin 1997; Reichenberger / Rodríguez López-Vázquez 1992) in den Blick.³ Auch Bezüge zur antiken Tragödie und der tragische Konflikt des Individuums sind wiederkehrende Themen in der Lorca-Forschung seit den 1990er Jahren (vgl. Rosslyn 2000; McDermid 2007; Doménech 2008; Silverman 2009).

Warum *Bodas de sangre*? Zeitlose Avantgarde und Aktualität des Themas

Das für den vorliegenden Band von Modellanalysen ausgewählte Theaterstück *Bodas de sangre* eignet sich besonders gut als Einführung in Lorcas umfangreiches Œuvre, denn es geht von dem für ihn typischen andalusischen Setting aus, integriert zudem im dritten Akt allegorisch-amimetische Figuren

3 Die Übersetzungen der Lorca-Texte ins Deutsche waren lange umstritten. Der langjährige Übersetzer Enrique (Heinrich) Beck hatte von den Erben Lorcas die Exklusivrechte für Übersetzungen ins Deutsche erhalten, seine Übersetzungen wurden jedoch wiederholt Zielscheibe der Kritik (vgl. Siebenmann 1988). Seit 2006 sind eine Reihe neuer Übersetzungen u. a. von Hans Magnus Enzensberger erschienen.

wie Mond und Bettlerin als Agenten des Todes und chorale Charaktere wie die Gruppe der Holzfäller. Es grenzt sich also deutlich vom unkritischen Realismus des damaligen Boulevardtheaters ab und lässt Lorcas Auseinandersetzung mit der europäischen Avantgarde erkennen. Diese erste »lyrische Tragödie« Lorcas verbindet moderne Elemente mit lyrischen Pasagen von großer Schönheit und andalusischem Lokalkolorit und steht heute für einen ganz eigenen spanischen Beitrag zur Avantgarde.

Lorca verstand sich als ein Erneuerer des spanischen Theaters: Als Leiter und Schauspieler des Volkstheaters *La Barraca*, das während der Zweiten Republik vor allem Klassiker des *Siglo de Oro* popularisierte,⁴ war er mit der spanischen Theatergeschichte vertraut. In seiner dramaturgischen Arbeit und in seinen eigenen Werken verband er Formen der griechischen Tragödie mit dem frühneuzeitlichen Ehrendrama, der volkstümlichen spanischen Theatertradition, dem realistischen Drama des 19. Jahrhunderts und experimentellen Techniken der europäischen Avantgarde (vgl. Floeck 1996, 378).⁵

Das Thema von *Bodas de sangre* – Ehre und Rache – hat gerade in der spanischen Literatur eine lange Tradition und wird von Lorca, ausgehend von einem realen Vorfall in einem andalusischen Dorf, für seine Zeit hochaktuell in Szene gesetzt. Blutrache gilt als Mittel zur Wiederherstellung von gekränkter Ehre. Die strenge sittliche Haltung der Ehefrau, die einen Teil

4 Lorca war mit *La Barraca* (seinem »Theater der sozialen Aktion«, vgl. Brauneck 1993, 172), bestehend aus Studenten der Madrider *Universidad Central*, im Auftrag des Erziehungsministeriums im ganzen Land unterwegs, um der »Landbevölkerung ihr kulturelles Erbe (Cervantes, Lope de Vega, Calderón u. a.) zu vermitteln« (Franzbach 2002, 288).

5 Einen Überblick über das spanische Theater im 20. Jahrhundert gibt Floeck 1990, 1997 und 2003.

der Ehre des Mannes ausmacht, verlangt die Einhaltung konventioneller Vorstellungen von Ehe, Familie und Sexualität. Indem Lorca weibliche Sexualität und Selbstbestimmung auf die Bühne bringt, bricht er mit diesen aus dem *Siglo de Oro* übernommenen Ehrvorstellungen (vgl. Neuschäfer 2011, 201–205). Da der Konflikt zwischen individuellem Glücksstreben und gesellschaftlichen Zwängen bis heute nichts von seiner Bedeutung eingebüßt hat, verwundert es nicht, dass dieses Stück nicht nur dank seiner technischen Meisterschaft, sondern auch aufgrund seines Themas zum Klassiker der spanischen Literatur avancierte.

Bodas de sangre in vielerlei Licht – Methodenpluralismus und Modellanalysen

Am Beispiel dieses Stücks will der vorliegende Band in zentrale Aspekte des Werks von García Lorca einführen und zugleich aktuelle wie klassisch gewordene Interpretationsmethoden aus den Literatur- und Kulturwissenschaften vorstellen und am Text erproben. Ziel ist eine erneuerte Lektüre dieses modernen Klassikers, ausgehend von einer breiten Vielfalt von Betrachtungsweisen.⁶

Literatur- und Kulturwissenschaften beruhen auf der grundsätzlichen Annahme der Komplexität der ästhetischen Form und der Vielfalt und Wandelbarkeit des kulturellen Kontextes, so dass der Gegenstand stets in einem neuen Licht steht, je nachdem vor welchem theoretischen Hintergrund ein literarischer Text analysiert wird. Der sich seit den 1970er Jah-

6 Was dieser Band nicht leisten kann, ist eine umfängliche Auseinandersetzung mit der kaum noch zu überblickenden Lorca-Forschung. Zum Forschungsstand vgl. Larson 1987; Anderson 2002; Bonaddio 2007.

ren entwickelnde Methodenpluralismus und die neuen, auf dem Hintergrund postkolonialer, intertextueller und intermedialer Theorien entstandenen Ansätze sind für uns Ausdruck einer großen Deutungsfreiheit und zeigen die Vielfalt der Möglichkeiten, Sinn zu erkennen und zu erzeugen. In diesem Band werden die verschiedenen Modellanalysen daher nicht einander gegenübergestellt oder hierarchisch geordnet, sondern es soll gezeigt werden, wie durch bestimmte theoretische Voraussetzungen, Konzepte und Fragestellungen jeweils besondere Sinndimensionen und ästhetische Qualitäten eines Textes aufgedeckt werden können.

Jede der nachfolgenden Modellanalysen führt daher zunächst kurz in die gewählte Methode ein und stellt grundlegende Konzepte der Theorie dar, auf die Bezug genommen wird. In einem zweiten Schritt werden diese theoretisch-methodischen Ansätze auf den literarischen Text angewandt. Jede Modellanalyse lässt so im Ergebnis das Drama *Bodas de sangre* in einem anderen Licht erscheinen. Dadurch sollen einerseits der ästhetische Reichtum des Textes sichtbar und andererseits die Verwendungsmöglichkeiten und die Grenzen der einzelnen Interpretationsansätze anschaulich gemacht werden. Eine ganze Reihe dieser Modellanalysen ergänzen sich natürlich und verweisen aufeinander, was ein gewünschter Effekt ist, so dass sich bei der Lektüre des Bandes ein breites Interpretationspanorama ergibt. Zugleich ist auch eine selektive Lektüre durchaus sinnvoll, wenn man sich für spezielle theoretische Ansätze interessiert.

Die Literaturtheorie und das Drama

Das Besondere dieses Bandes ist die Tatsache, dass er zentrale Ansätze der Literatur- und Kulturtheorie⁷ von einem Theaterstück ausgehend diskutiert und für die methodenpluralistische Diskussion nicht wie bislang einen narrativen Text zur Grundlage nimmt. Man denke an das Pionierwerk zu Kleists *Das Erdbeben in Chili* (Wellbery 1985), an die germanistischen Modellanalysen zu Kafkas *Urteil* (Jahraus/Neuhaus 2002) und das 2011 erschienene frankoromanistische Pendant zu Balzacs *Sarrasine* (Richter/Struve/Ueckmann). In der Hispanistik liegt hingegen nur Ehrlicher und Poppenbergs Band (2006) zu den *Exemplarischen Novellen* von Cervantes vor, der sich auf Aspekte der frühneuzeitlichen Literatur beschränkt.

Zentrale Positionen der verschiedenen literatur- und kulturtheoretischen Ansätze wurden bislang in erster Linie an narrativen Texten, gelegentlich auch an der Lyrik,⁸ kaum aber an einem Theaterstück gewonnen und erprobt. Einige Ansätze legen die Fokussierung auf Narrativik und Lyrik sogar in ihrer Terminologie offen: Isters »impliziter Leser« ist begrifflich auf die typische Rezeptionshaltung bezogen, wie wir sie von unserer heutigen solitären Roman- oder Gedichtlektüre kennen. Dramatik ist aber prinzipiell nicht auf einen einsamen Leser, sondern auf eine kollektiv erlebte, multimediale Inszenierung hin angelegt. Während sich in der Lyrik häufig ein monologisches Ich zeigt und in der Narrativik eine Erzählinstanz als vermittelnde Ebene zwischen den fiktionalen Figuren und dem empirischen Rezipienten notwendig wird, ist Dramatik gerade

7 Einen vertiefenden Überblick über die diversen Literaturtheorien geben u. a. Köppe/Winko 2008; Simons 2009; Schmid 2010; Köppe/Kindt 2014.

8 Vgl. die strukturalistischen Analysen des Baudelaire-Gedichts *Les Chats* (Jakobson/Lévi-Strauss 1962).

durch die unvermittelte, direkte Konfrontation mit handelnden Figuren auf einer Bühne charakterisiert. Diese Unmittelbarkeit entfällt auch nicht bei der Lektüre eines Dramentextes, da der Leser in diesem Fall zu seinem eigenen Regisseur wird.

Scheint es also so, als habe die moderne literaturwissenschaftliche Theoriebildung die Dramatik eher stiefmütterlich behandelt, stellt sich das Bild ganz anders dar, wenn wir einen Blick zurück auf die Anfänge der theoretischen Reflexion zum Medium ›Literatur‹ werfen. Bereits der erste große Entwurf einer Dichtungstheorie legt einen klaren Schwerpunkt auf die Dramatik: In der *Poetik* des Aristoteles steht die Tragödie dem Heldenepos in nichts nach, scheint ihm sogar überlegen und fügt sich ja auch besonders gut in die aristotelische Theorie der Mimesis, nach der Dichtung die Nachahmung menschlicher Handlung sei. Diese besondere Stellung in der poetologischen Reflexion hatte die Dramatik noch bis ins 18. Jahrhundert inne; man denke im spanischsprachigen Kulturkreis an die dramentheoretischen Traktate des *Siglo de Oro* (vgl. Rössner 1991; Ehrlicher 2012), allen voran Lope de Vegas *Arte nuevo de hacer comedias* von 1609 (vgl. Eglseder 1998; Grünagel 2010, 102–110). Der Roman war hingegen lange Zeit eine von der Theorier reflexion eher vernachlässigte Form, da er noch bis weit in die Neuzeit zu den ästhetisch minderwertigen Gattungen zählte. Erst die moderne Literaturtheorie in ihrer Konzentration auf die Narrativik bildet ab, was Lukács für das literarische Gattungssystem gezeigt hat: Keine andere Gattung ist so repräsentativ für die bürgerliche Moderne wie der Roman (Lukács 1971).

An diesem Punkt setzen die vorliegenden Modellanalysen zu Lorcás *Bodas de sangre* an. Sie werfen die Frage auf, was geschieht, wenn mit den an narrativen Texten erprobten Methoden ein Drama analysiert wird. Es zeigt sich dabei auch, welche Aspekte für ein Theaterstück als pluridimensionales Kunst-

werk zusätzlich reflektiert werden müssen, wie etwa die Inszenierungspraxis oder spezifische Formen der Intermedialität.

Zu den einzelnen Beiträgen

Die Anordnung der Modellanalysen folgt keiner strengen chronologischen Ordnung, sondern geht aus von einer groben Unterscheidung von eher textzentrierten Methoden (wie Hermeneutik, Strukturalismus, Dekonstruktion und psychoanalytische Lesart), diskursbezogenen Interpretationen (wie anthropologische Deutung, *Gender Studies*, Diskursanalyse und die postkoloniale Lektüre), eher kontextorientierten Ansätzen (wie Literatursoziologie, Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte) sowie Modellanalysen, die Bezüge zwischen Texten und anderen Medien ins Zentrum rücken (wie Intertextualität und Intermedialität), und solchen, die sich aus Anwendungsperspektiven dem Drama nähern (namentlich die Theaterwissenschaft und die Didaktik). Der Band kann selbstverständlich nicht alle aktuell präsenten Literaturtheorien vorstellen, doch haben wir uns bemüht, in möglichst konziser und nachvollziehbarer Weise das Gros der heute gängigen Interpretationsansätze zu versammeln, so dass er eine Orientierung für Schüler, Studierende, Lehrende und Theaterfreunde aller Art bietet.⁹

Die Hermeneutik als altherwürdige Lehre vom Verstehen und älteste Methode der Lektüre literarischer Werke geht in ihrem Ursprung auf die Bibelexegese zurück und steht am An-

9 Alle Beiträge beziehen sich bei Quellenverweisen und Zitaten – soweit nicht anders angegeben – auf die Ausgabe des Dramas *Bodas de sangre* in der handlichen Reclam-Ausgabe (2007). Die Zitation erfolgt direkt im Haupttext durch die Angabe der Seitenzahlen in Klammern.

fang der Modellanalysen. **Karen Genschow** zeigt in einer Einführung von Gadamer und Ricoeur, dass der zentrale Konflikt in *Bodas de sangre* in dem durch Ungesagtes und Schweigegebote erschwerten hermeneutischen (Selbst-)Verstehen der Figuren liegt. Entlang der Metapher des Blutes, die in Verbindung steht mit Gewalt, Begehren und Tradition (*línea de sangre*), enthüllt Genschow den von Lorca inszenierten problematischen Prozess dieses (Selbst-)Verstehens.

Die Terminologie des literaturwissenschaftlichen Strukturalismus führt zwar mit dem Begriff des »Aktanten« eine Kategorie ein, die auf die aristotelische Vorstellung von handelnden Figuren zurückzuweisen scheint. Doch an welcher Gattung wurde die Aktantenanalyse entwickelt? Am Märchen (vgl. Propp 1975), also wiederum an einer narrativen Form – und gerade nicht an der Dramatik, wo man zwar Akteure wirken sah, diese jedoch nicht unbedingt abstrakt als Aktanten analysierte. Was ein strukturalistischer Ansatz für das Drama leisten kann, erläutert **Monika Wehrheim**, die zeigt, welche Dynamik die oft als zu statisch kritisierte Methode des Strukturalismus gewinnt, wenn sie an einem Theaterstück erprobt wird.

Eine dekonstruktivistische Lektüre des Stücks bietet der Beitrag von **Jasmin M. Rezai-Dubiel**, der als Weiterführung und komplementäre Ergänzung zu Wehrheims strukturalistischer Analyse zu verstehen ist und sich auf die christlichen Topoi in *Bodas de sangre* konzentriert. Im Vordergrund steht hier die Dekonstruktion der misogynen Betonung der Jungfräulichkeit und des Prinzips der *honra*. Rezai-Dubiels Lektüre deckt textinterne Widersprüche auf und veranschaulicht die labile Konstruktion der christlich-katholischen Normen, die das ideologische Fundament eines spanischen Identitätswurfs im frühen 20. Jahrhundert darstellen.

Eine besondere Position nimmt die Psychoanalyse in der

oben genannten Präferenz der Literaturtheorie für die Narrativik ein, wenngleich sie selbst von Inszenierungen des psychischen Apparats ausgeht und so zweifelsohne eine Nähe zum Drama aufweist. **Natascha Ueckmann** liest *Bodas de sangre* mit Hilfe der Überlegungen von Jacques Lacan, Neuinterpret der Schriften Freuds und Begründer der strukturalen Psychoanalyse. Lacans Vorschlag einer linguistischen Deutung des Unbewussten veranlasst sie, neben den Begehrensstrukturen insbesondere die Brüche und Leerstellen im Text in den Blick zu nehmen.

Die zentrale Bedeutung mimetischer, in einem rivalisierenden Begehren gründender Gewalt arbeitet **Hanno Ehrlicher** an Lorcas Stück unter Rückgriff auf die kulturanthropologische Theorie René Girards heraus. Er greift damit auf eine seit Wellberys erstem Methodenband (1985) etwas ins Hintertreffen geratene Methode der Kulturwissenschaft zurück, um sie für eine Lektüre des Tragischen in *Bodas de sangre* fruchtbar zu machen.

Die *Gender Studies* haben sich in den letzten Jahrzehnten zunehmend weiter ausdifferenziert, wobei deutlich wurde, dass neben der Untersuchung der Konstruktion von Weiblichkeit in literarischen Texten auch der Blick auf die Faktur von Männlichkeit geworfen werden muss. Dieser Differenzierung trägt unser Band undogmatisch Rechnung: Es finden sich zwei Lektüren des Stücks, die zeigen, dass gerade bei *Bodas de sangre* eine scharfe Trennung in *Men's* und *Women's Studies* an mehreren Punkten in die Aporie führt. Die Beiträge von **Kirsten von Hagen** und **Christian Grünngel** ergänzen sich daher zu einem (durchaus auch konfliktiven) Gesamtbild.

Die Diskursanalyse tritt an, einen konkreten Text im Spannungsfeld der damals herrschenden Diskurse zu verorten, was angesichts der Komplexität der verschiedenen Diskursformationen zu Zeiten der Zweiten Republik in Spanien kein

leichtes Unterfangen ist. Exemplarisch kann **Albrecht Buschmann** zeigen, wie Lorcas Stück mit der zeitgenössischen Diskussion zentraler Streitfelder der spanischen Politik verstrickt ist.

Die Literatursoziologie wendet sich dem Drama als einer auf Soziabilität hin angelegten Gattung zu. **Wilfried Floeck** liest in seinem Beitrag das Theaterstück *Bodas de sangre* daher dezidiert vor der Folie der gesellschaftlich virulenten Prozesse der Zweiten Republik in Spanien, um es so historisch und soziologisch zu verorten.

Die Präsenz einer eigenen postkolonialen Interpretation des Stücks in diesem Band mag überraschen, da weder die 1898 an die USA verlorenen Relikte des einst weltumspannenden spanischen Kolonialreichs noch die zu Beginn des 20. Jahrhunderts politisch-militärisch relevanten Versuche der spanischen Politik, sich in Marokko eine Art Ersatz zu sichern, an irgendeiner Stelle auf der Oberfläche des Dramentextes von Lorca erscheinen. Dass dennoch eine Lektüre im Sinne der postkolonialen Studien Sinn ergibt, zeigt der Beitrag von **Christian von Tschilschke**.

Frank Leinens intertextuelle Lektüre stellt literarische Traditionslinien vor, die sich in Lorcas Stück kreuzen und von der Antike über das *drama de honor* des 17. Jahrhunderts bis hin zur europäischen Avantgarde reichen. In seiner literarhistorisch informierten Lokalisierung von *Bodas de sangre* weist Leinen nach, dass die Tragik der Figuren primär sozialer Natur ist. Indem Lorca die gesellschaftlichen Zwänge und den archaischen Irrationalismus des spanischen Traditionalismus herausstreicht, kritisiert er zugleich den konservativen Mythos der *España eterna*, wie ihn die Faschisten um Franco vertraten.

Auf die besondere Affinität der rezeptionsästhetischen Terminologie zum Akt des solitären Lesens wurde bereits hingewiesen. **Herle-Christin Jessens** Beitrag geht mit einem

Fokus auf unterschiedliche Strategien zur Erzeugung von Unbestimmtheit der Frage nach, was es für eine rezeptionsästhetische Lektüre bedeutet, wenn ein Text prinzipiell auf eine andere Form von Rezeption hin angelegt ist, nämlich auf die Situation der Aufführung vor Publikum. Die Rezeptionsgeschichte von *Bodas de sangre* in Spanien, Lateinamerika, Deutschland und ausblicksartig in neueren transkulturellen Kontexten stellt **Linda Maeding** vor. Gegenüber der Rezeptionsästhetik unterstreicht ihr Beitrag die diachronische Perspektive.

Da das Drama bereits eine prinzipiell multimedial angelegte Gattung ist, überrascht es nicht, dass *Bodas de sangre* auch in anderen Medien adaptiert wurde. Der aktuellen Bedeutung intermedialer Ansätze in den Kulturwissenschaften tragen zwei Beiträge in diesem Band Rechnung: **Gisela Febel** stellt Wolfgang Fortners Bearbeitung des Stücks als Oper, also die Überführung von Theater in Musiktheater, vor und zeigt, wie die Opernfassung die avantgardistischen Elemente hervorhebt. **Sabine Schlickers** wendet sich in ihrem Beitrag der filmischen Bearbeitung von Carlos Saura zu, der *Bodas de sangre* 1981 zusammen mit einer Flamencogruppe musikalisch und tänzerisch für das Kino umsetzte. Der Film konzentriert sich dabei ganz auf den Liebeskonflikt der vielschichtigen Tragödie und stellt eine originelle, ästhetisch innovative Konkretisierung dar.

Zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft hat sich die Arbeitsteilung etabliert, dass sich Erstere auf den Dramentext, Letztere auf die konkrete Aufführungspraxis zu konzentrieren pflegt. So bezieht sich die Theaterwissenschaft häufig auf die künstlerischen Interpretationen von Regisseuren und Dramaturgen, die den Dramentext erst in eine konkrete Inszenierung übersetzen. Der Theaterwissenschaftler **Gerald Siegmund** analysiert hiervon ausgehend die vielgerühmte Aufführung

von *Bodas de sangre* am Münchner Volkstheater im Jahr 2011 unter der Regie von Miloš Lolić, der das Stück als griechische Tragödie inszenierte.

Aus der Perspektive der Fremdsprachendidaktik bietet sich ein Blick auf dramatische Texte an, da diese aufgrund ihrer Multimedialität vielfältige Anknüpfungspunkte für kreative Projekte und Aufgaben im Spanischunterricht bieten. Wie mit einem komplexen Drama wie *Bodas de sangre* produktiv im Klassenzimmer gearbeitet werden kann und welche Chancen für interkulturelles Lernen sich dabei bieten, zeigt der Beitrag von **Dagmar Abendroth-Timmer** und **Claudia Frevel** auf.

*

Abschließend bedanken wir uns bei den Autorinnen und Autoren dieses Bandes für ihre Bereitschaft, Literatur- und Kulturtheorien für ein breites Publikum aufzubereiten, und bei den Verantwortlichen des Reclam Verlags, die ein offenes Ohr für diese Idee hatten. Wir danken ganz herzlich dem Banco Santander und dessen Programm »Universidades« für die großzügige Unterstützung eines Workshops zur Vorbereitung dieses Bandes. Ein besonderer Dank gilt auch dem Instituto Cervantes in Bremen, das uns für den Workshop seine Räume zur Verfügung stellte. Beide außeruniversitären Institutionen ermöglichten so einen intensiven Austausch, der zum Gelingen des Vorhabens wesentlich beitrug. Ein besonderer Dank geht schließlich an Lisa Strobehn. Sie sorgte dafür, dass der Weg vom Manuskript zur Druckvorlage reibungslos verlief. Ohne diese vielfältigen Unterstützungen wäre der vorliegende Band in dieser Form nicht möglich gewesen.

Literatur

- Anderson, Andrew A. (2002): »Bibliografía lorquiana reciente (1984–2002)«, in: *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*.
- Bonaddio, Federico (2007): *A Companion to Federico García Lorca*. Woodbridge: Tamesis.
- Bourdieu, Pierre (1998 [1992]): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Brauneck, Manfred (1993): *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 4: *Das europäische Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Cao, Antonio (1984): *García Lorca y las Vanguardias*. London: Tamesis.
- Colecchia, Francesca (1979): *García Lorca. A Selectively Annotated Bibliography of Criticism*. New York / London: Garland.
- Doménech, Ricardo (2008): *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- Durán, Manuel (Hrsg.) (1962): *Lorca. A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Englewood Cliffs.
- Edwards, Gwynne (1980): *Lorca: The Theatre Beneath the Sand*. London: Boyars.
- Eglseder, Andreas (1998): *Der Arte Nuevo von Lope de Vega. Theaterwissenschaftliche Erschließung eines »der am häufigsten mißverstandenen Texte der spanischen Literatur«*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Ehrlicher, Hanno (2012): *Einführung in die spanische Literatur und Kultur des Siglo de Oro*. Berlin: Erich Schmidt.
- / Poppenberg, Gerhard (Hrsg.) (2006): *Cervantes' »Novelas ejemplares« im Streitfeld der Interpretationen. Exemplarische Einführungen in die spanische Literatur der Frühen Neuzeit*. Berlin: Tranvía.
- Fernandéz Cifuentes, Luis (1986): *Federico García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Floek, Wilfried (Hrsg.) (1990): *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Francke.
- (1996 [1991]): »Das spanische Drama im 20. Jahrhundert«, in: Christoph Strosetzki (Hrsg.): *Geschichte der spanischen Literatur*. Tübingen: de Gruyter, S. 368–392.

- Floeck, Wilfried (1997): *Spanisches Gegenwartstheater I: Eine Einführung*. Tübingen: Francke.
- (2003): *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*. Tübingen: Francke.
- Franzbach, Martin (2002): *Geschichte der spanischen Literatur im Überblick*. Stuttgart: Reclam.
- Genschow, Karen (2011): *Federico García Lorca. Leben, Werk, Wirkung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gibson, Ian (1991 [1989]): *Federico García Lorca. Eine Biographie*. Frankfurt a. M.: Insel.
- Gómes Torres, Ana María (1995): *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*. Málaga: Arguval.
- Grünnagel, Christian (2010): *Klassik und Barock – Pegasus und Chimäre. Französische und spanische Literatur des 17. Jahrhunderts im Dialog*. Heidelberg: Winter.
- Huber, Egon (1967): *García Lorca. Weltbild und metaphorische Darstellung*. München: Fink.
- Jahraus, Oliver / Neuhaus, Stefan (Hrsg.) (2002): *Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen*. Stuttgart: Reclam.
- Jakobson, Roman / Lévi-Strauss, Claude (1962): »Les Chats de Charles Baudelaire«, in: *L'Homme. Revue française d'anthropologie* 2.1, S. 5–21.
- Johnston, David (2003): *Federico García Lorca. Leben hinter Masken*. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler.
- Köppe, Tilmann / Winko, Simone (2008): *Neuere Literaturtheorien*. Stuttgart: Metzler.
- (2014): *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam.
- Larson, Everette E. (1987): *Federico García Lorca: A Bibliography*. Washington D. C.: Library of Congress.
- Lorenz, Günther W. (1961): *Federico García Lorca*. Karlsruhe: Stahlberg.
- Loughran, David K. (1978): *Federico García Lorca: The Poetry of Limits*. London: Tamesis.
- Lukács, Georg (1971 [1916]): *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt: Luchterhand.
- Martín, Eutimio (1986): »Federico García Lorca, ¿un precursor de la

- ›Teología de la liberación? (Su primera obra dramática inédita)«, in: *Hispania* 69.4, S. 803–807.
- McDermid, Paul (2007): *Love, Desire and Identity in the Theatre of Federico García Lorca*. Woodbridge: Boydell & Brewer.
- Michaelis, Rolf (1969): *Federico García Lorca*. Velber b. Hannover: Friedrich.
- Neuschäfer, Hans Jörg (1988): »Federico García Lorca: *Bodas de sangre*«, in: Volker Roloff / Harald Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.): *Das spanische Theater: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Düsseldorf: Schwann-Bagel, S. 355–369.
- (2011): »Federico García Lorca: *La casa de Bernarda Alba* (1936). Die Enttabuisierung der weiblichen Sexualität«, in: ders.: *Klassische Texte der spanischen Literatur. 25 Einführungen vom ›Cid‹ bis ›Corazón tan blanco‹*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 198–238.
- Propp, Vladimir (1975 [1928]): *Morphologie des Märchens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Reichenberger, Kurt / Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (Hrsg.) (1992): *Federico García Lorca. Perfiles críticos de sus obras*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Richter, Elke / Struve, Karen / Ueckmann, Natascha (Hrsg.) (2011): *Balzac's ›Sarrasine‹ und die Literaturtheorie. Zwölf Modellanalysen*. Stuttgart: Reclam.
- Rogmann, Horst (1981): *García Lorca*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Rosslyn, Felicity (2000): »Lorca and Greek Tragedy«, in: *Cambridge Quarterly* 29.3, S. 215–236.
- Rössner, Michael (1991): »Das Theater der Siglos de Oro«, in: Christoph Strosetzki (Hrsg.): *Geschichte der spanischen Literatur*. Tübingen: Niemeyer, S. 161–191.
- Rudin, Ernst (Hrsg.) (1997): *Übersetzung und Rezeption García Lorcás im deutschen Sprachraum*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Schmid, Ulrich (Hrsg.) (2010): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam.
- Siebenmann, Gustav (1988): »Lorca im deutschen Sprachraum – Geschichte einer Verstellung«, in: *El Arcaduz. Zeitschrift des spanischen Kulturinstituts München*, Dezember, S. 1–23.