

Laura Wiemer (Wuppertal)

**Maskeraden, Metamorphosen, Männlichkeit:
homosexuelle Geschlechtsidentität in Federico García Lorcas *El público***

**Masquerade, Metamorphosis, Masculinity:
Homosexual Gender Identity in Federico García Lorca's *El público***

El público is the play in which Federico García Lorca deals most overtly with his homosexuality. To this end he deconstructs the gender masquerade of the multiple protagonist Enrique by means of metatheatre, allegorical ego-splitting, metamorphosis, as well as poetic-tropological forms of representation. Combining approaches from the fields of drama theory and literary history, psychoanalysis, and phenomenology, as well as gender and queer studies, this paper analyses Enrique's gender as represented on stage and relates it to Lorca's homosexual gender identity.

Das Thema der Homosexualität ist von zentraler Bedeutung, um das Leben und Werk von Federico García Lorca zu verstehen. Dies gilt insbesondere für *El público*, "la obra más abiertamente homosexual que conocemos de él" (Sahuquillo 1991: 21) und die erste *comedia imposible*, die er 1930 während seines Aufenthalts in Kuba außer Reichweite der seinerzeit streng katholischen, konservativen und zwangsheterosexuellen Gesellschaft Spaniens schrieb. Denn "educado para convertirse en enemigo de sus propios sentimientos" (ebd.: 56), unterdrückte Lorca jahrelang seine homosexuelle Geschlechtsidentität – "me burlo de mis pasiones" (García Lorca 1921, in: del Hoyo 1986: 1112) –, bis er sie in *El público* paradigmatisch als Geschlechtsfindungsprozess des multiplen Protagonisten Enrique inszeniert. Der vorliegende Beitrag untersucht diese Geschlechterinszenierung an der Schnittstelle von Theatertheorie und Literaturgeschichte, Psychoanalyse und Phänomenologie, Gender- und Queer Studies, um Enriques inneren Konflikt und Selbstfindungsprozess nachzuvollziehen. Das Hauptziel der Analyse besteht darin, die Dekonstruktion seiner Geschlechtermaskerade aufzeigen, die durch allegorische Ich-Aufspaltungen und eine Verkettung von Metamorphosen zwar zu seiner homosexuellen Selbstakzeptanz führt, am Ende des Stücks jedoch sein gesellschaftliches Scheitern bedeutet.

Enriques Geschlechtermaskerade

Grundlage der Geschlechterinszenierung in *El público* ist die Reaktualisierung der barocken *Theatrum Mundi*-Metapher, die Pedro Calderón de la Barca als Loras wichtigstes Vorbild (neben Luis de Góngora) in *El gran teatro del mundo* (1655) inszeniert. Dem Topos zufolge gleicht das Leben einem Theaterstück, in dem jeder Mensch die Rolle spielt, die Gott ihm zugewiesen hat. Enriques Rolle entspricht im privaten Bereich der eines Ehemanns und Vaters, im beruflichen der eines erfolgreichen Theaterdirektors. Mit dem Theaterkontext zusammen hängt gemäß Judith Butlers genderzentrierter Perspektive auch Enriques Geschlechterrolle:

[...] gender is an act which has been rehearsed, much as a script survives the particular actors who make use of it, but which requires individual actors in order to be actualized and reproduced as reality again. [...] Just as a script may be enacted in various ways, and just as the play requires both text and interpretation, so the gendered body acts its part in a culturally restricted corporeal space and enacts interpretations within the confines of already existing directives. (Butler 1988: 526)

Angesichts der Werte und Normen, Zwänge und Konventionen, die die katholisch-konservative Gesellschaft Spaniens über Generationen als strenge Rollenbilder tradierte, gibt sich Enrique zu Beginn des Stücks als heterosexueller Mann aus. Er tut dies jedoch nicht aus intrinsischer Überzeugung, sondern aus extrinsischer Angst vor der spanischen Gesellschaft, die in *El público* metaphorisch als Maske in Erscheinung tritt: "La máscara ideológica establece un orden donde el instinto ha de someterse a la fuerza del poder que anula toda transgresión, toda tentativa de libertad" (Gómez Torres 1995: 108). Daher wagt er es weder zu seiner persönlichen Homosexualität zu stehen noch einen homosexuellen Eros auf der Bühne zu inszenieren:

Pero no puedo. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y luego ¿qué hago con el público? ¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme. (EP: 124)

Es entsteht folglich ein innerer Konflikt zwischen Enriques Geschlechtermaskerade als heterosexuellem Mann und seinen wahren homosexuellen Neigungen, den Lorca als Stationendrama inszeniert. Dies deutet bereits die erste Regieanweisung an: "Cuarto del Director. [...] Las ventanas son radiografías" (ebd.: 119). Die Röntgenaufnahmen stehen für eine Innenansicht der Psyche sowohl des Protagonisten Enrique (Director) als auch des Autors Lorca, der im katholisch-konservativen Spanien seiner Jugend der "Maske" selbst täglich gegenüberstand.¹ Die Stationen von Enriques innerem Konflikt folgen darüber hinaus – vor dem Hintergrund der intensiven Freud-Rezeption Anfang des 20. Jahrhunderts² – einer

Traumstruktur: "el sueño como *poïesis*, como base del acto creador" (Huélamo Kosma 1989: 62), der verschiedene Bewusstseinszustände aneinanderreihet und mit dem Einsatz von allegorischen Ich-Aufspaltungen und einer Verkettung von Metamorphosen zusammenhängt.

Allegorische Ich-Aufspaltungen und Metamorphosen

In der ersten Szene kämpft Enrique mit drei Pferden, die als Allegorie des Unterbewusstseins auftreten. Gemäß Sigmund Freuds Strukturmodell der Psyche repräsentieren sie folglich das nach dem Lustprinzip handelnde Es, Enrique, die vermittelnde Instanz des Ich, und seine Peitsche ("¡Dame un látigo!", EP: 120), das moralische Über-Ich, das zu Beginn des Stücks die Pferde bzw. homosexuellen Triebe noch bändigen kann (Freud 1999a: 68–82).

Darauf folgt Enriques Persönlichkeitsaufspaltung in mehrere Ichs gemäß Jesús G. Maestros *principio de discrecionalidad*. Dieses besagt, dass die Konzeption einer multiplen Figur wie Enrique in *El público* und der junge Mann in *Así que pasen cinco años* nicht mehr dem tautologischen *principio de identidad* ($A=A$) entspricht, sondern sich in unbegrenzte und untereinander austauschbare Entitäten aufspaltet ($A=a_1, a_2, a_3... a_n$),³ die zwar für sich alleine existieren können, aber nur zusammen der Figur ihre ontologische Gesamtkonzeption verleihen (Maestro 1994: 149f.). Enrique spaltet sich in vier Entitäten auf, die der Theaterdirektor und drei weitere Männer als Allegorie des Vorbewusstseins sind. Zu Beginn werden sie auktorial-explicit im Nebentext als eindeutig männlich charakterisiert: zum einen durch ihr Äußeres – "El Director [...] [v]iste de chaqué" (EP: 119) und "tres Hombres vestidos de frac exactamente iguales. Llevan barbas oscuras" (ebd.: 122) –, zum anderen durch den sprechenden Namen "Hombres" und die spätere Aufzählung als Mann 1, 2 und 3.

Diese Figurencharakterisierung entspricht Sándor Ferenczis psychoanalytischen Beobachtungen, dass homosexuelle Männer mit heterosexueller Geschlechtermaskerade wie Enrique dazu neigen, ihre Männlichkeit als Abwehr gegen ihre Homosexualität besonders zu betonen oder sogar zu übertreiben (Ferenczi 1914: 168f.). Ihre Abwehr wirkt daher als eine Form der Mimetik (Irigaray 1977: 65–82) oder Mimesis (Bhabha 1994: 121–131), da sie die herrschende heterosexuelle Norm als strategische Schutzanpassung nachahmen.

Hinzu kommt, dass Enrique als Theaterdirektor sofort nach seiner Frau Elena als

Tarnung ruft, wenn er sich mit seiner Homosexualität konfrontiert sieht. Elena entspricht dem Prototyp Frau, der durch den Vornamen und das Kostüm einerseits auf Helena von Troja anspielt: "Viste de griega. [...] El vestido, abierto totalmente por delante, deja ver sus muslos cubiertos con apretada malla rosa" (EP: 128). Andererseits wird Elena von den Studenten in der fünften Szene mit der griechischen Mondgöttin Selene gleichgesetzt: "Estudiante 3: Se llama Elena. / Estudiante 1 (Aparte.): Selene" (ebd.: 167). Ebenso wie Helena sagt Selene Unheil bzw. den Tod voraus, der in Lorcas Gesamtwerk allegorisch als Mond in Erscheinung tritt. Gemäß Freuds psychoanalytischem Ansatz wird Elena folglich zum Ziel von Enriques Kathexis oder libidinösen Besetzung (Connell 1998: 96; Freud 1999b: 244), da sie das einzige Objekt seines Begehrens und seiner emotionalen Energie darstellt, das ihn in der zwangsheterosexuellen und phallogozentristischen Gesellschaft bestehen lässt. Ein treffendes Beispiel hierfür ist der folgende Wortwechsel zwischen dem Direktor und dem Mann 1, der Enriques authentische homosexuelle Seite repräsentiert:

Hombre 1 (Mirando al Director.): Lo reconozco todavía y me parece estarlo viendo aquella mañana que encerró una liebre, que era un prodigio de velocidad, en una pequeña cartera de libros. Y otra vez, que se puso dos rosas en las orejas el primer día que descubrió con la raya en medio. Y tú, ¿me reconoces?

Director: No es éste el argumento. ¡Por Dios! (A voces.) ¡Elena! ¡Elena! (EP: 125)

Während der Mann 1 auf die Knabenliebe des antiken Griechenlands anspielt und Enriques Effemination betont, flüchtet sich dieser als Theaterdirektor in seine heterosexuelle Geschlechtermaskerade. Dennoch kann er nicht verhindern, dass die anderen Männer einen Wandschirm aufstellen, der die Katabasis von seinem konventionellen Theater unter freiem Himmel ins tiefenpsychologische Theater unter dem Sand einleitet. Der Wandschirm als dramatisches Element, das z.B. auch in Luigi Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921/25) und in Miguel de Unamunos *El otro* (1932) vorkommt, dient im Theater unter dem Sand dazu, Enriques Geschlechtermaskerade durch eine Reihe von Metamorphosen bis zur Aufdeckung seiner wahren homosexuellen Geschlechtsidentität zu dekonstruieren. In seiner Facette als Theaterdirektor stoßen ihn die Männer daher als erstes hinter den Wandschirm:

Los Hombres 2 y 3 empujan al Director. Éste pasa por el biombo y aparece por la otra esquina un muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello. Debe ser una actriz. Lleva una pequeña guitarrita negra. (EP: 126)

An dieser Stelle ersetzen die Verkleidung und die Bezeichnung als Schauspielerin das bisher maskuline Erscheinungsbild des Direktors im Anzug durch ein feminines. Gleiches geschieht dem Mann 2:

El Director empuja bruscamente al Hombre 2 y aparece por el otro extremo del biombo una mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza. (ebd.: 127)

Die Frau gibt sich als "Maximiliana, emperatriz de Baviera" (ebd.) aus, fordert einen Lippenstift und stellt allegorisch Enriques weibliche Seite dar. Gemäß Ferenczis psychoanalytischem Ansatz ist der Mann 2 daher ein passiver Homosexueller oder Subjekt-Homoerotiker, der eine invertierte Geschlechtsidentität besitzt. Dadurch sieht er sich als Frau, fühlt sich von kräftigen und reiferen Männern angezogen (hier vom Kaiser in der zweiten Szene) und pflegt ein freundschaftliches Verhältnis zu Frauen (hier Elena) (Ferenczi 1914: 155f.).

Der Mann 3 verkörpert hingegen Enriques Geschlechtermaskerade, d.h. die homosexuelle Seite, die sich unter dem Vorwand falscher Männlichkeit als heterosexuell ausgibt. Daher ruft der Mann 3 genauso wie der Direktor nach Elena, zeigt sich ihr gegenüber dominant und verwandelt sich hinter dem Wandschirm wie folgt: "Pasa rápidamente por detrás del biombo y aparece sin barba con la cara palidísima y un látigo en la mano. Lleva muñequeras con clavos dorados" (EP: 128). Gegenspieler des Manns 3 ist der Mann 1, der Enriques authentische Homosexualität apollinisch darstellt:

El amor homosexual de EP tiene un carácter apolíneo, representado por el Hombre 1, en detrimento de la homosexualidad dionisiaca, es decir, aquella que conduce a la perversión y a la destrucción del otro. (Huerta Calvo 2006: 83)

Dadurch ist der Mann 1 auf der Suche nach einer absoluten Wahrheit ohne Angst vor der gesellschaftlichen Maske und betont: "Yo no tengo máscara" (ebd.: 156). Gemäß Ferenczi handelt er daher als aktiver Homosexueller oder Objekt-Homoerotiker. Dieser fühlt sich im Gegensatz zum passiven Homosexuellen und Subjekt-Homoerotiker (Hombre 2) aktiv und energisch als Mann, sodass nur das Objekt seiner Neigung vertauscht ist. Infolgedessen verspürt er Frauen wie Elena gegenüber Antipathie und sogar Hass (Ferenczi 1914: 155f.). Durch seine Gefühlsehrlichkeit trägt der Mann 1 darüber hinaus als einzige Ich-Abspaltung einen Vornamen (Gonzalo) und tritt als Einziger nicht hinter den Wandschirm, da er sich dahinter (aufgrund seiner homosexuellen Selbstakzeptanz und Offenheit) äußerlich nicht verändern würde. Seine Ehrlichkeit gibt ihm darüber hinaus den

Mut, sich als einzige Figur nackt zu zeigen: einerseits in seiner Metamorphose als Pámpanos vor dem Kaiser (zweite Szene) und andererseits als "roter Nackter" wie Jesus am Kreuz (sechste Szene), auf die später noch genauer eingegangen wird. Im Gegensatz zu Mann 1 verwandelt sich der Direktor hingegen weiter zur Ballerina Guillermina, während sein vorheriges Kostüm der Harlekinfigur eigenständig weiterlebt:

Se quita rápidamente el traje y lo tira detrás de una columna. Debajo lleva un sutilísimo traje de bailarina. Por detrás de la columna aparece el traje de Enrique. Este personaje es el mismo Arlequín blanco con una cartera amarillo pálido. (EP: 158)

Guillermina wird wiederum zur "Dominga de los negritos" und ihr Anzug beginnt sein Eigenleben:

No Guillermina. Yo no soy Guillermina. Yo soy la Dominga de los negritos. (Se arranca las gasas y aparece vestido con un maillot todo lleno de pequeños cascabeles. Las arroja detrás de la columna y desaparece seguido de los Caballos. Entonces aparece el personaje Traje de Bailarina.) (ebd.: 159)

Dazu stößt die Metamorphose des Manns 2, der in der Zwischenzeit sein Gesicht verloren hat: "Aparece el Traje de Pijama con las amapolas. La cara de este personaje es blanca, lisa y comba como un huevo de avestruz" (ebd.: 161).

Zusammengefasst führt Enriques Geschlechterinszenierung durch die Abspaltungen und Metamorphosen somit zu immer weiblicheren, androgynen und bedeutungsleeren Figuren, die am Ende nur noch als "cuerpo deshabitado" (Gómez Torres 1995: 101) und "materialización del vacío" (ebd.) auftreten. Folglich repräsentieren sie allegorisch Enriques "yo perdido" (ebd.: 95), denn "[...] su esencia se anula en la variedad infinita de sus metamorfosis" (ebd.: 96). Dadurch entsteht "un hueco que no es otra cosa que la imposibilidad de desnudarse, de llegar a una esencia última que el propio Lorca tenía controvertida" (Marful Amor 1991: 127).

Demgegenüber bringen die allegorischen Figuren der drei Männer und der Pferde verschiedene Facetten von Enriques Geschlechtsidentität und innerem Konflikt zum Vorschein. Dadurch hat *El público* ebenso wie *Así que pasen cinco años* Züge des auto sacramental des Siglo de Oro (1550–1680), das sich Lorca in der Edad de Plata (1900–1936) zum Vorbild nahm, insbesondere die Werke von Luis de Góngora⁴ und Pedro Calderón de la Barca (Doménech 2008: 189). Auch der Einsatz von Verkleidungen erinnert an das Theater des Siglo de Oro. Denn während sich im 17. Jahrhundert die Bühnenmethode der "mujer vestida de hombre" bzw. des "disfraz varonil" (Frau in Männerkleidung wie z.B. Rosaura in Calderóns *La vida*

es sueño (1635)) großer Beliebtheit erfreute (Ashcom 1960; Bravo-Villasante 1955; González González 1955; McKendrick 1974), führt Lorca den "hombre vestido de mujer" ein (Mann 2) und kehrt somit die barocke Geschlechterinszenierung um. Darüber hinaus greift er für die Figurenkonzeption und -konstellation auf die Techniken des Puppentheaters (leere Kostüme) und der griechischen Komödie (Chor der Studenten und der Damen) zurück, sodass sich die Darbietung von Enriques Geschlechtsidentität eklektisch zusammensetzt.

Das Wortgefecht von Pámpanos und Casacabeles

Eine weitere Station von Enriques Selbstfindungsprozess ist das Wortgefecht von Pámpanos und Casacabeles in der römischen Ruine (zweite Szene). Pámpanos ist eine Metamorphose des zu seiner Homosexualität stehenden Manns 1, Casacabeles des damit hadernden Direktors. Die Szene basiert auf dem griechischen Mythos des Weingottes Bacchus und seines Tänzers Cissus, den Lorca in seinem Vortrag "La imagen poética de Luis de Góngora" (1926) wie folgt zusammenfasst:

Baco sufre en la mitología tres pasiones y muertes. Es primero macho cabrío de retorcidos cuernos. Por amor a su bailarín Ciso, que muere y se convierte en hiedra, Baco, para poder continuar la danza, se convierte en vid. Por último, muere para convertirse en higuera. Así es que Baco nace tres veces. (García Lorca 1926, in: del Hoyo 1986: 1049)

Diese mythologische Grundlage erklärt Pámpanos und Casacabeles' Namen, ihr Aussehen und die kontinuierlichen Metamorphosen in ihrem Wortgefecht über die unmögliche Liebe. Im Hinblick auf die Geschlechterinszenierung sind folgende Repliken am wichtigsten:

Figura de Casacabeles (Tímidamente.): ¿Y si yo me convirtiera en hormiga?

Figura de Pámpanos (Enérgico.): Yo me convertiría en tierra.

Figura de Casacabeles (Más fuerte.): ¿Y si yo me convirtiera en tierra?

Figura de Pámpanos (Más débil.): Yo me convertiría en agua.

Figura de Casacabeles (Vibrante.): ¿Y si yo me convirtiera en agua?

Figura de Pámpanos (Desfallecido.): Yo me convertiría en pez luna.

Figura de Casacabeles (Tembloroso.): ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?

Figura de Pámpanos (Levantándose.): Yo me convertiría en cuchillo. En un cuchillo afilado durante cuatro largas primaveras. (EP: 132f.)

Der Auszug verdeutlicht einerseits den psychoanalytischen Kampf zwischen Eros und Thanatos (Freud 1975: 307–314), andererseits die Trichotomie von *sex*, *gender* und *desire* (Butler 1990: 6). In der aufwendigsten und prestigereichsten Inszenierung von *El público*, die in der Spielzeit 2014/15 im Madrider Teatro Real Weltpremiere in Opernform feierte, tragen die Figuren den Kampf sowohl verbal (Redebeiträge der Schauspieler) als auch physisch (Contemporary Dance zweier

Tänzer) aus (Teatro Real 2016: 00:35).

Relevanter für den Streitverlauf und inneren Konflikt von Enrique ist jedoch der oben zitierte Schlagwortabtausch von Pámpanos und Cascabeles "[...] cuyas armas, antes que las ideas, son las metáforas, las alegorías, los símbolos, es decir, las formas de un mundo onírico, psicológico, topológico" (Maestro 2009: 34). Zu diesen Waffen gehört insbesondere die Sexualisierung der Elemente, die Gaston Bachelard in *L'eau et les rêves* (1942) phänomenologisch analysiert hat: Die Elemente Luft und Wasser semantisiert er maskulin, Erde und Wasser hingegen feminin. Die materielle Imagination kann daraufhin jeweils zwei dieser Elemente miteinander verbinden oder 'verheiraten', auch wenn sie homosexuell sind wie die Verbindung von Wasser und Erde:

[...] ce mélange est toujours un mariage. En effet, dès que deux substances élémentaires s'unissent, dès qu'elles se fondent l'une dans l'autre, elles se sexualisent. Dans l'ordre de l'imagination, être contraires pour deux substances, c'est être de sexes opposés. Si le mélange s'opère entre deux matières à tendance féminine, comme l'eau et la terre, eh bien ! l'une d'elles se masculinise légèrement pour *dominer* sa partenaire. (Bachelard 1985: 117)

Mit dieser Theorie erschließen sich Pámpanos und Cascabeles' Metamorphosen: Als sich Cascabeles in eine Ameise verwandelt, wird Pámpanos zum Element Erde, dem Habitat des Insekts, um dem Geliebten zu folgen. Daraufhin entscheidet sich auch Cascabeles für das gemäß Bachelard feminine Element. Da Pámpanos als Enriques authentische homosexuelle Seite aber keine Frau als Mann lieben kann oder will, hat er keine andere Wahl als das ebenfalls feminine Element Wasser, um eine homosexuelle Beziehung mit Cascabeles zu führen. Dieser ist dafür jedoch nicht stark genug, sodass er ebenfalls zu Wasser wird, entweder um noch weiblicher zu werden oder um Schutz bei einer Frau (z.B. Elena) zu suchen und seine Geschlechtermaskerade aufrechtzuerhalten. Pámpanos kämpft hingegen weiter als androgyner Mondfisch,⁵ was Pámpanos' einzige und letzte Möglichkeit darstellt, Cascabeles als Frau zu lieben. Als sich dieser gemäß der Dialogstruktur dann aber auch in einen Mondfisch verwandelt, kommt es zu Pámpanos' sadistischer Drohung mit dem Messer, der Negation des homosexuellen Eros und (wie in allen Werken Lorcas) zum Scheitern der Liebesbeziehung ohne Lösung, obwohl beide Figuren bereit waren, sich aus Liebe zu verändern und sich als sexualisierte Elemente Wasser und Erde so nah waren wie nie zuvor.

Das Wortgefecht von Pámpanos und Cascabeles sowie ihre Metamorphosen als performatives *doing gender* (West/Zimmerman 1987) und *doing sexuality* (Degele

2008: 84–92)⁶ verdeutlichen auch ihr unterschiedliches *gender meaning* (Butler 1990: 6). Beide sehen sich selbst als Mann, v.a. Pámpanos, der hierfür auf die Adamsfigur als Prototyp Mann, den Mond als Allegorie für die Frau und den Tod sowie seine Flöte als phallisches Symbol verweist:

[...] soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo. Tan hombre que no haya ruido en las ramas cuando tú pases. Pero tú no eres un hombre. Si yo no tuviera esta flauta te escaparías a la luna, a la luna cubierta de pañolitos de encaje y gotas de sangre de mujer. (EP: 132)

Weitere Symbole, die wie Pámpanos' Flöte für Männlichkeit und das Lacan'sche Phänomen des Phallus Habens stehen (Lacan 1958: 685–695), sind u.a. die Trompeten und Stöcke der Pferde. Darüber hinaus treffen Pámpanos und Casacabeles in der römischen Ruine auf den Kaiser als allegorische Verkörperung der Macht, die gemäß Judith Butler den Prozess der Subjektivation bedingt und folglich der menschlichen Identität, auch der geschlechtlichen, zugrunde liegt (Butler 1997). Der Kaiser erscheint in Begleitung eines homophoben Befehlshabers (Zenturio) als Parodie der Männlichkeit, der behauptet:

Mi mujer es hermosa como una montaña. Pare por cuatro o cinco sitios a la vez [...]. Yo tengo doscientos hijos. Y tendré todavía muchos más. ¡Maldita sea vuestra casta! (EP: 137f.)

Die Negation des homosexuellen Eros, die Zenturio fordert und die Pámpanos und Casacabeles in der römischen Ruine tatsächlich erleben, wiederholt sich auf metatheatralischer Ebene⁷ in Enriques Inszenierung von *Romeo und Julia*. Diese löst einen massiven Aufstand des Publikums aus, der Enriques endgültiges Scheitern bedeutet.

Der Aufstand im Metatheater und Enriques Scheitern

Bereits in der ersten Szene von *El público* stellt Lorca den theatralischen Bezug zu William Shakespeares Tragödie *Romeo und Julia* (1597) und den gleichnamigen Protagonisten her, die als literarisches Universalsymbol der Liebe gelten. Denn während sich Enrique (in der Facette des Theaterdirektors) hinter seiner heterosexuellen Geschlechtermaskerade versteckt, versucht sein authentisches homosexuelles Ich (Mann 1) anhand von Romeo und Julia zu demonstrieren, dass Enrique die Liebe in ihrer Essenz, nicht in ihrer Form leben sollte:

Hombre 1: ¡Y qué bonito título! *Romeo y Julieta*.

Director: Un hombre y una mujer que se enamoran.

Hombre 1: Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa. (EP: 122)

Im weiteren Verlauf des Stationendramas und Selbstfindungsprozesses versteht Enrique den Sinn dieser Metamorphosen, gesteht sich seine homosexuelle Geschlechtsidentität ein und möchte sie auch auf der Bühne (im konventionellen Theater unter freiem Himmel) zeigen. Dafür gräbt er im psychoanalytischen Theater unter dem Sand einen Tunnel zur Garderobe, nimmt die Kostüme an sich, fesselt die Julia-Schauspielerin und ersetzt sie durch einen 15-jährigen Jungen. Dadurch schafft er einerseits einen homosexuellen (päderastischen) Eros auf der Bühne und greift andererseits auf eine Technik der Geschlechterinszenierung des elisabethanischen Theaters des späten 16. Jahrhunderts zurück, als Frauen offiziell noch kein Theater spielen durften (Doménech 2008: 196). Das Publikum bemerkt die Täuschung jedoch durch Julias Füße:

Pero yo descubrí la mentira cuando vi los pies de Julieta. Eran pequeñísimos. [...] Sí, pero eran demasiado pequeños para ser pies de mujer. Eran demasiado perfectos y demasiado femeninos. Eran pies de hombre. Pies inventados por un hombre. (EP: 168)

Den Studenten unter ihnen, die wie der Chor in einer griechischen Tragödie hervortreten, gefällt die homosexuelle Beziehung, dem Großteil des Publikums, v.a. dem Chor der Damen als Repräsentantinnen der konservativen Gesellschaft, hingegen nicht. Als Elena, die alles beobachtet hat, in ihrer Metamorphose als Frau des Rhetorikprofessors am Ende des Stücks den Alarm auslöst und das Publikum die gefesselte Julia-Schauspielerin findet, bricht wie in der *Comedia sin título* (1936) das Chaos im Theater aus.

Sowohl der Theaterdirektor als auch Enriques wichtigste Ich-Abspaltung (Mann 1) sterben im Tumult, Letzterer auf zweifache Weise: Zuerst hängt er als "roter Nackter" wie Jesus am Kreuz, wobei er in der Inszenierung des Teatro Real zuerst eine Dornenkrone (Teatro Real 2016: 01:41), später den Hut aus der ersten Szene trägt (ebd.: 01:42), der seine Identität als Mann 1 offenlegt. Die Stationen von Enriques Selbstfindungsprozess erinnern folglich an die Kreuzwegstationen der Passion Jesu, die in *El público* durch die Verkettung der Metamorphosen von Mann 1 über Pámpanos zum "roten Nackten" führt, der symbolisch für alle Opfer der gesellschaftlichen Maske leidet (Doménech 2008: 204). Anschließend stirbt der Mann 1 ein zweites Mal als riesiger Mondfisch, den die Fischer am Morgen seiner Mutter zurückbringen: "Los pescadores me llevaron esta mañana un enorme pez luna, pálido, descompuesto, y me gritaron: ¡Aquí tienes a tu hijo!" (EP: 186). Dadurch stirbt der Mann 1 letztlich als die Metamorphose (Mondfisch), die er als

Pámpanos in der römischen Ruine am meisten gehasst und mit dem Messer bedroht hat.

Schlussbemerkungen

Wie der Artikel herausgearbeitet hat, zeichnet sich *El público* durch eine dekonstruktivistische Geschlechterinszenierung aus, die von Enriques heterosexueller, gesellschaftlich anerkannter Maskerade zur seiner ehrlichen, aber gesellschaftswidrigen homosexuellen Identität führt. Dafür greift Lorca aus literaturhistorischer Perspektive einerseits auf dramaturgische Mittel zurück, die bereits in dem von ihm bewunderten Siglo de Oro zum Einsatz kamen wie die Metatheatralität, allegorische Figuren und Verkleidungen, hier allerdings umgekehrt durch männliche Charaktere in Frauenkleidern. Andererseits führt er neue poetisch-tropologische Darstellungsformen wie die Sexualisierung der Elemente ein, die er mit einer modernen Interpretation der griechischen Mythologie, intertextuellen und psychoanalytischen Elementen kombiniert. Dadurch dekonstruiert Lorca die Heteronormativität trotz der Gesellschaftsmetapher der Maske, die Enrique in eine verzweifelte und aussichtslose Lage versetzt:

El homosexual ha sido colocado en un callejón sin salida. Tiene que elegir entre su vida social y su instinto amoroso. No importa qué elija: su elección frustrará o "matará" una parte de su ser. (Sahuquillo 1991: 372)

Dies traf lange Zeit auch auf Federico García Lorca zu, der gemäß Maestros Theorie der literarischen Evasion in Werken wie *El público* versuchte, mittels poetischer Sprache und fiktiver Welten der homophoben Realität im katholisch-konservativen Spanien zu entfliehen:

Esta confianza en las palabras permite construir referentes, es decir, mundos de ficción, que, al margen del lenguaje, son inasequibles en la realidad. Ésa es la génesis de todo discurso: suplantar con el lenguaje las carencias de la realidad humana. (Maestro 2005: 343)

In seinem Vortrag "Imaginación, inspiración, evasión" (1929) betonte Lorca daher eben diese Evisionskraft der poetischen Sprache, die sich neben seinen Gedichten auch in seinen Theaterstücken artikuliert:

El hecho poético no se puede controlar con nada. Hay que aceptarlo como se acepta la lluvia de estrellas. Pero alegrémonos [...] de que la poesía pueda fugarse, evadirse, de las garras frías del razonamiento (García Lorca 1929, in: del Hoyo 1986: 263)

Dadurch schaffte er es, ebenso wie Enrique, seine Geschlechtermaskerade abzulegen und derjenige zu sein, der er mit seiner homosexuellen Geschlechtsidentität wirklich war und sein wollte. Bezogen auf Enrique hat die Analyse außerdem

gezeigt, dass die allegorischen Ich-Aufspaltungen und Metamorphosen – so bedeutungsleer einige der Kostüme ohne Namen und Gesicht am Ende des Stücks auch wirken – ihm dazu verhalfen, sich selbst zu finden. Persönlich ist das Eingeständnis seiner homosexuellen Geschlechtsidentität daher ein Erfolg, gesellschaftlich jedoch sein Untergang, da er – wie er in der ersten Szene befürchtet hat – von der Maske verschlungen wird: "un hombre devorado por la máscara" (EP: 124).

Bibliographie

- Ashcom, Benjamin B. (1960): "Concerning 'La mujer en hábito de hombre' in the Comedia", in: *Hispanic Review* 1, 43–62.
- Bachelard, Gaston (1985): *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti. [1942]
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*, London: Routledge.
- Bonnet, Marguerite (1988): *André Breton. Œuvres complètes*. Bd. 1. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Bravo-Villasante, Carmen (1955): *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*. Madrid: Revista de Occidente.
- Butler, Judith (1988): "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", in: *Theatre Journal* 40.4, 519–531.
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York / London: Routledge.
- Butler, Judith (1997): *The Psychic Life of Power. Theories of Subjection*. La Vergne: Ingram.
- Calderón de la Barca, Pedro (1994): *La vida es sueño*, Madrid: Castalia. [1635]
- Calderón de la Barca, Pedro (2007): *El gran teatro del mundo*. Madrid: Cátedra. [1655]
- Connell, Robert (1998): "Masculinities and Globalization", in: *Men and Masculinities* 1.1, 3–23.
- Degele, Nina (2008): *Gender, queer studies: eine Einführung*, Paderborn: Fink.
- Doménech, Ricardo (2008): *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.
- Ferenczi, Sándor (1914): *Bausteine zur Psychoanalyse*. Leipzig / Wien / Zürich: Internationaler psychoanalytischer Verlag.
- Freud, Sigmund (1975): *Psychologie des Unbewussten*. Bd. 3. Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Anna (1999a): *Sigmund Freud. Gesammelte Werke*. Bd. 15. Frankfurt am Main: Fischer.

- Freud, Anna (1999b): *Sigmund Freud. Gesammelte Werke*. Bd. 13, Frankfurt am Main: Fischer.
- García Lorca, Federico (1978): "Comedia sin título", in: Martínez Nadal, Rafael / Laffranque, Marie (Hg.): *Federico García Lorca. El público y Comedia sin título. Dos obras teatrales póstumas*. Barcelona: Seix Barral, 317–365. [1936]
- García Lorca, Federico (2008): *Así que pasen cinco años*. Madrid: Cátedra. [1931]
- García Lorca, Federico (2012): *El público*, Madrid: Cátedra. [1930] [Zitiert unter der Sigle EP]
- García Posada, Miguel (1989): "Lorca y el surrealismo: una relación conflictiva", in: *Ínsula* 515, 7–9.
- Gómez Torres, Ana María (1995): *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*. Málaga: Argual.
- González González, Luis Mariano (1995): "La Mujer en el Teatro del Siglo de Oro Español", in: *Teatro: revista de estudios teatrales* 6–7, 41–70.
- Huerta Calvo, Javier (2006): *Federico García Lorca. El público*. Madrid: Espasa.
- Hoyo del, Arturo (1986): *Federico García Lorca. Obras completas*, 3 Bde. Madrid: Aguilar.
- Huélamo Kosma, Julio (1989): "La influencia de Freud en el teatro de Federico García Lorca", in: *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 6, 59–86.
- Irigaray, Luce (1977): *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit.
- Lacan, Jacques (1958): *Écrits II*. Paris: Seuil.
- Maestro, Jesús G. (1994): *La expresión dialógica en el discurso lírico. La poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción*. Kassel: Reichenberger.
- Maestro, Jesús G. (2005): "Metafísica de la literatura. La magia o el poder sobrenatural de la palabra: Rojas, Cervantes, Calderón", in: Penzkofer, Gerhard / Matzat, Wolfgang (Hg.): *Der Prozeß der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer, 343–369.
- Maestro, Jesús G. (2009): "Lorca y la tragedia en el teatro del siglo XX", in: *Theatralia* XI, 13–42.
- Marful Amor, Inés (1991): *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Kassel: Reichenberger.
- McKendrick, Melveena (1974): *Woman and Society in the Spanish Drama*. London: Cambridge University Press.
- Pirandello, Luigi (1971): *Come tu mi vuoi*. Mailand: Mursia. [1929]
- Pirandello, Luigi (2008): *Sei personaggi in cerca d'autore*. Florenz: Barbèra. [1921/25]
- Sahuquillo, Ángel (1991): *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina. Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", Diputación de Alicante.

Shakespeare, William (2008): *Romeo and Juliet*. London: Oxford World's Classics. [1597]

Teatro del Temple (2009): "El público", in: <https://teatrodeltemple.com/project/el-publico/>. [21.04.2020]

Teatro Real (2016): *El público*. Paris: BelAir classiques.

Unamuno, Miguel de (1932): *El otro*. Madrid: Espasa.

West, Candace / Zimmerman, Don H. (1987): "Doing Gender", in: *Gender and Society* 1.2, 25–151.

¹ Diese Tatsache spiegelt sich auf dem Werbeplakat des Teatro del Temple aus Saragossa wider, das *El público* in der Spielzeit 2009/10 aufgeführt hat. Denn darauf ist Lorcás Kopf zu sehen, der in vier Bildern (von links oben nach rechts unten) immer weiter geröntgt wird, bis nur noch ein Totenkopf zu sehen ist (Teatro del Temple 2009). Dieser deutet zudem den dramatischen Ausgang des Stücks an, das mit Enríques Tod endet.

² Beispielsweise orientierte sich auch Luigi Pirandello als eines von Lorcás modernen Vorbildern an der Freud'schen Psychoanalyse, v.a. in *Come tu mi vuoi* (1929), ebenso wie die französischen Surrealisten. In diesem Zusammenhang sind insbesondere *El público* (1930) und *Así que pasen cinco años* (1931) surrealistisch geprägt, jedoch hat Lorca in keinem seiner Stücke die für den Surrealismus typische *écriture automatique* (Breton 1924, in: Bonnet 1988: 326f., 331f.) angewendet: "Comparte y suscribe la tónica surrealista, pero integrada en su propio sistema mediante lo que él llama 'lógica lírica' o 'poética'" (García Posada 1989: 8).

³ Ana María Gómez Torres spricht in diesem Zusammenhang von der "negación del *principium individuationis*" (Gómez Torres 1995: 99).

⁴ Vgl. hierzu seinen Vortrag "La imagen poética de Luis de Góngora" (1926), in: del Hoyo 1986: 1031–1055.

⁵ Der Mond ist in Lorcás Gesamtwerk feminin konnotiert, der Fisch als phallisches Symbol hingegen maskulin.

⁶ Das Konzept des *doing sexuality* geht davon aus, dass Homo- und Heterosexualität genauso wie das Geschlecht Konstruktionen sind.

⁷ Durch die Technik der Metatheatralität ähnelt *El público* erneut Calderóns Theaterstück *El gran teatro del mundo*.