

Corinna Albert (Bochum)

Ilusiones insatisfechas.

Zu einem Grundprinzip der Bühnenstücke Federico García Lorcas am Beispiel von *La zapatera prodigiosa*

Abstract

Taking Federico García Lorca's play *La zapatera prodigiosa* as an example, this paper intends to show how Lorca in his theatre plays generally presents characters that are driven by unsatisfied illusions, disappointed hopes and unfulfilled dreams. This not only applies for Lorca's tragedies, but also for his comedies and farces: In a comic style, *La zapatera prodigiosa* portrays the twists and turns of an unhappy marriage between a young girl and an old man. The characters of this "farsa violenta" – primarily the shoemaker's wife, who escapes from her unhappy marriage by fleeing into imagining other attractive men or an idealized vision of her husband – are shaped by hopes and illusions that can not find any resonance in reality. By this dynamic, *La zapatera prodigiosa* shows one very common axis of conflict in Lorca's theatre, which is the conflict between reality and illusion. Furthermore, it can be understood as a manifestation of an aesthetic and poetological debate of his times.

Die Isotopie der Illusion in Federico García Lorcas Bühnenstücken

Die konfliktive Ausgangslage des zeitgenössisch außerordentlich erfolgreichen Bühnenstückes von Federico García Lorca (1898–1936), um das es im Folgenden gehen soll, ist die unglückliche Ehe zwischen einer jungen Frau und einem alten Mann. Mit diesem Konstrukt aus *el viejo y la niña* bedient sich Lorca hier einer Formel (vgl. Fernández Cifuentes 1992: 89-102), die in den romanischen Literaturen eine beträchtliche Tradition aufweist: Man denke hier etwa an die *chansons de mal-mariée* des französischen Mittelalters, die Beispiele aus der italienischen *commedia dell'arte* oder jene aus den *comedias* und *entremeses* des spanischen Barocks. In Lorcas hier diskutiertem Stück *La zapatera prodigiosa* (1930 / 1933) ist der Alte ein konfliktscheuer, gemächlicher und vor allem um seinen Ruf bedachter Schuster, seine junge Frau die attraktive und wundersame Titelfigur. Mit ihrer temperamentvollen und forschenden Art strapaziert diese die Nerven ihres Mannes so sehr, dass der Schuster schließlich die Flucht ergreift. Aus Geldnot eröffnet die verlassene Schustersfrau daraufhin eine Schankwirtschaft, in der sie von anderen Männern umgarnt wird. Anstatt aber auf die Avancen einzugehen, imaginiert sie ein idealisiertes Bild des geflohenen Schusters. Als Puppenspieler und Romanzensänger verkleidet taucht dieser nach einigen Monaten in der Gastwirtschaft auf: In einer Bilderbogensgeschichte nimmt er verschlüsselt Bezug auf ihre Ehe und gewinnt seine Frau damit am Ende zurück.

Es liegt hier eine Posse von einem der wichtigsten spanischen Dramatiker und Dichter des 20. Jahrhunderts vor, die einen traditionellen Schwankstoff aufgreift und, zumindest auf den ersten Blick, glücklich endet. *La zapatera prodigiosa* jedoch ist von vornherein eine nicht unerhebliche Tragik eingeschrieben, die man bei aller Komik nicht aus den Augen verlieren kann, sofern man auch Lorcas Tragödien kennt, die ihn auf den Bühnen der Welt bekannt gemacht haben. Aufgrund dieser Beobachtung soll hier im Folgenden ein Aspekt fokussiert werden, der die Bühnenstücke Lorcas in übergreifender Weise verbindet, wie dies auch für andere Motive oder Themen gilt: Für den Konflikt zwischen Autorität und Freiheit etwa, für die Frage nach der Unmöglichkeit der Liebe, für die Relevanz von Ehre, Tod und Schicksal sowie nicht zuletzt für die besonderen Frauenfiguren – um nur einige der

Schlagwörter zu nennen, unter denen das dramatische Œuvre Lorcas gemeinhin subsumiert wird.¹

In seinem dramatischen Werk, so soll hier dargestellt werden, präsentiert Lorca durchgängig Figuren, die von unbefriedigten Illusionen, enttäuschten Hoffnungen und unerfüllten Träumen geprägt sind. Dies ist auch in den dramatischen Texten der Fall, die sich als Komödie, Schwank oder Posse ausgeben, wie es für *La zapatera prodigiosa* der Fall ist. Bereits im Untertitel wird dieses Bühnenstück von Lorca als "farsa violenta" (ZP: 51),² als 'heftige Farce', ausgewiesen. Es gilt zudem auch noch als Teil des sogenannten *Cristóbal*-Zyklus, zu dem mehrere Werke gehören, die an volkstümliche Puppenspiele angelehnt, im Falle der *Zapatera prodigiosa* jedoch für Schauspieler mit den Eigenschaften von Marionetten geschrieben sind. Neben der *Zapatera prodigiosa* gilt dies auch für *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*; für Puppen verfasst wurden die *Tragicomedia de Don Cristóbal y la señora Rosita* sowie der *Retablillo de Don Cristóbal*, beide bekannt unter *Títeres des Cachiporra* (vgl. Tietz 1990: 150).

Der hier im Zentrum stehende Aspekt der *ilusiones insatisfechas* kann als Grundprinzip von Lorcas dramatischem Œuvre begriffen werden. Lorcas Figuren sind getrieben von Hoffnungen, Vorstellungen und Illusionen, die in der Wirklichkeit keine Entsprechung finden können. Im Falle von *La zapatera prodigiosa* stehen dabei die Illusionen der Schustersfrau im Mittelpunkt: Ihre Imaginationen attraktiver Verehrer, in die sie sich aufgrund ihrer unglücklichen Ehe flüchtet, sowie die spätere Umkehrung dieser Illusionsverlorenheit, als sie ihren verschollenen Ehemann in ihren Erinnerungen verklärt, idealisiert und neu imaginiert. Während in den tragischen Stücken Lorcas die enttäuschten Erwartungen und unerfüllten Hoffnungen zu einem tragischen Ausgang führen, endet das hier vorliegende komische Schauspiel glücklich – allerdings, so wird sich zeigen, ist selbst dieses glückliche Ende nichts als Illusion.

Mit einem Seitenblick auf Lorcas *Bodas de sangre* (1933) und *Yerma* (1934) wird zudem deutlich werden, wie sehr der hier behandelten Farce von Beginn an die für Lorca so typische Tragik innewohnt. Denn obschon *La zapatera prodigiosa* im Untertitel die Genrezuschreibung der "farsa" trägt und *Bodas de sangre* und *Yerma* im Gegensatz dazu von Lorca explizit als Tragödien ausgewiesen werden,³ zeichnen sich die Stücke durch mehr Parallelen aus, als es auf den ersten Blick den Anschein haben mag. Es gilt im Verlaufe daher auch zu fragen, ob die hier besprochene *La zapatera prodigiosa* die durch die Genrezuschreibung der "farsa" an sie gestellten Erwartungen erfüllen kann. Die Forschung hat in der Vergangenheit diesbezüglich wiederholt Zweifel angemeldet: Carlos Rincón etwa macht darauf aufmerksam, dass die Gattungsbezeichnung der "farsa violenta" zwar für die Aufführungselemente von *La zapatera prodigiosa* stimmig sei, nicht aber für das Stück im Gesamten und "für seine[] über sich selbst hinausweisende[] Wirkung" (Rincón 1975: 101) gelten könne. Insgesamt weist Rincón die genrepoetische Zuordnung als

¹ Vgl. dazu beispielsweise den Forschungsüberblick in Rogmann (1981: 71ff.), der, obwohl bereits in den 1980er Jahren veröffentlicht, die auch in der aktuellen Forschung immer noch schwerpunktmäßig diskutierten Motive und Themen der lorquianischen Dramatik zusammenfasst.

² Grundlage von Hernández' Edition der *Zapatera prodigiosa* ist der Text gemäß der Aufführung des Stückes im Teatro Coliseum in Madrid im März 1935, welcher minimale Veränderungen zur Aufführung der überarbeiteten Version im Teatro Avenida im Dezember des Jahres 1933 in Buenos Aires aufweist. Zur Chronologie der Uraufführungen und Neuinszenierungen sowie zu den bekannten Versionen der *Zapatera* vgl. Hernández 2019c: 216ff.

³ Lorcas Hinwendung zur Tragödie und die Frage danach, inwiefern er antike Vorbilder tatsächlich umsetzt, ist bekanntlich eines der großen Themen der Lorca-Forschung.

Problemkomplex dieses Stückes aus, da es sich ja insbesondere durch "den Kontrast zwischen dem Spaßhaften des Tons und dem Ernst des Untertons" (ebd.: 94) auszeichne. In ähnlicher Richtung denkt auch José María Aguirre, wenn er für Lorcas *Zapatera prodigiosa* die Gattungsbezeichnung der "tragi-farsa" kreiert (Aguirre 1981: 241).

Die hier ausersehene Begrifflichkeit der *ilusiones insatisfechas* und die damit einhergehende Konzentration auf die Isotopie der Illusion ist nicht zufällig gewählt, sondern einer Äußerung García Lorcas zu *La zapatera prodigiosa* entlehnt. Im Jahre 1930 zunächst als Kammerspiel im Teatro Español in Madrid uraufgeführt, verändert und erweitert Lorca später den Text und untermischt ihn mit Liedern und Tänzen aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Einen Tag vor der Erstaufführung dieser überarbeiteten, aus Lorcas Sicht 'wahren Premiere' der *Zapatera* im Teatro Avenida in Buenos Aires im Dezember 1933 nimmt er in der prestigeträchtigen Zeitung *La Nación* folgende Beschreibung des Stückes vor:

'La zapatera prodigiosa' es una farsa simple, de puro tono clásico, donde se describe un espíritu de mujer, como son todas las mujeres y se hace, al mismo tiempo y de manera tierna, un apólogo del alma humana. Así, pues, la Zapaterita es un tipo y un arquetipo a la vez; es una criatura primaria y es un mito de nuestra pura ilusión insatisfecha (García Lorca in *La Nación*, 30.11.1933, hier zit. n. Laffranque 1956: 325).

Lorcas Betonung des Stückes als Lehrfabel ("apólogo") der menschlichen Seele kann auch im Zusammenhang mit seinem Interesse für spätmittelalterliche Theaterformen und den darin gezeigten Parabeln verstanden werden.⁴ Die Frau des Schusters repräsentiert, so betont er, nicht nur alle Frauen; sie ist zugleich Mythos, Typus und vor allem Archetypus jedweder Illusion. Diesen Gedanken zum Ausgangspunkt nehmend, sollen im Folgenden die (unbefriedigten) Illusionen, (unerfüllbaren) Träume und (falschen) Erwartungen der Schustersfrau selbst und der sie umgebenden Figuren im Fokus stehen. *La zapatera prodigiosa* steht dabei exemplarisch für eine Konfliktachse der Dramen Lorcas, nämlich jene von Realität und Illusion.

Wie augenfällig die Frau des Schusters von Illusionen geprägt und wie signifikant die Diskrepanz zwischen Realität und Illusion für den Text damit ist, wird bereits im "Prólogo" des Stückes deutlich: Es betritt dort der AUTOR des Stückes die Bühne, um sich an das Publikum zu wenden. Dass dieser AUTOR dabei im Gewand eines Zauber Künstlers erscheint, aus dessen magischem Hut sich am Ende ein grüner Lichtschein sowie ein Wasserstrahl ergießen (ZP: 55), sind nur einige von mehreren avantgardistischen Merkmalen des Stückes, die die zentrale Stellung der Illusionsthematik verdeutlichen. Im Übrigen hat Lorca, der nicht nur Dramatiker und Dichter war, sondern sich auch als Zeichner, Musiker, Regisseur und Schauspieler betätigte, die Rolle des AUTOR selbst mehrfach übernommen.

Der AUTOR ruft hier zu Beginn des Stückes dazu auf, das Theater wieder zu einem Ort der Poesie zu machen: Aus Angst vor dem Publikum und weil der Theaterbetrieb vornehmlich kommerziellen Interessen folge, habe die Dichtkunst sich andere Orte gesucht (ZP: 53). Nun, so der Appell, solle sie wieder auf den Bühnen Platz finden, das Theater wieder ein Ort der Metaphern, Symbole und Bilder werden – ein "teatro poético" eben, wie unter anderem Francisco Ruiz Ramón (1981: 177) es für Lorca betont. Nicht in die Sphären der Tragödie jedoch habe man die Figuren dabei geführt, sondern in eine Schuhmacherei. Die Schustersfrau sei dennoch als "criatura poética" zu begreifen, an der sich, auch wenn sie zuweilen "violenta"

⁴ Mit diesen Formen des Theaters hat er sich insbesondere während seiner Zeit als Leiter des Studententheaters *La Barraca* auseinandergesetzt (Rincón 1975: 102).

scheine oder "actitudes agrias" (ZP: 54) annehme, der Kampf zwischen Wirklichkeit und Fantasie offenbare:

[...] porque ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca, y lucha con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible. Encajada en el límite de esta farsa vulgar, [...], la zapatera va y viene, enjaulada, buscando su paisaje de nubes duras, de árboles de agua, y se quiebra las alas contra las paredes (ZP: 54).

Auch wenn das Stück also, wie Karen Genschow (2011: 66) formuliert, "im derben Kleid daherkommt", hat es dennoch eine tiefergehende Dimension: In der Schustersfrau konzentriert sich die für das Stück so bedeutende Dualität von Wirklichkeit und Fantasie. Die Schustersfrau lebt nur für ihre Illusionen – wie ein Vogel im Käfig ist sie von einer Wirklichkeit umgeben, die nicht die ihre ist, an der sie wiederholt scheitert und sie voller Unzufriedenheit zurücklässt. In *La Nación* legt Lorca die zentrale Stellung offen, die dieses Spiel von Realität und Fantasie in seinem Stück einnimmt:

Yo quise expresar en mi *Zapatera*, dentro de los límites de la farsa común, sin echar mano a elementos poéticos que estaban a mi alcance, la lucha de la realidad con la fantasía (entendiendo por fantasía todo lo que es irrealizable) que existe en el fondo de toda criatura. La Zapatera lucha constantemente con ideas y objetos reales porque vive en su mundo propio, donde cada idea y cada objeto tienen un sentido misterioso que ella misma ignora (García Lorca in *La Nación*, 30.11.1933, hier zit. n. Laffranque 1956: 326).

Im Prolog wird dieser Eindruck der illusionsgeleiteten Schustersfrau verstärkt durch die Ermahnung des AUTOR an die hinter der Bühne lärmende ZAPATERA, sich ihrer 'wahren' Position und Stellung stets bewusst zu sein: "Ya voy, no tengas tanta impaciencia en salir; no es un traje de larga cola y plumas inverosímiles el que sacas, sino un traje barato, ¿lo oyes?, un traje de zapatera..." (ZP: 54-55). An diese Anweisung *ihres* Autors wird die Schustersfrau sich allerdings in der Folge nicht halten, sondern sich stattdessen in einer Reihe von Illusionen ergehen, die allesamt unbefriedigt bleiben werden.

Konfliktlinien einer arrangierten Ehe

Zunächst jedoch zur Grundlage der enttäuschten Erwartungen und hoffnungslosen Träume in *La zapatera prodigiosa*: Zweifellos ist dies die Tatsache, dass die Ehe des Schusterpaares – wie in so vielen von Lorcas Stücken – arrangiert und nicht aus Liebe, sondern aus pragmatischen Gründen geschlossen wurde. Beide Ehepartner haben sich von Vertrauten zur Eheschließung überreden lassen. Als Konsequenz ist diese Ehe durchzogen von Konfliktlinien,⁵ die eine Erfüllung von Wünschen oder Vorstellungen problematisch oder gar unmöglich machen.

Zunächst ist hier selbstverständlich der beträchtliche Altersunterschied der beiden zu nennen – sie, *la niña*, ist erst 18, er bereits 53 Jahre alt und damit *el viejo*. *La zapatera prodigiosa* hat diesen Grundkonflikt etwa mit Lorcas *Amor de Don Perlimplín* oder der *Tragicomedia de Don Cristóbal y la señá Rosita* gemein. Mehr noch als durch den Altersunterschied sind Schuster und Schustersfrau jedoch durch ihre Standesunterschiede entzweit. Während der wohlhabende Zapatero aus guten Verhältnissen stammt, ist die Zapatera eine mittellose Frau aus einer Familie von Pferdebändigern (ZP: 103). Zumindest sie hat der Ehe also insbesondere aus materiellen Interessen zugestimmt. Diese ungleichen Verhältnisse werden auch von der Dorfgemeinschaft – von der im Übrigen ausschließlich Frauen in Erscheinung treten – kritisch beäugt, und vor allem der Schuster ächzt unter dem Druck der opinión

⁵ Zu den im Folgenden genannten Gründen vgl. u.a. Ruiz Ramón 1981: 184.

der dörflichen Gesellschaft, die ihm immer wieder offen dargebracht wird. Alters- und Standeskonflikt werden durch die charakterlichen Differenzen der Protagonisten verschärft: Die Schustersfrau ist attraktiv, mutig und temperamentvoll, sie tritt den anderen Dorfbewohnern forsch entgegen. Ihre Sprache ist derb, zuweilen schroff, immer direkt. In vielerlei Hinsicht ist die Zapatera die Erste, der Prototyp quasi, einer ganzen Generation von rebellischen und freiheitsliebenden Heldinnen, die in Lorcas Dramen auftauchen werden (vgl. Roles 1992: 73-83). Der Schuster dagegen ist friedliebend und geradezu unangenehm konfliktscheu, gemächlich und sparsam – und könnte mit diesen Charakterzügen kein größerer Kontrast zu seiner Frau sein.

Die Ehe kann unter diesen Vorbedingungen nicht funktionieren: Immer wieder zeigt sich, dass die wechselseitigen Erwartungen an die Ehe in der Wirklichkeit keine Erfüllung finden können, da es den Ehepartnern aus ganz unterschiedlichen Gründen an Liebe zum jeweils anderen mangelt. Der Schuster ist die Ehe maßgeblich deshalb eingegangen, um nicht der Einsamkeit anheim zu fallen. Überhaupt, so gibt der Alte zu und wird dafür vom Publikum nicht wenige Lacher ernten, hat er sein Leben lang eine gewisse Furcht vor der Ehe gehabt: "porque casarse es una cosa muy seria" (ZP: 66). Grund dafür scheint auch eine quijotesk anmutende (vgl. Rincón 1975: 109), in der Lektüre zu vieler Liebesromane begründete Auffassung über die Mann-Frau-Beziehung zu sein: "Yo debí haber comprendido, después de leer tantas novelas, que las mujeres les gustan a todos los hombres, pero todos los hombres no les gustan a todas las mujeres" (ZP: 65). Dennoch hat der Schuster sich zu Beginn der arrangierten Ehe noch der Vorstellung hingegeben, die Schustersfrau mit seinem Wesen und zahlreichen kleinen Geschenken schon noch von sich überzeugen zu können. Schließlich jedoch muss er erkennen, dass sie ihn nicht liebt, mehr noch, dass sie ihn verabscheut (ZP: 74). So formuliert der Schuster es in seinem Unglück vor dem Bürgermeister, dem Inbegriff männlicher Dominanz und weiblicher Unterordnung im Dorf,⁶ und gesteht diesem wie einem Beichtvater: "Comprendo que es una barbariedad..., pero... yo no estoy enamorado de mi mujer" (ZP: 76).

Wenn auch die Schustersfrau vor den Nachbarinnen durchaus forsch als Verteidigerin der handwerklichen Fähigkeiten des Schusters auftritt, so äußert sie regelmäßig die Enttäuschung über den ihr in keiner Weise entsprechenden Ehemann: "¡Quien me hubiera dicho a mí, [...], que me iba a ver casada con... ¡me tiraría del pelo!" (ZP: 58). Auch sie empfindet keine Liebe für ihn. Im Gegenteil wird sie ihm sogar wütend nahelegen, sie doch endlich zu verlassen:

ZAPATERO – Ya estoy harto de explicarte..., pero es inútil... [...] ¿Por qué no me dejas marchar, mujer?

ZAPATERA – ¡Jesús, pero si lo que estoy deseando es que te vayas!

ZAPATERO – ¡Pues déjame!

ZAPATERA – (*Enfurecida*) ¡Pues vete! (ZP: 82-83)

Offene Ehestreitigkeiten mit komischem Effekt wie diesem sind es, auf welche die Gattung der Farce abzielt. Dennoch: Bei der *Zapatera prodigiosa* bleibt dem Zuschauer bei derlei Szenen nicht selten das Lachen im Halse stecken. Die Protagonisten können ihre Verzweiflung und Traurigkeit niemals gänzlich ins Komische verkehren, sie bleiben Opfer der bereits genannten Konfliktlinien. Im Falle der ZAPATERA wird sich der Mangel an Liebe zu ihrem Ehepartner erst mit der Flucht des Schusters wandeln. Im Gespräch mit ihrem als Romanzensänger verkleideten

⁶ Zum Bürgermeister und der durch den Mann 'gezähmten' Frau vgl. Pérez Martínez 2007: 317-328.

Ehemann wird sie sich später in Lobestiraden ergehen und behaupten, nicht nur geliebt, sondern vergöttert habe sie ihn – "él era mi alegría, mi defensa" (ZP: 130).

"¡Fantasiosa! ¡Fantasiosa! ¡Fantasiosa!" – Die Schustersfrau als Nukleus

Dass die Schustersfrau eine von Illusionen erfüllte Person ist, wird bereits an diesen letzten Formulierungen erkenntlich. Zweifellos steht sie als titelgebende "Zapatera prodigiosa" im Zentrum der Aufmerksamkeit, wobei das Adjektiv 'prodigiosa' hier in zweierlei Hinsicht zu verstehen ist: zum einen hinsichtlich ihrer besonderen wundersamen Wirkung auf die anderen Dorfbewohner, insbesondere die Männer; zum anderen bezogen auf sie selbst als eine von Illusionen und Träumen erfüllte Person. Ihre Illusionen sind vielgestaltig: Gefangen in einer unglücklichen Ehe flüchtet sich die ZAPATERA zunächst in die Imaginationen anderer Verehrer. Später dann wird sie ihren verschollenen Ehemann in verklärter Form imaginieren. Darüber hinaus wird auch die Hoffnung auf ein eigenes Kind erkennbar, die jedoch ebenfalls reine Illusion bleiben wird.

Der bislang unerfüllte Kinderwunsch, der in Lorcás Tragödie *Yerma* wenig später zum Kristallisationspunkt aller Konflikte werden wird,⁷ gerät auch in der Posse von der wundersamen Schustersfrau immer wieder an die Oberfläche, und wird in der Figur des NIÑO sichtbar, einem kleinen Jungen aus dem Dorf.⁸ Dieser Junge erfüllt gleich mehrere Funktionen. Vor allem steht er stellvertretend für das Kind, das die ZAPATERA niemals haben wird: Ihm gegenüber zeigt die Schustersfrau sich sanft und zärtlich, und man kommt nicht umhin, die unterschwellige Tragik unerfüllter Mutterschaft zu vernehmen (vgl. u.a. Aguirre 1981: 246). Gleich in der ersten Szene des Stückes berichtet der Junge ihr, wie die Frauen seiner Familie sie aufgrund ihrer Kinderlosigkeit verspotteten (ZP: 60). Überhaupt fungiert EL NIÑO als Bote von Nachrichten, Meinungen und *coplas*, die im Dorf über die Schustersfrau kursieren (Rincón 1975: 114). Er ist es, der ihr die Nachricht über die Flucht ihres Ehemannes überbringt. Die Übermittlung dieser Nachricht wird durch das Hereinfliegen eines Schmetterlings gestört, dem Schustersfrau und Kind erfolglos hinterherjagen (vgl. ZP: 91-96), und welcher hier als "Symbol ungreifbarer Illusion" (Rincón 1975: 114) verstanden werden kann, denn die Schustersfrau bekommt ihn genau so wenig zu greifen wie das Eheglück. Als die Schustersfrau erfährt, dass ihr Mann sie verlassen hat, versammeln sich schon die bereits informierten Nachbarinnen vor ihren Fenstern. In ihrer Verzweiflung weiß die Schustersfrau keinen anderen Rat, als – ob zutreffend oder nicht – daraufhin dem Dorf die Schuld an dem Scheitern ihrer Ehe zu geben (ZP: 96).

Diese Schuldzuweisung legt das nur geringe Verständnis der tatsächlichen Problemlage offen. Überhaupt präsentiert die Schustersfrau sich als eine durch und durch von Tagträumen, Illusionen und Imaginationen durchsetzte Persönlichkeit, die nicht selten abwesend und ihren eigenen Gedanken nachhängend auftritt. Im Streit mit dem Schuster über ihre unglückliche Ehe etwa sinniert sie gedankenverloren: "Queríendome..., queríendome... Pero... ¿qué es eso de queríendome? ¿Qué es queríendome?" (ZP: 70), und scheint dem eigentlichen Augenblick schon längst entrückt. Die Schustersfrau flüchtet sich eher in Illusionen, als die Probleme in ihrer Lebensrealität anzugehen.⁹ Ihre Lösung für das Unglück ihrer Ehe ist die Flucht in

⁷ Bereits der Titel des Werkes, der gleichzeitig der Name der kinderlosen Protagonistin YERMA ist, die am Ende ihren Ehemann ob ihrer Verzweiflung erwürgen wird, ist ja diesbezüglich zu verstehen: „¿Por qué estoy yo seca?“ (García Lorca 2014: 54).

⁸ Da diese Figur mehrfach von einem Mädchen gespielt wurde, spricht Lorca auch von „la niña“. Vgl. z.B. García Lorca in *La Nación*, 30.11.1933, hier zit. n. Laffranque 1956: 326.

⁹ In ähnlicher Weise formuliert dies auch Edwards (1983: 59).

eine Traumwelt. Fröhlich singend und tanzend gibt sie sich den Illusionen mehrerer Herren hin, die sie umgarnen:

¡Ay Emiliano, qué cintillos tan preciosos llevas! No, no..., me da vergüencilla... Pero, José María, ¿no ves que nos están viendo?... Coge un pañuelo, que no quiero que me manches el vestido; ¡es de seda!... A los hombres les sudan tanto las manos... A ti te quiero, a ti... Ah, sí, mañana que traigas la jaca blanca, la que a mí me gusta... Cristóbal Pacheco, ¡qué bigotes tienes! (ZP: 83-84)

Mit den Prätendenten, die sich die Schustersfrau erträumt, kann ihr Ehemann in keiner Weise konkurrieren. Schwärmend berichtet sie ihm etwa von dem prachtvollen Umhang, in dem einer ihrer vermeintlichen früheren Verehrer daherkam. Fast schüchtern gibt der Schuster darauf zu bedenken, auch er habe ein solches Kleidungsstück besessen. In *ihrer* Welt jedoch war sein Erscheinungsbild niemals derart prachtvoll, weshalb sie *seine* Ansicht als reine Illusion ausweist: "¡Tú que ibas a tener! Pero, ¿por qué te haces ilusiones? Un zapatero no se ha puesto en su vida una prenda de esa clase..." (ZP: 63). Zu Recht hat Luis Fernández Cifuentes hier von einer "superposición de los 'mundos'" (Fernández Cifuentes 1986: 106) von Schuster und Schustersfrau gesprochen. Mangelnde Realitätsnähe wird wiederum der Schuster auch seiner Frau vorwerfen: "¿Por qué me has querido? ¡Fantasiosa! ¡Fantasiosa! ¡Fantasiosa!" (ZP: 64). Wahrheit und Illusion, Wirklichkeit und Imagination, Realität und Fantasie – immer wieder werfen die Figuren einander vor, das eine oder das andere nicht erkennen zu können.

Wie stattlich die Bewerber der ZAPATERA in ihren Augen auch gewesen sein mögen: Die nicht wenigen Männer, die sie in der Gegenwart des Stückes umgarnen, sind allesamt ins Lächerliche verkehrt. Während das Schusterehepaar sowie andere Figuren des Stückes keine Eigennamen, sondern ihre gesellschaftliche Funktion und Rolle im Namen tragen, sind die meisten Verehrer der Schustersfrau variabler nach ihrem zentralen Unterscheidungsmerkmal benannt: Der alte, sich erfolglos als Troubadour versuchende, stets schwarz wie eine Amsel gekleidete, gleichnamige DON MIRLO; der hoffnungslos romantische MOZO DE LA FAJA; und der furchtlose MOZO DEL SOMBRERO. Schließlich, nachdem ihr Mann sie verlassen hat, buhlt auch der wohlhabende, nicht minder auffällige ALCALDE um die Schustersfrau.

In technischer Hinsicht wird die Lächerlichkeit dieser Figuren vor allem durch ihre entrealisierte, marionettenartige Konstitution erzeugt.¹⁰ Man beachte diesbezüglich insbesondere die entsprechenden Bühnenanweisungen, die den Hybridcharakter der Figuren offenlegen: DON MIRLO spricht und bewegt sich wie eine Puppe ("*Le tiembla la voz y mueve la cabeza como un muñeco de alambre*", ZP: 84); dem MOZO DE LA FAJA baumeln die Arme wie die einer an Fäden hängenden Marionette (ZP: 99-100); als die Nachbarinnen die unglückliche Schustersfrau umtanzen, nehmen alle "*una actitud cómica de pena*" (ZP: 97) an; und im Schrecken zittern alle auf die lachhafte Art, wie man es aus dem Marionettentheater kennt (ZP: 127). Es verwundert daher nicht, dass Lorca gescherzt hat, er hätte sein Stück aufgrund der Hybridposition zwischen Komödie und Pantomime gerne als "pantacomedia" klassifiziert, "si la palabra no me sonara a farmacia..." (García Lorca in *La Razón*, 28.11.1933, hier zit. n. Hernández 2019a: 171). Darüber hinaus lassen auch Kostümierung und Requisiten Referenzen auf das Puppentheater erkennen. Das beste Beispiel ist der Knüppel des Bürgermeisters, standardisiertes Requisit des *teatro de*

¹⁰ Stetig wachsende Bereiche der Lorca-Forschung setzen sich mit dem Einfluss des Puppentheaters auf Lorcás Werke auseinander. Es sei an dieser Stelle lediglich auf die neueste, umfassendere Studie zu dieser Frage verwiesen: vgl. Hurtado Hernández 2019.

títeres, mit dem dort als Zeichen der Macht umhergeschlagen wird.¹¹ Auch in sprachlicher und diskursiver Hinsicht rekurriert das Stück klar auf das Marionettentheater: Es liegt ein volkstümliches Kastilisch mit andalusischem Vokabular und andalusischer Syntax vor (García Lorca in *La Nación*, 30.11.1933, hier zit. n. Laf-franque 1956: 326); Dialoge, in denen wahrhaftige Konversation geschieht, sind selten, die meisten Gesprächssequenzen sind exklamativer Natur und voller mechanischer Wiederholungen, Kraftausdrücke und Symptom-interjektionen (vgl. Fernández Cifuentes 1986: 104).

Diese Schematik, Reduzierung und Abstraktheit hat breite Gültigkeit für das Stück, jedoch nicht für die Figur der ZAPATERA. Dass sie aus dem Figureninventar fortwährend heraussticht, bleibt auch im zweiten Teil des Stückes eklatant, in dem die Schustersfrau als Schankwirtin ihren Lebensunterhalt bestreitet. Obgleich vom Ehemann verlassen, lehnt sie ihre zahlreichen Anwärter und deren Avancen durchweg ab. Ihre Illusionsverlorenheit erreicht einen Wendepunkt: Anstatt andere Verehrer zu imaginieren, ist es jetzt ihr verschollener Ehemann, den sie idealisiert und *neu* imaginiert. In ihren Vorstellungen wird der Schuster zum stattlichen Herrn, der auf einer weißen Stute reitet. Insbesondere auffällig ist diese Imagination in Anbetracht der lorquianischen Symbolik des Pferdes, das als Sinnbild männlicher Macht und Stärke im Voraus lediglich den anderen, ebenfalls imaginierten Verehrern vorbehalten war. Die Schustersfrau berichtet nun romantisch-verträumt und gleichzeitig in komischer Verzerrung von dem ersten Zusammentreffen mit ihrem Mann am Ufer eines Bächleins: er im maßgeschneiderten Anzug, mit Seidenkrawatte und glänzenden Goldringen, sie ein einfaches Mädchen beim Waschen der Wäsche, derart von seinem Anblick beeindruckt, dass ihr fast die Beine wegsacken. Obschon wir uns in einem komischen Schauspiel bewegen, steigen der ZAPATERA an dieser Stelle die Tränen in die Augen, aus der Ferne weht der Gesang von *coplas* herbei (vgl. ZP: 106-107), und eine unterschwellige Tragik und Melancholie ist wahrnehmbar. Die hier zentrale Idealisierung, Imagination und Verklärung des Schusters im Kopf der Schustersfrau wird in den Szenen, die den Besuch des Romanzen-sängers in der Schankwirtschaft umfassen, noch greifbarer. An späterer Stelle wird darauf zurückzukommen sein.

Formen männlicher Enttäuschungserfahrung

Dass die Frauen in Lorcas Dramen eine zentrale und, zeitgenössisch betrachtet, 'neue' Rolle einnehmen, steht inzwischen außer Frage – eine beträchtliche Anzahl an Studien zu dieser Beobachtung sind inzwischen zu verzeichnen.¹² Nicht nur werden die weiblichen Figuren bei Lorca als Leidtragende sozialer Konventionen, patriarchaler Machtverhältnisse und unterdrückter Begierden inszeniert, gegen die sie nicht selten aufbegehren. Sie sind, so wurde hier bereits gezeigt, auch die in besonderem Maße von Illusionen und unerfüllten Träumen geprägten Charaktere. Verschiebt man den Fokus nun aber einmal auf die männlichen Figuren dieser Stücke – wie es beispielsweise Christian Grünagel in seiner Untersuchung von Konzepten der Männlichkeit in *Bodas de sangre* getan hat (vgl. Grünagel 2016: 109-119) –, so lässt sich die Prägung durch enttäuschte Erwartungen und unerfüllbare Vorstellungen auch bei ihnen nachweisen.

¹¹ In Lorcas *Los títeres de Cachiporra* beispielsweise ist es die Figur des Cristobical, die wiederholt mit dem Knüppel droht und schlägt (vgl. García Lorca 1998).

¹² Beispielhaft seien hier nur zwei zentrale Studien zu diesem Komplex genannt: vgl. Degoy 1999 und Freymüller 1994.

Dass die männlichen Figuren in *La zapatera prodigiosa* von erheblicher Bedeutung für die Gesamtaussage des Stückes sind, hat nicht zuletzt Francisco García Lorca präzisiert:

Todos los personajes masculinos representan, como en ciertas litografías antiguas, la escala de la vida: el niño, la infancia; los mozos, la juventud; el alcalde, la madurez; el Zapatero, la vejez; don Mirlo, la senectud. Sobre todos proyecta la Zapatera su ternura y su aspereza, ya que es en el plano del amor donde se centra la lucha de la fantasía con la realidad (García Lorca, Francisco: *Federico y su mundo*, 1980: 310, hier zit. n. Hernández 2019b: 11).

Während die Schustersfrau zweifellos das Zentrum des Stückes darstellt, kristallisiert sich das Verhältnis von Fantasie und Realität ja gerade an ihren Beziehungen zu den männlichen Figuren heraus, mit denen sie entweder sanft oder schroff umgeht.

Richten wir unseren Blick zunächst auf die Herren, die außerhalb der Schusterehe stehen: Der Bürgermeister, DON MIRLO, und die *mozos* machen sich Hoffnungen, die Zuneigung der Schustersfrau erlangen zu können, und lassen sie nur zu gerne an den Fantasien und Träumen teilhaben, die sie über ein Leben mit ihr hegen. Sie alle will und wird die ZAPATERA enttäuschen. Im Falle der jungen Männer endet die Buhlerei um die schöne Frau sogar im blutigen Duell, welches doch deutliche Parallelen zum Duell zwischen dem Bräutigam und Leonardo aus *Bodas de sangre* aufweist (vgl. García Lorca 2007: 158ff.). Die Enttäuschungserfahrung, die der Schuster mit seiner Ehefrau erleiden muss, ist jedoch ganz anderer Couleur. Was ihn umtreibt, ist die Hoffnung auf eine Ehefrau, die Ehre und Anstand wahrt und ihn nicht zum Gespött des Dorfes macht. Diese Vorstellungen enttäuscht die Schustersfrau aus seiner Sicht jedoch wiederholt. Dass sie von so zahlreichen Männern umgarnt wird, verärgert ihn nicht, weil er sie liebt und Eifersucht verspürt, sondern vielmehr, weil er um sein Ansehen, um seine Reputation fürchtet. Das Fenster, durch das seine Frau Kontakt zu den Dorfbewohnern hat, gerät dabei zum aussagekräftigen Symbol. Während es für die Schustersfrau den einzigen Zugang zur Außenwelt und gleichzeitig ihre Form der Rebellion darstellt (vgl. Roles 1992: 80), wird es für den Schuster zum Symbol der drohenden Schande: "Con todo el mundo ¡y a estas horas! ¡Qué dirán los que vengan al rosario de la iglesia! ¡Qué dirán en el Casino! [...] Pues ¿y los curas?, ¿qué dirán los curas?" (ZP: 86-87). Was den Schuster umtreibt, ist die Furcht vor dem *¿qué dirán?*. Diese Furcht ist schließlich auch der Grund, weshalb er seine Frau verlässt – nicht jedoch, ohne sich konsequenterweise zuvor zu fragen, was das Dorf über seine Flucht sagen wird: "Claro..., si en todo el pueblo no se hablará de otra cosa: que si yo..., que si ella..., que si los mozos..." (ZP: 89-90).

Die Furcht des Schusters vor der *opinión* der Dorfgemeinschaft ist nicht unbegründet, denn das ungleiche Ehepaar und seine Konflikte sind in aller Munde. Zahlreiche *vecinas* und *beatas* spähen immer wieder neugierig in das Haus hinein. Die Frauen des Dorfes kommentieren das Leben und Verhalten des Schusterehepaars, nehmen also in diesem Stück eine Art Chorfunktion ein (vgl. z.B. Rincón 1975: 108), wie dies in ähnlicher Weise auch in *Yerma* oder *Bodas de sangre* geschieht. Noch bevor die Schustersfrau von dem Aufbruch ihres Mannes weiß, weiß es das Dorf – schon stehen die Frauen versammelt am Fenster, um die Schustersfrau in ihrer Verzweiflung ob der schlechten Nachricht zu beobachten. Ihren Höhenpunkt erreicht diese Schaulust, als die in grellen Farben gekleideten Nachbarinnen ins Haus eindringen und beginnen, die schmerz erfüllt schreiende Protagonistin in schnellem Tanze und mit komisch-mitleidvollem Gehabe zu umkreisen (vgl. ZP: 96-98).

Während der ZAPATERO sich vor allem um die Meinung im Dorfe sorgt und aus dieser Sorge schwerwiegende Konsequenzen zieht, wird die ZAPATERA nicht müde, den aufdringlichen und über sie urteilenden Nachbarinnen den Spiegel vorzuhalten, wenn diese sie wiederholt zum Objekt des Spottes machen.¹³ Sie wirft der Dorfgemeinschaft mehrfach explizit vor, Schuld an dem Verlust ihres Mannes zu sein. Als man nach der Flucht des Schusters und der Eröffnung der Schankwirtschaft schmähende *coplas* über sie singt – welche in diesem Stück immer auch Spiegel, Antwort oder Vorausdeutung dessen sind, was in der Haupthandlung geschieht oder geschehen wird –, weist die Schustersfrau den Bürgermeister forsch daraufhin, dass es eigentlich seine Aufgabe wäre, derlei Verhalten zu verhindern. Ohne Ehemann zurückgeblieben, müsse sie sich nun selbst verteidigen (ZP: 109).

Die Maske des *señor titiritero*. Offenbarungen unbefriedigter Illusion

Zu dem Schlüsselmoment, durch den am Ende Schuster und Schustersfrau wieder zueinanderfinden, kommt es im zweiten Akt mit der Ankunft eines Bänkelsängers und Puppenspielers im Dorf. Was dem Publikum mit seinem Informationsvorsprung gleich einleuchtet – dass es sich bei dem "señor titiritero", der mit Trompete in der Hand und Bilderbogen unter dem Arm auftritt (ZP: 116), um den verkleideten Schuster handelt –, erkennt die Dorfgemeinschaft einschließlich der Schustersfrau nicht. Einzig das Kind hat von dem Moment der Ankunft des Bänkelsängers eine Ahnung, um wen es sich handelt (ZP: 117ff.). Der verkleidete Schuster entrollt seinen Bilderbogen und beginnt, eine *romance* zu rezitieren, die in verschlüsselter Form von der Ehe des Schusterpaares handelt.

Gleich zu Beginn dieser *mise en abyme* werden die zahlreichen Analogien zur Schusterehe offengelegt: In andalusischem Setting macht eine außerordentlich attraktive junge Frau ihrem alten Ehemann, einem Sattler, das Leben schwer; eine Reihe von jungen Männern auf prächtigen Pferden umwirbt sie; die Sattlersfrau ist geschwätzig und widerspenstig, ihr Mann fleißig und geduldig (ZP: 123ff.). Als die Schustersfrau die zahlreichen Parallelen zu ihrem Leben erkennt, bricht sie in Tränen aus. Was auf den ersten Blick als grundlegender Unterschied zur Geschichte der Schusterehe erscheint – dass die Sattlersfrau in der Romanze ihren Ehemann tatsächlich betrügt und ihr Liebhaber plant, den Sattler mit einem Messer umzubringen (ZP: 126-127) –, war im ersten Teil des Stückes jedoch ebenfalls schon zwischen den Zeilen zu lesen. Auch in den *coplas* der Nachbarinnen war der Tod des Schusters bereits in Betracht gezogen und das lorcatypische Leitmotiv des Messers aufgerufen worden.¹⁴ Die jungen Verehrer der Schustersfrau werden sich dann ebenso mit Messern duellieren: Schreie sind zu hören, die Dorfbewohner springen auf, der Bänkelsänger lässt vor Schreck Bilderbogen und Stab fallen (ZP: 127), die Rezitation der *romance* nimmt ein jähes Ende.

Als Schuster und Schustersfrau allein zurückbleiben, können erstmalig in *tatsächlicher* Kommunikation die *ilusiones insatisfechas* der Protagonisten ans Licht kommen. Diese Offenbarungen können bei beiden nur durch verschiedene Kanäle geschehen: Bei der Schustersfrau *qua* Traumwelt, bei dem Schuster *qua* Maskierung. Während sie immer weiter in ihrer Traumwelt versinkt und einer idealisierten Version ihres Ehemannes frönt, kann er nur durch seine Maske des Puppenspielers offenlegen, was ihn an seiner Ehe und an seiner Frau betrübt; zugleich kann er sie nur

¹³ "Y esto lo digo para que me oigan todas las que están detrás de las ventanas...", heißt es beispielsweise von ihr in der allerersten Szene zu einer Nachbarin, "que más vale estar casada con un viejo, que con un tuerto, como tú estás" (ZP: 58).

¹⁴ "Porque me han dicho / que la Zapatera / quiere tirarle / dentro del pozo. [...] Que la Zapatera / lleva navaja / de fino acero" (ZP: 72).

so dazu bewegen, ihr missliches Verhalten ihm gegenüber zu erkennen. Es entfaltet sich ein Gespräch, zu dem es ohne die Maskerade des Schusters, seine Täuschung und Verstellung als Spielmann niemals gekommen wäre. Ohne dieses Gespräch wiederum bliebe eine Aussöhnung der Protagonisten unmöglich. Schuster und Schustersfrau erzeugen beide Illusionen, um zugleich unbefriedigte Illusionen an die Oberfläche zu bringen.

Unter der Maske des fremden Bänkelsängers verborgen, kann der Schuster vor seiner Ehefrau laut aussprechen, welche ihrer Verhaltensweisen und Wesenszüge ihn in die Flucht geschlagen haben. Als Kniff berichtet er von einer Frau, die sich ihrem Ehemann – einem Schuster! – gefühllos und respektlos gegenüber gezeigt habe: "en mi pueblo vivía una mujer, en cierta época, que tenía el suficiente mal corazón para hablar con sus amigos por la ventana mientras el marido hacía botas y zapatos de la mañana a la noche" (ZP: 132). Es nimmt nicht Wunder, dass die Schustersfrau diese Beschreibung sogleich auf sich bezieht und ihn energisch angeht. Besänftigen kann der Spielmann sie nur mit dem Hinweis, sie beide durchlitten im Grunde eine identische Situation, denn er sei von seiner Ehefrau verlassen worden und auf der Suche nach ihr (ZP: 133). Man beachte, wie der Puppenspieler *seine* Frau und ihre Fantasterei beschreibt:

Ella soñaba con un mundo que no era el mío, era fantasiosa y dominante, gustaba demasiado de la conversación y las golosinas que yo no podía costearle, y un día tormentoso de viento huracando me abandonó para siempre (ZP: 134).

Wenn auch der verkleidete Schuster hier die illusorischen Vorstellungen seiner Frau kritisiert, hat auch er sich falschen Vorstellungen von der Welt außerhalb seines Dorfes hingegeben. "La casa de uno", so muss er feststellen, "sea como sea, es la Gloria in Excelsis Deo" (ZP: 134).

Schuster und Schustersfrau idealisieren nunmehr beide das eigene Heim. Die ZAPATERA hat sich während seiner Abwesenheit weiter in ihre Traumwelt geflüchtet: Inzwischen hat sie nichts anderes als nur noch eine der Wirklichkeit nicht entsprechende Idealvorstellung ihres verschollenen Ehemannes – "la imagen *poética* del Zapatero ausente" (Fernández Cifuentes 1986: 107) – im Kopf. In Lobesworten ergeht sie sich vor dem Puppenspieler über ihn und vertritt weiterhin die Meinung, allein das Dorf mit seinem Gerede habe Schuld an seiner Flucht (vgl. ZP: 130-131). Als einer von mehreren Gründen ist dieser zwar sicherlich nicht von der Hand zu weisen, die Differenzen innerhalb der Ehe jedoch wiegen natürlich weitaus schwerer. Diese Schwierigkeiten scheinen jedoch immer mehr an Bedeutung zu verlieren. Im Laufe des Gesprächs nähern sich Schuster und Schustersfrau einander an und singen schließlich ein Liebeslied, das ihre Wiedervereinigung bereits vorwegnimmt (vgl. ZP: 134-136). In dem Maße, in dem die Protagonisten in der Vergangenheit von ihren Ehepartnern enttäuscht worden sind, imaginieren sie nun den jeweils verlorenen Ehepartner als Inbegriff des Glücks. Sie illusionieren ein Glück, das es nie gab und niemals geben wird. Genau dies ist das Liebeskonzept, wie es sich in Lorcas dramatischem Werk entfaltet: Nicht nur sind Fantasie und Vorstellungskraft essentielle Bestandteile; mehr noch ist es die Unmöglichkeit und Unerfüllbarkeit der Liebe (vgl. Lyon 1986: 235-245).

Während die beiden unter Beobachtung der Nachbarinnen – welche darin ihre Vorurteile der treulosen und begierigen Schustersfrau gegenüber bestätigt sehen – miteinander scherzen und schäkern, gelangt der Schuster zu neuen Erkenntnissen über seine Frau: Sie wird zur tugendhaften und loyalen "mujer más preciosa de la Tierra", denn sein unmoralisches Angebot, man könne sich doch auch anders miteinander trösten, lehnt sie mit Verweis auf ihren Ehemann ab (ZP: 137-140) und bestätigt so die gesellschaftlichen Konventionen, gegen die sie sich zu Beginn

gewandt hatte. Selbstverständlich gefällt dem Schuster ihre Reaktion, denn längst schon hat er begriffen, dass er sein altes Leben zurückerlangen möchte:

Pero sepa y entienda que yo no estoy enamorado de nadie más que de mi mujer, mi esposa de legítimo matrimonio, ¡mi niña loca! (*Conmovido.*) Cuando se marchó de mi lado reconozco que no la quería mucho, pero ahora, cada minuto que pasa, la quiero más y más. [...] (*Aparte.*) ¡Ay, qué zapaterilla de mi corazón! (ZP: 140-141).

Diese Erkenntnis der wiedererstarkten Liebe zu seiner Frau wird von dem kleinen Jungen unterbrochen, der herbeigeeilt ist, um der Schustersfrau vom Duell ihrer Verehrer und der Empörung des Dorfes zu berichten. Der Puppenspieler-Schuster fühlt sich verantwortlich für die Situation, in die *seine* Frau geraten ist, und gesteht sich ein: So sehr er sich auch Illusionen über das Leben und die Welt außerhalb seines Hauses gemacht hatte, so wenig sind diese erfüllt worden. Vielmehr hat er in seinem Heim alles erreichbare Glück bereits in Händen gehalten: "¡Ay, casita mía, qué calor más agradable sale por tus puertas y ventanas!... [...] ¡Y qué disparate no sospechar que mi mujer era de oro puro, del mejor oro de la Tierra!" (ZP: 143).

Aufgrund dieser Feststellung wird er die Schustersfrau kurz darauf auch gegen die rachsüchtigen und wütenden Nachbarinnen verteidigen, die sich wegen des Duells der *mozos* in verfluchenden Worten über die ZAPATERA ergehen (vgl. ZP: 144-146). Blutbefleckter Stoff, Naturanalogien zur Beschreibung männlicher Stärke ("Dos hombres como dos soles", ZP: 145), das Leitmotiv des Messers – der Dialog der Nachbarinnen in dieser achten Szene des zweiten Aktes scheint in Metaphorik und Symbolik abermals eher dem tragischen Spektrum zu entstammen.¹⁵ Auch die Schustersfrau reagiert in ihrer Antwort auf die Schmähung durch die Nachbarinnen mit bekannter Motivik: Obwohl sich das ganze Dorf ihren Tod wünsche, sei sie frei von Angst, denn "La navaja se contesta con la navaja, y el palo con el palo" (ZP: 148).

Der Schuster lässt sich von derlei Aussagen nicht abschrecken: Nach eingehender Prüfung der Bereitschaft seiner Frau zur Versöhnung legt er schließlich die Verkleidung ab und gibt sich zu erkennen. Als die Schustersfrau begreift, wen sie vor sich hat, nimmt sie ihren Mann zurück (vgl. ZP: 148-154). Dieses 'glückliche' Ende ist bei genauer Betrachtung jedoch nur ein vermeintliches: Zum einen überhäuft die Schustersfrau ihren Ehemann nach der Überwindung des ersten Schreckens wieder wie zu Anfang mit zahlreichen Schimpfworten und nimmt ihn vor allem als Verteidigung gegen die Dorfgemeinschaft zurück ("venid, venid ahora si queréis. Ya somos dos a defender mi casa, ¡dos!, ¡dos! ¡Yo y mi marido!", ZP: 155). Zum anderen hat sich an den problematischen Umständen der Ehe nichts geändert: Der Alters- und Standesunterschied, die vor allem pragmatischen Gründe für die Eheschließung sowie die charakterlichen Differenzen der Protagonisten bleiben als Konfliktlinien auch weiterhin bestehen. Darüber hinaus konnte die Schustersfrau während der Abwesenheit des Schusters ein idealisiertes, positives Bild von ihrem Ehemann entwerfen (vgl. Rogmann 1990: 139), welches er nach seiner Rückkehr auch weiterhin nicht umsetzen kann. Das Glück der beiden kann damit nicht von langer Dauer sein, es muss zwangsläufig wieder zu enttäuschten Erwartungen und falschen Hoffnungen kommen. Ein 'glückliches' Ende liegt hier also nur auf der Oberfläche vor – bevor das aber gänzlich zu begreifen ist, fällt schon der Vorhang.

¹⁵ Genannt sei zum Vergleich hier beispielsweise die Formulierung der Mutter in *Bodas de sangre* über Sohn und Ehemann: "dos hombres que eran dos geranios" (García Lorca 2007: 97).

Die *ilusiones insatisfechas* als Manifestation einer poetologisch-ästhetischen Fragestellung

Abschließend bleibt nun die Funktion der zentralen Stellung der *ilusiones insatisfechas* in Lorcas *La zapatera prodigiosa* zu beleuchten, welche je nach gewählter Perspektive unterschiedlich ausfallen kann. Im Falle einer historischen, soziopolitischen Lektüre des Textes kann die Welt der falschen Vorstellungen und unbefriedigten Erwartungen der *Zapatera* zum Verweis auf den nahenden Zusammenbruch der Republik und den damit verbundenen soziopolitischen Enttäuschungserfahrungen werden. Eine andere Schwerpunktsetzung entsteht, wenn man die Schustersfrau als Repräsentantin einer bestimmten Klasse begreift: Es treten dann die Spielräume zutage, die dieses Stück auch in seiner Funktion als Sozialkritik eröffnen kann. Auf ihre Rolle als Schusters- und Ehefrau eines Mannes aus höherem als ihrem eigenen Stand reduziert, ist die ZAPATERA ihrem angestammten Milieu entrisen, dem sie mit ihren Charaktereigenschaften bestens angepasst war. Sie muss sich nun in einer Gesellschaft zurechtfinden, die von Normen, von Anstand und Ehre bestimmt wird. Ihre Illusionsdurchdrungenheit ließe sich hier als Strategie ausweisen, um in der sozialen Fremde zu überleben oder dieser, zumindest zeitweilig, zu entkommen. Die Dualität von Wahrheit und Illusion, von Wirklichkeit und Imagination, von Realität und Fantasie in *La zapatera prodigiosa* kann zudem im Lichte der Hinwendung der *Generación del 27* zur Barockästhetik betrachtet werden: Wer den Blick darauf richtet, dass Lorca als bestens vertraut mit barocker Ästhetik und Literatur gilt, der mag geneigt sein, hier Züge des barocken Spiels von *engaño* und *desengaño* realisiert zu sehen.

An der Isotopie der Illusion in Lorcas Bühnenstücken und wie hier am Beispiel von *La zapatera prodigiosa* dargestellt, lässt sich darüber hinaus aber auch eine poetologisch-ästhetische Fragestellung seiner Zeit ablesen. Lorca war nicht nur in praktischer Hinsicht ein begabter und sehr erfolgreicher Dichter, er hat sich bekanntlich auch intensiv mit theoretischen Fragen nach Ästhetik und Funktion von Dichtung auseinandergesetzt. Neben dem öffentlichen Bekenntnis der *Generación del 27* zur komplexen Metaphorik Luis de Góngoras spielt in Lorcas Zirkeln vor allem die Diskussion um eine reine, enthumanisierte Dichtung nach dem Prinzip des *l'art pour l'art* eine große Rolle. Mitten in Lorcas Abgrenzungsprozess von dieser *poesía pura* fällt die Arbeit an *La zapatera prodigiosa*, welche nun "auf ihre Weise die Suche nach einer poetischen Auslegung der Wirklichkeit fortsetzt" (Rincón 1975: 99; vgl. ebenso ebd.: 94-100). Lorcas *Zapatera prodigiosa* kann damit auch als Manifestation einer poetologischen Debatte begriffen werden.

Zu Beginn des Prologs heißt es aus dem Munde des AUTOR, die Schustersfrau sei eine "criatura poética" (ZP: 54), an der sich der Kampf zwischen Realität und Fantasie, zwischen Wirklichkeit und Illusion zeige. Die Dichtung solle zurück auf die Bühnen, das Theater, so der implizite Appell, wieder zum Ort der Poesie werden. Auch wenn Lorca spätestens 1936 selbst davon sprechen wird, "[e]n este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo" (García Lorca, hier zit. n. Ruiz Ramón 1981: 176) – in Anbetracht der politischen Ereignisse also eine sozial engagierte Dichtungsauffassung postulieren wird –, ist sein Theater im Kern ein von Bildern, Metaphern und Symbolen erfülltes Theater: "el teatro lorquiano es un teatro poético" (Ruiz Ramón 1981: 177). Die Zugehörigkeit der *Zapatera prodigiosa* zum *Cristóbal*-Zyklus unterstützt eine solche Lesart, denn das Puppentheater soll ja gerade nicht Abbildung der Realität sein. Dies kann als zentraler Grund für Lorcas Begeisterung hinsichtlich des *teatro de títeres* gewertet werden: "Denn für Lorca ist Theater bewußtes fiktionales Spiel, das nicht auf die Illusion einer unmittelbaren Wiedergabe der Wirklichkeit zielt" (Tietz 1990: 151). Die

Entrealisierung des Geschehens sowie die Rückbesinnung auf die Poesie erreicht Lorca in *La zapatera prodigiosa* auch mithilfe von Musik und Rhythmus:

Lo más característico de esta simple farsa es el ritmo de la escena, ligado y vivo, y la intervención de la música, que me sirve para desrealizar la escena y quitar a la gente la idea de que 'aquello está pasando de veras', así como también para elevar el plano poético con el mismo sentido con que lo hacían nuestros clásicos (García Lorca in *La Nación*, 30.11.1933, hier zit. n. Laffranque 1956: 326).

Es ist daher nur konsequent, dass die Aufführungen durch ein Festende, ein "fin de fiesta", begleitet wurden, mit dem schließlich jene Auffassung, es könne sich hier um eine die Wirklichkeit abbildende Darstellung handeln, nicht in Frage kommt.

Bibliographie

- Aguirre, José María (1981): "El llanto y la risa de la zapatera prodigiosa", in: *Bulletin of Hispanic Studies* 58.3, 241–250.
- Degoy, Susana (1999): *En lo más oscuro del pozo. Figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*. Granada: Miguel Sánchez.
- Ewards, Gwynne (1983): *El teatro de Federico García Lorca*, übers. von Carlos Martín Baró. Madrid: Gredos, 55–61.
- Fernández Cifuentes, Luis (1992): "El viejo y la niña: tradición y modernidad en el teatro de García Lorca", in: Dougherty, Dru / Vilches de Frutos, María Francisca (Hg.): *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. Madrid: CSIC/ Fundación Federico García Lorca, 89–102.
- Fernández Cifuentes, Luis (1986): *Federico García Lorca en el Teatro: La norma y la diferencia*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Freymüller, Renate (1994): *Das Bild der Frau in Federico Garcías dramatischen Werken als Weiterentwicklung einer Konstante der spanischen Literatur*. Stuttgart: M & P.
- García Lorca, Federico (2007¹⁹): *Bodas de sangre*, hg. v. Allen Josephs und Juan Caballero. Madrid: Cátedra.
- García Lorca, Federico (2019⁴): *La zapatera prodigiosa*, hg. v. Mario Hernández. Madrid: Alianza. [Zitiert unter der Sigle ZP]
- García Lorca, Federico (1998): *Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, hg. v. Annabella Cardinali und Christian De Paepe. Madrid: Cátedra.
- García Lorca, Federico (2014³⁰): *Yerma*, hg. v. Ildefonso-Manuel Gil. Madrid: Cátedra.
- Genschow, Karen (2011): *Federico García Lorca. Leben, Werk, Wirkung*. Berlin: Suhrkamp.
- Grünnagel, Christian (2016): "'Eso me gusta' vs. '¡Atrás! ¡Atrás!': Patriarchale Männlichkeit als Paradoxon", in: Grünnagel, Christian / Ueckmann, Natascha / Febel, Gisela (Hg.): *García Lorcás Drama Bodas de sangre und die Literaturtheorie*. Stuttgart: Reclam, 109–119.
- Hernández, Mario (2019a⁴): "Apéndice a *La zapatera prodigiosa*", in: García Lorca, Federico: *La zapatera prodigiosa*, hg. v. Mario Hernández. Madrid: Alianza, 159–202.

- Hernández, Mario (2019b⁴): "Introducción", in: García Lorca, Federico: *La zapatera prodigiosa*, hg. v. Mario Hernández. Madrid: Alianza, 9–49.
- Hernández, Mario (2019c⁴): "Notas al texto", in: García Lorca, Federico: *La zapatera prodigiosa*, hg. v. Mario Hernández. Madrid: Alianza, 216–255.
- Hurtado Hernández, Mónica (2019): *Los cristobitas de Lorca: tradición y vanguardia en los 'puntales del teatro'*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Laffranque, Marie (1956): "Federico García Lorca. Déclarations et interviews retrouvés", in: *Bulletin hispanique* 58.3, 301–343.
- Lyon, John (1986): "Love, Imagination and Society in *Amor de don Perlimplín* and *La zapatera prodigiosa*", in: *Bulletin of Hispanic Studies* 63.3, 235–245.
- Pérez Martínez, Ramón Manuel (2007): "Sobre el motivo de 'la mujer domada' en 'La zapatera prodigiosa'", in: Mariscal, Beatriz / Miaja de la Peña, María Teresa (Hg.): *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 'Las dos orillas'. Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004*, Bd. III. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 317–328.
- Rincón, Carlos (1975): *Das Theater García Lorcás*. Berlin: Rütten & Loening.
- Rogmann, Horst (1981): *García Lorca*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- Rogmann, Horst (1990): "Federico García Lorcás Theater: Variationen e i n e s Themas", in: Floeck, Wilfried (Hg.): *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tendenzen*. Tübingen: Francke, 135–153.
- Roles, Cary Talbott (1992): "The Making of a Tragic Heroine: *La zapatera prodigiosa*", in: *Mester* 21.1, 73–83.
- Ruiz Ramón, Francisco (1981⁵): *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Tietz, Manfred (1990): "Subliterarische Formen im spanischen Theater von Ramón del Valle-Inclán, Federico García Lorca und bei den Novísimos", in: Ahrends, Günter / Diller, Hans-Jürgen (Hg.): *Unconventional Conventions in Theatre Texts*. Tübingen: Gunter Narr, 139–160.