

FEDERICO GARCÍA LORCA

BERNARDA ALBAS HAUS

CUVILLIÉS
THEATER

BERNARDA ALBAS HAUS

von Federico García Lorca
aus dem Spanischen von
Hans Magnus Enzensberger

Digitale Ausgabe in Auszügen.

Das vollständige Programmheft in Druckversion können Sie für 2,50 € an der Theaterkasse und in den Foyers erwerben.



VORSPIEL

Die RESI-Audiokurzeinführung zu

BERNARDA ALBAS HAUS

Einfach QR-Code scannen und kurz und knapp
alles Wichtige zum heutigen Theaterabend
erfahren.

Aufführungsrechte **Suhrkamp Verlag GmbH, Berlin**

Premiere am **26. März 2026**
im **Cuvilliéstheater**

Bernarda Alba **Katja Jung**
Maria Josefa, Bernardas Mutter **Barbara Melzl**
Angustias, Bernardas Tochter **Evelyne Gugolz**
Magdalena, Bernardas Tochter **Naffie Janha**
Amelia, Bernardas Tochter **Alexandra Juschkewitsch**
Martirio, Bernardas Tochter **Lisa Stiegler**
Adela, Bernardas Tochter **Felicia Chin-Malenski**
La Poncia, Magd **Nicola Kirsch**
Magd **Frieda Lüttringhaus**

Frauenchor

**Bolette Benedikte Borksand, Elisabeth Grünebach,
Alexandra Hernadi, Verena Höfferer, Marie Höhne, Almut Kapp,
Judith Kohnle, Verena Meyer-Bender, Leonie Neubauer,
Amira Plasa, Lea Reichel, Amelie Scheffels, Katrin Schmölz**

Inszenierung und Fassung **Rieke Süßkow**
Bühne **Marlene Lockemann**
Kostüme **Sabrina Bosshard**
Musik **Kostia Rapoport**
Chorleitung **Daniel Weber**
Licht **Markus Schadel**
Dramaturgie **Almut Wagner**

Regieassistent **Stella Neuner** Bühnenbildassistent **Hanna Ruhfus** Kostümassistent **Stephanie Poell** Dramaturgieassistent **Sophia Lutz** Regiepraktikum **Nele Thomas** Bühnenbildpraktikum **Kyra Langsdorff** Inspizienz **Ronda Schmal, Christine Neuberger** Soufflage **Simone Rehberg** Tiertrainerin **Barbara Obersojer-Zimmermann (Filmtierhof Gut Harpung)**

Für die Produktion

Veranstaltungsmeister **Anton Freibuchner, Armin Schäl** Beleuchtungsmeisterin **Verena Mayr** Beleuchtungs- und Bühnentechnik Cuvilliéstheater **Florian Burkart, Maximilian Dengler, Philipp Frankl, Maximilian Lapper, Andreas Pietzsch, Sebastian Stiewe** Konstruktion **Paul Demmelhuber** Ton **Alexander Zahel** Requisite **Paul Condor, Manuela Hallermeier, Sulamith Link** Maske **Sabine Finnigan, Laura Kaiser, Selina Ruscher** Garderobe **Michaela Fritz, Paula Gromer, Luzie Schuester** Leitung Statisterie **Daniela Gancheva** Künstlerische Produktionsleitung **Cornelia Maschner**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Technischer Direktor **Andreas Grundhoff** Kostümdirektorin **Enke Burghardt** Technischer Leiter Cuvilliéstheater **Ralph Walter** Dekorationswerkstätten **Michael Brousek** Ausstattung **Lisa Käßler** Beleuchtung **Gerrit Jurda** Video **Jonas Alsleben** Ton **Nikolaus Knabl** Requisite **Anna Wiesler** Rüstmeister **Peter Jannach, Robert Stoiber** Mitarbeit Kostümdirektion **Anna Gillis** Damenschneiderei **Gabriele Behne, Petra Noack** Herrenschneiderei **Carsten Zeitler, Mira Hartner** Maske **Isabella Krämer** Garderobe **Cornelia Faltenbacher** Schreinerei **Dominik Boss** Schlosserei **Josef Fried** Malersaal **Katja Markel** Tapezierwerkstatt **Martin Meyer** Bühnenreinigung **Concetta Lecce**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

MARTIRIO

Ich spüre in mir
eine so ungeheure
Bosheit, dass ich
beinah selber
daran ersticke.

Federico García Lorca, «Bernarda Albas Haus»

LA CASA – GENDER, MACHT UND EINSCHLIEßUNG

Das 1936 entstandene Drama «La casa de Bernarda Alba» gilt als eines der eindringlichsten Theaterstücke des spanischen 20. Jahrhunderts – geschrieben kurz vor der Ermordung des Autors Federico García Lorca durch franquistische Truppen im Kontext des beginnenden Spanischen Bürgerkriegs, und uraufgeführt nicht in Spanien, sondern in Buenos Aires, und dies auch erst 1945. Das Stück bringt in drastischer und gleichermaßen spezifischer wie universal verständlicher Weise Leid und Elend rigider (Geschlechter-)Normen auf die Bühne. Es ist nur vordergründig sehr weit von uns entfernt, nicht anders als andere Klassiker. Das Haus von Bernarda Alba steht (zwar) in einem andalusischen Dorf der 1910er-Jahre, darin herrschen Familien-, Geschlechter- und Ehr-Konventionen, die aus unserer liberalen, pluralistischen, individualisierten urbanen Zeit heraus gefallen scheinen. Und doch sind sie wieder da, heute, die politisch relevanten kulturkämpferischen Sehnsüchte nach einer «Rückkehr» zur «normalen» Familie, zu «natürlichen» Geschlechtlichkeiten, zu klaren Eindeutigkeiten, zur hierarchischen Ordnung. Aber auch ohne diese verstörenden Phänomene enthält das Stück eine Fülle an Themen und Formen, die eben gar nicht so weit weg sind von uns hier und heute: Das Haus und die Familie als Orte von Herrschaft, Gewalt und Unterdrückung. Der «male gaze», der Frauen in seinem Bann hält, auch wenn kein konkreter Mann präsent ist. Frauen als Mittäterinnen. Die unter Konventionen erstickten Bedürfnisse der Lebendigkeit, sei dies Kommunikation und Verständnis, Anerkennung, die eigene Stimme oder Sexualität.

Nahezu vollständig im Haus der verwitweten Bernarda Alba verortet, die ihre fünf Töchter nach dem Tod ihres zweiten

Ehemannes zu acht Jahren strenger Trauer verpflichtet, stellt es ein autoritäres Disziplinierungsregime im Privaten aus, das höchst politisch ist. Innen/Außen, Frauen/Männer, schwarz/weiß, das sind die über Form, Farben, Text und Figuren überscharf gegeneinander konturierten Spannungen des Dramas in drei Akten. Ein existenziell gemeinsamer Nenner ist wohl die Grundproblematik des Stücks: individuelle Lebendigkeit versus Konventionen.

Aus einer gender-Perspektive lässt sich das Drama als Analyse jener sozialen und psychodynamischen Mechanismen lesen, durch die Geschlecht als normative Ordnung hergestellt und stabilisiert wird. Das Stück zeigt nicht lediglich individuelle Konflikte innerhalb einer Familie, sondern macht sichtbar, wie Geschlechterverhältnisse durch moralische Diskurse, räumliche Arrangements und soziale Erwartungen organisiert werden. Womöglich macht gerade diese Verbindung von symbolischer Ordnung, Körperpolitik und sozialer Kontrolle die anhaltende Relevanz des Stückes aus. Das geht uns heute an.

«Das Haus der Bernarda Alba fungiert im Stück als Schauplatz und als symbolischer Raum sozialer Macht.»

Bereits die ersten Szenen des Dramas etablieren eine strikte Trennung zwischen männlicher Öffentlichkeit und weiblicher Häuslichkeit. Während Männer im Stück als Figuren gar nicht vorkommen und wesentlich im Außenraum präsent sind – auf der Straße, dem Feld oder im Wirtshaus – bleibt den Frauen das Innere des Hauses zugewiesen. Das Haus der Bernarda Alba fungiert im Stück als Schauplatz und als symbolischer Raum sozialer Macht. Türen, Mauern und Fenster strukturieren die Wahrnehmung der Figuren und markieren die Grenze zwischen Innen und Außen. Der Innenraum erscheint als Ort der Kontrolle, während der Außenraum – der jedoch weitgehend unerreichbar bleibt – als Ort potenzieller Freiheit imaginiert wird.

Diese räumliche Segregation bildet die Grundlage einer geschlechtlichen Ordnung, in der weibliche Existenz entlang von Moral, Sexualität und Reputation reguliert wird. Im Haus Bernarda Albas entsteht eine bedrückende, lebensfeindliche Atmosphäre der Überwachung: Blicke, Gerüchte und soziale Erwartungen disziplinieren das Handeln der Figuren. Jede Abweichung gilt als Bedrohung der (Familien-) Ehre, und nichts scheint «im Haus» wichtiger als diese. Der feministische Sehnsuchtsort der Moderne, der «Room of One's Own» (Virginia Woolf) wird hier zum klaustrophobischen Ort der beinahe totalen Kontrolle, der gewaltsam gegen das Außen abgeschottet wird: «no ha de entrar en esta casa el viento de la calle» – «Acht Jahre, das ist die Trauerzeit, und solange kommt mir nicht einmal der Wind von der Straße ins Haus». Zugleich aber gibt es für die Mutter der Bernarda Alba einen eigenen Raum im Haus. Maria Josefa verkörpert einen Wahnsinn, der eine andere Weiblichkeit in Erinnerung ruft, als die Frauen lebendig waren. Und sie wird dafür als «Madwoman in the Attic» eingesperrt, als eine seit Bertha Mason, der einschlägigen Figur in Charlotte Brontës «Jane Eyre», phantasmatische Weiblichkeitsfigur moderner Literatur.

In dieser Hinsicht lässt sich das Drama von García Lorca als Mise en Scène eines Disziplinarregimes lesen, in dem soziale Kontrolle nicht ausschließlich durch offene Gewalt – die es auch gibt, symbolisiert durch den Stock der Bernarda Alba – sondern wesentlich durch internalisierte Normen funktioniert. Die Frauen, vor allem die Töchter, überwachen sich gegenseitig, beobachten einander und interpretieren jede Handlung im Lichte moralischer Erwartungen. Gerade diese subtile Form der Kontrolle verleiht dem Stück seine beklemmende Intensität.



Durch wenige Akte des Widerstands – insbesondere der jüngsten Tochter – und des Deliriums einzelner weiblicher Figuren eindrücklich konturiert, wird Weiblichkeit – Geschlechtlichkeit – in «Bernarda Albas» Haus nicht als gegebenes, unveränderliches Faktum, sondern als Ensemble normativer Erwartungen inszeniert, die Praxis, Körper und Affekte mehr als strukturieren, nämlich überhaupt erst hervorbringen. Das geschieht nicht ohne Zwang, Gewalt und Widerstand. Diese Weiblichkeit ergibt sich nicht aus einer Natur, sondern aus der Unterwerfung unter grausame Normen: «Zur Frau wird man gemacht», frei nach de Beauvoir. Und zwar auch von Frauen, hier von einer unbarmherzigen Mutter. Die Matriarchin Bernarda Alba verkörpert jene internalisierten Normen, durch die patriarchale Ordnung reproduziert wird. Die Mutter verteidigt ein vergeschlechtlichtes und vergeschlechtlichten- des soziales System, das weibliche Tugend als Schweigen, Keuschheit, Häuslichkeit und Männerzentrierung etabliert. Denn Männer bleiben das Maß der (moralischen) Dinge. Die Welt ist klar binär: Frauen an «Nadel und Faden» daheim, Männer mit «Peitsche und Maultier» in der Öffentlichkeit.

Im Haus leben die Töchter in permanenter Rivalität. Dieses paranoische Gegeneinander wird durch ökonomische Bedingungen verstärkt, da Heirat als nahezu einzige Möglichkeit erscheint, der Klaustrophobie zu entkommen – und als einzig respektable Form der Existenz im Patriarchat. Ein solidarisches Bündnis zwischen den Schwestern scheint unmöglich. Statt gemeinsamer Opposition gegen die autoritäre Ordnung entstehen Misstrauen, Eifersucht und Denunziation.

«Patriarchale Macht wird nicht ausschließlich von Männern ausgeübt. Sie wird auch und wesentlich durch Frauen selbst stabilisiert.»

Die Töchter Bernarda Albas werden zu Frauen in einem sozialen Feld, in dem ihre Handlungsmöglichkeiten radikal

eingeschränkt sind und in dem sich ihre Weiblichkeit maßgeblich durch Heiratsfähigkeit und moralische Integrität realisiert. Die Kontrolle weiblicher Sexualität fungiert als zentrale Voraussetzung für die Aufrechterhaltung sozialer Hierarchien und familialer Reputation. Gerade darin liegt eine zentrale Einsicht und Aktualität des Stücks: Patriarchale Macht wird nicht ausschließlich von Männern ausgeübt. Sie wird auch und wesentlich durch Frauen selbst stabilisiert. Und doch zeigt das Stück ebenso: Frauen können sich entscheiden, sie können auch anders.

So konzentriert sich der dramatische Konflikt auf die jüngste Tochter Adela. Ihr Begehren nach Pepe el Romano wird zum Auslöser eines eskalierenden Konflikts innerhalb der Familie. Adelas Verhalten zeigt den Versuch, individuelle Subjektivität und Lebendigkeit gegen die rigide Ordnung zu behaupten. Ihr Widerstand manifestiert sich in körperlichen Gesten und symbolischen Handlungen. Kleidung, Körperhaltung und Leidenschaft zeugen von einem Begehren, das sich nicht vollständig disziplinieren lässt. Lebendigkeit bricht sich Bahn. «There's a crack in everything / that's how the light gets in» (Leonard Cohen).

Doch das Stück zeigt zugleich die Grenzen dieses Widerstands, des Begehrens – des Aufbegehrens gegen lebensfeindliche Konventionen – und der Lebendigkeit. Rigidität, Konvention, Geschlossenheit und Härte siegen über Individualität und Menschlichkeit: Adelas Tod markiert die tragische Konsequenz einer Gesellschaft, in der weibliche Subjektivität zwangsläufig missverstanden und getilgt werden muss. Lebendigkeit wird mit dem Tod bestraft. Schweigen ist Anfang und Ende.

Frauen sind Opfer und Mittäterinnen dieses Prozesses, sie könn(t)en auch eigensinnig widerständig sein. Widerstand aber wird pathologisiert, missverstanden und weggesperrt. Widerstand hat einen Preis. Wer ist bereit, ihn zu zahlen?

Paula-Irene Villa Braslavsky

BEWEGTER STILLSTAND

EIN GESPRÄCH MIT DEM REGIETEAM VON «BERNARDA ALBAS HAUS»: RIEKE SÜßKOW (REGIE), MARLENE LOCKEMANN (BÜHNE), SABRINA BOSSHARD (KOSTÜME) UND KOSTIA RAPOPORT (MUSIK)

Almut Wagner: Als wir uns mit Andreas Beck trafen, um zu besprechen, was deine erste Arbeit am Residenztheater sein könnte, hast du «Bernarda Albas Haus» vorgeschlagen – und wir waren sofort begeistert. Worin liegt für dich der Reiz, Lorchs Stück auf die Bühne zu bringen?

Rieke Süßkow: Ich kenne es seit dem Studium und seitdem fasziniert es mich. In der Welt von «Bernarda Albas Haus» entsteht durch das Eingesperrtsein und die Abgeschlossenheit eine eigene Regelmäßigkeit, und es stellt sich damit auch die Frage, wie sich diese innerhalb der Familienkonstellation fort schreibt. Es hat mich schon immer interessiert, Familien und deren Rituale zu untersuchen. Mich fasziniert die Setzung des Stückes: Eine Mutter verhängt eine achtjährige Trauerzeit, in der alle fünf erwachsenen Töchter dieses Haus nicht verlassen dürfen. Das patriarchale System wird weitergeführt, aber von einer Frau, die Macht über andere Frauen ausübt. Es entstehen keine Solidarisierungen, die man bei einem reinen Frauenhaushalt erwarten könnte. Im Gegenteil geht es permanent um die Unterdrückung von Gefühlen und Weiblichkeit und um das Schlechttreden des eigenen Geschlechts. Dieses Phänomen interessiert mich natürlich als Frau immer, auch in unserer Zeit und in dieser Gesellschaft.

Marlene, dein Bühnenbild ist ein Laufband, auf dem die einzelnen Szenen und Bilder «hineingefahren» werden. Es stellt eine große Herausforderung für die Regie dar und wird durch die Ästhetik und Funktionalität den Abend extrem prägen. Welchem Prinzip gehorcht die Bühne und welche Konsequenzen ergeben sich daraus?

Marlene Lockemann: In den ersten Überlegungen stand bei uns das Phänomen des Stillstands im Vordergrund, der sich

einstellt, wenn man acht Jahre in einem Haus eingesperrt wird. Was wir dann aber entwickelt haben, ist eigentlich ein interessanter Gegensatz. Denn wir sind zu einem bewegten Stillstand gekommen. Anders als bei anderen Inszenierungen des Stücks habe ich mich dagegen entschieden, mit einem Querschnitt durch ein Gebäude zu arbeiten, wo man in viele Zimmer gleichzeitig hineinblickt. Stattdessen habe ich ein Prinzip entwickelt, das wie eine Kamerafahrt durch Bernarda Albas Haus funktioniert, bei der wir nie alles gleichzeitig sehen können, jede Szene eine Überraschung ist und Dinge passieren, die unvorhersehbar sind. So bin ich auf das Fließband gekommen. Man blickt durch ein Passepartout in den Raum hinein, der langsam an einem vorbeifährt. Das heißt, man weiß nie, welches absurde Bild sich in dieser dunklen Welt, die sich vor uns entfaltet, als nächstes einstellt. Diese Bewegung des Raumes steht in einem starken Kontrast zu der Starrheit der Posen und Körper, die an einem vorbeiziehen. Gerade sind wir dabei, die Sekunden jeder Szene zu zählen, um dann die Geschwindigkeit des Fließbandes daran anzupassen.

Rieke Süßkow: Als Regisseurin merke ich, dass das Bühnenbild eine unfassbar dankbare Setzung ist, weil es so viel ermöglicht. Dadurch, dass die Schauspielerinnen sich nicht bewegen müssen, brauchen sie auch nicht auf- oder abzutreten. So haben wir viele Möglichkeiten, den quälenden Stillstand über Bilder zu erzählen. Wir können Tableaux Vivants zeigen, ohne deren Auf- und Abbau sichtbar zu machen.

Das hat ja auch eine Konsequenz für den Einsatz von Text. Schon bei der Leseprobe lag eine straffe Strichfassung vor, die sich über die Proben hinweg immer mehr komprimiert hat. Worauf habt ihr den Fokus gelegt?

Rieke Süßkow: Im Original steht die Eifersuchtsgeschichte zwischen den Schwestern sehr im Vordergrund. Es gibt da draußen diesen Pepe el Romano, der mit der ältesten Tochter verheiratet werden soll, sich aber gleichzeitig heimlich mit der jüngsten Tochter trifft, die sich in ihn verliebt. Das interessiert uns als Erzählung für die heutige Zeit nicht. Wenn wir

schon eine Geschichte über eine reine Frauengemeinschaft erzählen, dann soll es um die Dynamiken untereinander gehen, die durch das Eingesperrtsein entstehen. Wir möchten den Fokus mehr auf die Unterdrückung von weiblicher Sexualität im Allgemeinen legen und weniger darauf, dass sie alle diesen einen Mann haben wollen. Ich bin der Überzeugung, dass sich Lorca bis zu einem gewissen Grad auch selber eingeschrieben hat. Die Unterdrückung seiner Sexualität, der er sich als homosexueller Mann in einem rigiden und katholischen Spanien unterwerfen musste, schimmert durch. Am deutlichsten vielleicht in der Figur der jüngsten Schwester Adela, aber auch als generelles Thema.

«Was passiert in diesen Töchtern, bei denen jeder Drang nach Autonomie unterdrückt wird? »

Sabrina Bosshard: Lorcas lyrisches Werk und seine Zeichnungen begleiten mich schon seit einigen Jahren. Als ich dann «Bernarda Albas Haus» gelesen habe, hat mich natürlich der abgeschlossene Frauenkosmos im Allgemeinen interessiert, aber konkret auch Fragen wie: Wie wird Religion instrumentalisiert, um ein patriarchales System aufrechtzuerhalten? Was passiert in diesen Töchtern, bei denen jeder Drang nach Autonomie unterdrückt wird? Zumal wenn diese Unterdrückung von einer weiblichen Figur angetrieben wird, die selbst fünf Kinder auf die Welt gebracht hat. Mutterschaft spielt also auch eine große Rolle, auch bei der Figur der Großmutter.

Je weniger Text auf der Bühne zu hören ist, desto gleichberechtigter werden die anderen theatralen Mittel, auch die Musik. Kostia, es gibt einen Frauenchor, der speziell für diese Produktion zusammengestellt wurde. Welche dramaturgische Rolle übernimmt dieser? Und welche Art von Musik setzt du ein?

Kostia Rapoport: Es ging uns von Anfang an um Gesang. Ursprünglich hatten wir die Idee, dass die Emotionen, die sich in diesem Stillstand anstauen, in Form eines Klagegesangs

förmlich hinausgeschrien werden sollten. Wir haben uns Gesänge angehört, bei denen stellvertretend für die Trauergesellschaft nur eine Frau einen Klagegesang anstimmt. Aber vielleicht geht es gar nicht darum, diese Gefühlsausbrüche zu artikulieren, sondern sie zu «deckeln»? Rieke schlug gregorianische Gesänge vor, die sehr monoton und fließend ohne große Veränderung den gleichen Stillstand erzählen wie das gesamte Setting. Das war unsere Idee für den Frauenchor. Bei den Texten sind wir erst einmal vom Stück ausgegangen. Vieles, was Bernarda sagt, habe ich in Melodien gepackt. Bei der Probenarbeit merken wir, dass der Chor eine Kommentarfunktion einnimmt zu dem, was auf der Bühne passiert. Sätze wie «Die tyrannisiert uns alle» oder «Als Frau auf die Welt zu kommen ist die größte Strafe» erreichen so noch einmal eine andere Ebene. Dabei werden sie nicht nur verhärtet, sondern bekommen auch etwas Humorvolles oder sogar Surreales. Ebenso das Erscheinen des Chores an sich. Wie kommt dieser plötzlich ins Haus – und wieso tragen die Frauen pinkfarbene Kostüme?

Das Stück spielt ja in einem sehr armen Dorf im ländlich geprägten Andalusien. Sabrina, wann und wo siedelst du die Figuren über die Kostüme an?

Sabrina Bosshard: Es finden sich natürlich Referenzen an Andalusien. Die Töchter werden Mantillas tragen, um das Thema der Trauer aufzugreifen. Bei aller Abstraktion, die meine Arbeit immer auszeichnet, bin ich auch von der Zeit und dem Ort, in dem das Stück ursprünglich spielt, ausgegangen, obwohl wir das nicht zu konkret erzählen möchten. Ich stellte die Frage, welche Art von Körperlichkeit in diesem strengen Regime überhaupt möglich ist. Solch eine Strenge gibt es ja in Klöstern und auch allgemein im Katholizismus, welche Bilder bringt dieser hervor? Und welche Haltung müssen Frauen einnehmen, denen jegliche Selbstbestimmung und Sexualität genommen wird? Unsere Darstellerinnen werden sich nur in Minischritten fortbewegen können. Ihre Beine sind zusammengebunden, die Arme sind eng am Körper. Es ist eigentlich ein Ganzkörperzwangsjäckchen, fast wie eine Fessel.

Reden wir über Farben. Wir kennen diese alten Fotos von andalusischen Dörfern, da ist alles schwarz-weiß, weiße Häuser, davor Frauen in schwarz. Das nimmt die Bühne konsequent auf. Lorca hat geschrieben, dass «die drei Akte als photographisch genaue Dokumentationen gedacht» sind. Die Sprache, die er benutzt, ist nahezu realistisch, während sie in den anderen Stücken viel blumiger und poetischer ist. Dieser Vorgabe folgt deine Bühne bewusst?

Marlene Lockemann: **Genau, mit dem Unterschied, dass sich bei uns in dieser schwarz-weißen, entfärbten Welt, in der kaum etwas passiert, langsam eine surrealistische Ebene aufbaut. Die farbigen Elemente schleichen sich rein, bekommen damit aber natürlich eine große Bedeutung. Wir setzen der Geschichte neu gefundene, farbige Bilder entgegen.**

Rieke Süßkow: **Viele dieser Bilder konnten wir aber auch direkt dem Text entnehmen. Der bunte Fächer und auch das grüne Kleid finden sich bei Lorca, beides hat er ganz bewusst so gesetzt. Er ist ja auch ein Autor des Surrealismus. Seine Poesie zeichnet eine extrem farbenfrohe, eigentlich verspielte Welt. Von seinen surrealistischen Bildern, die sich im Stück finden, wie etwa die Großmutter, die ein Lamm stillt, gehen wir aus, um eine Fantasiewelt zu erschaffen, die sich im Laufe des Abends immer deutlicher manifestiert.**

Komponierst du auch eine surreale anmutende Musik oder ist es der Einsatz der Musik, der surreal ist?

Kostia Rapoport: **Beides. Je weniger im Äußeren passiert, desto mehr passiert im Inneren. Und das ist für die Musik und die Geräusch-Ebene die Chance, davon zu erzählen. Wir können einen inneren Kosmos aufmachen und gleichzeitig wieder abwürgen. Die Momente, in denen etwas Inneres nach außen gestülpt wird, werden damit genauso sichtbar wie auf der optischen Ebene diese bunten Flecken, von denen wir gerade gesprochen haben. Kleinigkeiten können auf einmal eine Bedeutung erhalten, und das kann man auch auf der Soundebene erzählen.**

Wie geht diese streng choreografierte, installativ-formale Arbeitsweise mit der Spielfreude unseres Ensembles zusammen?

Rieke Süßkow: Wir haben das Glück, dass wir hier am Residenztheater eine wirklich tolle Schauspielerinnen-Truppe haben. Alle denken mit, bringen eigene Ideen ein und beobachten sich gegenseitig auf der Probe. Wir entwickeln gemeinsam die Bildsprache und auch ein Bewusstsein dafür, was die Tableaux Vivants jeweils erzählen und wie sie wirken. Dadurch, dass wir nur wenig mit Sprache arbeiten, erzählt sich das meiste, wie bereits beschrieben, über diese Bilder, die jede einzelne Bewegung plötzlich riesengroß machen und jedem Detail eine Bedeutung verleihen. Und so kompliziert das in diesem Raum ist; es ist eine kollektive Herausforderung für alle Beteiligten – und das macht einfach auch Spaß. Zumal in einer reinen Frauengruppe. Auf unsere Bühne schafft es von Männerseite nur die Leiche von Bernardas Mann und unser quicklebendiger Hahn Pepe – ja, der heißt wirklich so!

ANGUSTIAS

Ich sollte froh sein, aber ich bin es nicht.

Federico García Lorca, «Bernarda Albas Haus»

FEDERICO GARCÍA LORCA

1898 in einem andalusischen Dorf geboren, wächst Federico García Lorca in einem äußerst katholisch geprägten Umfeld auf. Um den Kindern eine solide Schulbildung zu ermöglichen, zieht die Familie 1909 nach Granada. Der musikalisch talentierte Lorca erträumt sich eine Karriere als Konzertpianist, beginnt nach seinem Schulabschluss auf Wunsch seiner Eltern jedoch ein Jura- und Literaturstudium. In Madrid schließt er Freundschaft mit den Surrealisten Luis Buñuel und Salvador Dalí. Mit zwanzig Jahren bringt Lorca seinen ersten Prosaband «Impressionen und Landschaften» heraus – in Eigen- und von seinem Vater, einem wohlhabenden Landwirt, finanziert. Es folgt die Uraufführung seines ersten Theaterstücks «Der Fluch des Schmetterlings», die beim Publikum durchfällt, sowie die Veröffentlichung des «Gedichtbuchs». Erst mit der gefeierten Premiere von «Mariana Pineda» und weiteren Gedichtsammlungen beginnt sich das Blatt zu wenden. Sein Drama «Bluthochzeit» – das den ersten Teil der «Bauerntrilogie» bildet, die 1934 mit «Yerma» fortgesetzt und 1936 mit seinem letzten Stück «Bernarda Albas Haus» beendet wird – ist nicht nur ein überwältigender Erfolg, sondern bringt auch die langersehnte ökonomische Unabhängigkeit von den Eltern. Ab 1929 unternimmt er ausgedehnte Reisen nach New York, Kuba und Buenos Aires, kehrt aber immer wieder in sein Heimatland zurück. Er übernimmt die Leitung der Studententheatertruppe «La Barraca», deren Ziel es ist, der Landbevölkerung den Zugang zu Theater zu ermöglichen. Aufgrund zunehmender politischer Unruhen beschließt Lorca im Juli 1936, Madrid zu verlassen und seine Familie in Granada aufzusuchen. Kurz darauf erfolgt der Militärputsch gegen die Republik durch den General Francisco Franco. Am 16. August verhaftet ein falangistisches Kommando Federico García Lorca. Wenige Tage später wird der spanische Dichter, der mit seinen gesellschaftskritischen Arbeiten zunehmend ins Visier der politischen Rechten geriet, erschossen.

RIEKE SÜßKOW

Geboren 1990 in Berlin, studierte Rieke Süßkow zunächst Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien. Schon vor ihrem Studium der Schauspielregie an der Theaterakademie Hamburg entstanden erste eigene Regiearbeiten in der freien Szene Wiens. Rieke Süßkow inszeniert unter anderem am Staatstheater Nürnberg, Schauspiel Frankfurt, Berliner Ensemble und Burgtheater Wien. Für ihre präzisen und formstarken Theaterabende erhielt sie zahlreiche Auszeichnungen und Festivaleinladungen, etwa zum Heidelberger Stückemarkt, zu den Mülheimer Theatertagen und dem Radikal jung Festival. 2022 erhielt sie den Nestroy-Preis in der Kategorie «Bester weiblicher Nachwuchs», im Jahr darauf wurde sie von der Fachzeitschrift Theater heute zur Nachwuchsregisseurin des Jahres gewählt. Außerdem wurde sie zweimal zum Berliner Theatertreffen eingeladen: 2023 mit ihrer Uraufführungsinszenierung «Zwiegespräch» von Peter Handke am Burgtheater Wien und 2024 mit «ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM» von Werner Schwab am Staatstheater Nürnberg. Sie lebt in Wien und ist seit der Spielzeit 2025/26 Hausregisseurin am Volkstheater Wien. «Bernarda Albas Haus» ist ihre erste Regiearbeit am Residenztheater.

AMELIA

Ich mache
die Augen zu,
damit ich keine
Sternschnuppen
mehr sehe.

Federico García Lorca, «Bernarda Albas Haus»

**SCHÖNE
VORSTELLUNG**

THEATER
CUNIGLIÈS

Spielzeit 25/26