

RUDOLPH KIEVE

FEDERICO GARCÍA LORCA

(1899—1936)

Spanien ist das Land eines Mischvolkes, das sich in der Sprache sammelt hat. Jeder, der dieser Sprache mächtig ist, wird in einem gewissen Sinn zum Mitbewohner dieses geistigen Raumes, in einem viel höheren Grade als z. B. der Nichtfranzose, dem Französisch recht geläufig ist. Die spanische Sprache ist gastfreundlich aus schierem Überfluß und sie ist die natürliche Sprache des Bekehrers. Die Missionsmacht des spanischen Christentums beruhte, wenigstens zum Teil, auf der Natur der Sprache der Bekehrer. Es ist, als wäre die *hispanidad* ein universalerer Lebensraum als jeder andere. Die spanische Sprache, reich in ihrem Vokabular, subtil in ihrer Psychologie, gibt sich nur mit dem Wesentlichen ab, sie ist wie eine Bastion um die Verteidigung der Lebensessenzen aufgebaut. Sie ist um den Tod, um die Passion, um die Hingabe, um den Stolz und die Demut, um die Trauer und die Eitelkeit, um die Sterblichkeit und die Gravität verdichtet. Sie ragt als das Wegzeichen der Vergänglichkeit inmitten des Betriebes und kehrt sich gegen alle Ablenkung.

Der Tod ist das zentrale Thema der spanischen Seele. Und die Variationen im Sichverhalten dem Tode gegenüber sind die Variationen der spanischen Kunst. Kein anderes Volk ist so fortlaufend todesbewußt und todesgewiß, daß es sich nur selten ernsthaft mit der autochthonen Ordnung des Diesseits befaßt hat. Der liberal-humanitäre spanische Säkularismus um die Jahrhundertwende war nur ein kurzer Intervall. Im übrigen ist der Spanier Anarchist, die unpolitischste Position im Wirkungsfelde der Politik, da nur die Anarchie Zeit genug läßt, um sich der Betrachtung der Sterblichkeit zu widmen.

*

Außerhalb der spanischen Welt eignet Lorca der Ruhm, das Rätsel der modernen spanischen Seele zu verkörpern, ohne es preiszugeben, wofern er nicht als surrealistischer Dichter von Cliques in Anspruch genommen oder als Märtyrer des spanischen Bürgerkrieges von Ideologen ausgebeutet wird. Beide Gruppen haben keinen legitimen Anspruch auf ihn.

Die Dunkelheit seiner Dichtung macht es den Parteigängern des Surrealismus außerhalb des spanischen Kulturkreises leicht, ihn für den ihren zu erklären, während er innerhalb dieses Kreises ein wirklicher Balladensänger des Volkes ist. Und die meisten seiner Dunkelheiten sind einfach die Folge metaphorischer Verdichtungen, wie sie dem Spanier

seit Kindheit vertraut sind. Seine Ermordung durch einen falangistischen Pöbel überantwortete seinen Namen nach seinem Tod der Propaganda des Kommunismus, in dessen Bereich er nur ein fremder und unheimlicher Schatten sein kann.

Die Politisierung des Geistes während der letzten achtzig Jahre, die Verpflichtung des schöpferischen Menschen zu politischem Bekenntnis hat einen völlig irrelevanten und zwangshaften Bezug in die Beurteilung der Dichtung eingeschmuggelt. Sie hat den Dichter unter die falsche Verpflichtung gestellt, sich einem Parteiprogramm zu verschreiben oder das Schimpfwort des Lauwarmen auf sich zu nehmen, als wäre die Seele nur dann der Gnade teilhaftig, wenn sie sich in einem theoretischen Sozialgebilde verankert; als wäre ihre Legitimität davon abhängig, daß sie gewisse Formeln und Handlungsweisen unterschreibt. Diese ganze Spiegelfechterei macht das Verständnis der Lorcaschen Dichtung so schwer.

Er ist kein politischer Dichter, wenn es so etwas überhaupt gibt. Aber wie die meisten Dichter ist er den Armen, den Verfolgten, den Entrechteten, den Hungrigen, den Verlassenen, den Liebenden und den Sterbenden, den Kindern und den Stummen zugeneigt. Und wie die meisten Dichter hat er wenig Vertrauen in die sozialen und politischen Rezepte der rationalistischen Weltverbesserung, während zugleich seine Sympathie denen gehört, die in solchen Rezepten ehrlich eine Möglichkeit der Verbesserung sehen. Der Unterschied zwischen Zuneigung und Parteigängertum ist ausschlaggebend.

Da er das volle Ausmaß der menschlichen Möglichkeiten ahnt, in der Dimension des Guten nicht weniger als in der des Bösen, und damit auch weiß, daß jedes Rezept zur Erstarrung des Menschen führen muß, daß das eine nur auf Kosten des anderen völlig inkarniert werden kann und in dieser Inkarnation das eine das andere enthalten muß als seinen Gegenpol — so schützt er sich gegen die diabolische Polarisierung des Menschen wie des Lebens mit einem natürlichen, weder ausgedachten noch formulierten Verdacht gegen die Tyrannei der radikalen Heilsmethoden sowohl der Rechten wie der Linken.

Die totalen Ansprüche der Radikalpolitik gründen immer auf der Fiktion, daß der Mensch, seine Natur wie seine Nöte, ein für allemal definiert werden können und müssen, damit ihm die wohlverdiente Ruhe und Erleichterung zuteil werde. Diesem vulgären Optimismus kann ein Mensch wie Lorca sich nicht verschreiben. Wenn er kämpft, kämpft er für unmittelbare Ziele und gegen unmittelbare Feinde, und darin ist er wie ein Tier oder ein Kind. Erfindungen wie die der modernen Demokratie und der Diktatur sind dem Dichter Lorca gleich unannehmbar. Seine endlose

Leidens- und Freudefähigkeit, seine leidenschaftliche Teilnahme an den Vorgängen des Augenblicks machen ihn für immer einer starren programmatischen Loyalität unfähig. Lorca ist nicht Partikularist, sondern vor allem Spanier. Ein paar Monate vor seinem Tod brachte die Madrider Tageszeitung *El Sol* ein Gespräch mit ihm. Da sagte er unter anderem: „Spanier bin ich durch und durch. Und wie könnte ich außerhalb meines Landes leben?! Aber ich hasse den, der nur Spanier ist, um nichts anderes zu sein. Ich bin jedem Bruder. Doch verachte ich jene, die sich einer abstrakten Idee opfern, um ihr Land mit einer Binde über den Augen zu lieben . . .“ Lorcass Vaterlandsliebe ist *amor fali*, eine hohe Form der Selbstliebe, der Selbstachtung, die, sich im Eigenen beschränkend, dem andern nichts neidet. Weder angriffslustig noch besitzgierig, war sie ihrer selbst völlig sicher und darum ihrer Sprache völlig inne.

In Deutschland gibt es keine Analphabeten, in Spanien keine Ungebildeten. Die Sprache ist den Spaniern das Repositorium aller menschlichen Erfahrungen, wie sie für allzu viele Deutsche das Repositorium der Bildung ist. Und bei Lorca handelt es sich immer um die Darstellung der Erfahrung, nicht um die Förderung der Bildung. Das Axiom des spanischen Geistes heißt: alle menschlichen Erfahrungen sind im Prinzip unter allen Menschen kommunizierbar. Es gibt eine romanische Simplizität, die das genaue Gegenteil der Ausschließlichkeit ist. Man findet sie in Lorcass schwierigsten Werken. Diese machen sich nie zum Richter Spaniens, sie stellen ihrem Lande niemals ein Ultimatum, wie es George gegenüber Deutschland tat. Lorca verhält sich letztlich zutiefst demütig vor der spanischen Geschichte, der spanischen Sprache und dem spanischen Schicksal. Spanien war ihm die erste und letzte Gegebenheit seines Lebens wie seines Wirkens und Dichtens, der transzendente Rahmen seiner Existenz.

In seinem Buch der Freunde sagt Hofmannsthal, es gäbe keine neuere deutsche Literatur, nur Goethe und Ansätze. Zum Heil der spanischen Literatur gibt es dort nichts als einen mächtigen Strom poetischer Überlieferung, in den tagein tagaus die Bäche des Volkslieds münden: ein Strom, dem jeder spanische Dichter angehört und den er dadurch sichert, daß er scheinbar gegen ihn schwimmt, ihn aber in Wirklichkeit fortsetzt.

So bezeichnet die Dichtung Lorcass augenblicklich den Hochstand der spanischen Dichtung und reicht aus der iberisch-phönizischen Vorzeit über das Ferment der Zigeunerballaden in die traurige Gegenwart. In unserem Sinne ist sie weder Bildungs- noch Volksgedicht, sondern beides, dem raffinierten wie dem naiven Hörer in ihrer Weise unmittelbar zugänglich. Und das ist darum möglich, weil die spanische Sprache das Reservoir ihrer eigenen Vergangenheit ist. In diesem See leben die Wesen der Urzeit zusammen mit den neuesten Formen, und sie vertragen sich. So beschwört

jedes spanische Wort den Widerhall seiner eigenen Geschichte und seines letzten Ursprungs. Ihm eignet ein geheimnisvoller Stoffwechsel, eine fortwährende Assimilation mit geringster Ausscheidung, so daß in der modernen spanischen Sprache alle Phasen ihrer Entwicklung lebendig beisammen wohnen.

*

Lorca gehört zu den ganz wenigen modernen Dichtern, denen das Drama als Gedicht gelungen ist. Er ist einer der wenigen, dem Drama sowohl wie Gedicht ursprünglich eins sind. Sie entspringen derselben schöpferischen Quelle, so daß man mit Recht sagen kann, bei ihm seien beide Formen immer gleichzeitig gegeben.

Hofmannsthal und T. S. Eliot haben an der Erneuerung des Versdramas gearbeitet, aber die besten Hofmannsthalschen Werke sind polyphonische Gedichte, und die besten dramatischen Dichtungen Eliots sind gute Theaterstücke. Loras letzte Dramen, insbesondere die Reihe „*Bluthochzeit*“, „*Yerma*“ und „*Das Haus der Bernarda Alba*“ sind zugleich große Gedichte und bedeutende Dramen, ohne Zwitter zu sein. Die Urspannung der spanischen Kultur zwischen Leidenschaft und Form, zwischen Sinnlichkeit und Sitte, zwischen Leben und Tod ist auch Loras persönliche Spannung. Das ist einer jener glücklichen Zufälle, die so leicht zu Katastrophen werden können, wie im Falle Heinrich von Kleists, dem einzigen deutschen Dramatiker ersten Ranges. Es ist der Mühe wert, den Namen Kleists hier zu beschwören, denn er ist der deutsche Dichter, dessen poetische Unmittelbarkeit und Intransigenz diejenige Loras dem Deutschen nahebringen kann.

Loras Bruder Francisco hat gezeigt, daß der Dichter seit seinen frühesten Anfängen immer zugleich mit lyrischen und dramatischen Aufgaben gerungen hat. Aus Gründen, die wir später betrachten wollen, ist der Dramatiker Lorca dem nichtspanischen Publikum zugänglicher als der Lyriker. Die Schwierigkeiten entstammen paradoxerweise denselben Hintergründen, die ihn jedem Spanier sofort zugänglich machen: seiner *hispanidad*, die soviel im Leser und Hörer voraussetzen kann, da der Dichter sich auf einen unendlichen Schatz gemeinsamer leisester Hinweise, Andeutungen, Wortspiele, Inflexionen, Assoziationen, Akzentwechsel, Rhythmenverschiebungen, Metaphern beziehen kann, die alle zu einem Gemeingut der Sprache und der Gesten geworden sind. Was immer in seiner Sprache anklingt, klingt in den andern mit.

Es ist vielsagend, daß Manuel de Falla, der bedeutendste spanische Komponist der Gegenwart, in Lorca lange seinen begabtesten Schüler sah. Und alle, die ihn als Balladensänger gekannt haben, zeugen für

Lorcas außerordentliche Musikalität. Die Urquelle seines Schöpferturns ist die spanische Volksmusik. Warum und auf welch geheimnisvolle Weise diese Musik Sprache werden mußte, um sich auszuklingen, ist unergründlich. Aber die musikalische Herkunft seiner Dichtung ist in jedem Augenblick spürbar. Man hat oft darauf hingewiesen, daß seine langen Gedichte (*Ein Dichter in New York, Klage um Ignacio Sánchez Mejía*) nach den Gesetzen musikalischer Komposition aufgebaut sind. Solches ist indes erlernbar. Und die Musik ist nicht aus den Gesetzen der Komposition geboren, sondern umgekehrt. Das Musikalische der Lorcaschen Dichtung erweist sich auf einem unbedingteren Niveau: an der unmittelbaren Kommunikation zwischen Dichtung und Publikum. Lesen ist eine Aktivität, aber der Musik gibt man sich passiv hin. Und die Folgen solcher Hingabe sind nicht Gedanken, sondern innere Gebilde des Fühlens wie die Sandfiguren auf der mit einem Bogen bestrichenen Kupferplatte.

Arturo Barea (in seinem Buch *Lorca, the poet and his people*) hat ein bewegtes und bewegendes Zeugnis dafür abgelegt, in welchem Grad Lorcas Gedichte, ohne dem Volk eigentlich verstandesmäßig zugänglich zu sein, sofort die dichterische Erregbarkeit des Volkes ansprachen, Volkslieder wurden und aus allen Kehlen ertönten. Und dies trotz der ungewöhnlichen Verdichtung und Verschiebung der Bilder und Metaphern. Lorca destillierte aus der Volkssprache Spaniens eine Art Stenologie, die sich unmittelbar in der Seele entfaltet, ohne erst im Reich der Gedanken erhellt werden zu müssen. Im deutschen Schrifttum wüßte ich dafür keine Parallele.

*

Um die Jahrhundertwende zog die spanische Intelligenz Bilanz aus zwei geschichtlichen Tatsachen, zwei Bankrotten: dem Untergang des Imperiums im Spanisch-Amerikanischen Kriege und dem isolierenden mittelalterlichen Romantizismus.

Lorcas Geist formte sich in dieser ernüchterten Luft der Selbstbesinnung. Die berühmte „Generation von 98“ — Giner de los Rios, Pérez Galdós, Unamuno, Salvador de Madariaga, José Ortega y Gasset und die jüngeren Juan Ramón Jiménez, Antonio und Manuel Machado, Ramón del Valle-Inclán, Azorín — schuf das Gewissen eines neuen Spanien, das zuerst die historischen, ökonomischen und sozialen, die artistischen und moralischen Tatsachen des spanischen Augenblicks zu erkennen wagte, um sie dann mit dem Strom der spanischen Tradition zu versöhnen.⁶ Aus einer kühnen Abschätzung des Soll und Haben entsprang die Formulierung der spanischen Nöte und die Sicherung der spanischen Werte. Diese hoffnungsvolle Entwicklung wurde ungefähr fünfunddreißig

Jahre später von Franco abgebrochen; sie kam zu einem vorläufigen Ende mit der Ermordung Lorcás im Sommer 1936.

Lorca ist nicht so sehr der Dichter der spanischen Republik als der spanischen Selbstbesinnung, aus der als ein Teil, als der schwächste freilich, auch die Republik entsprang. Er ist der Dichter der verinnerlichten *hispanidad*, welche ihre Weltansprüche aufgegeben hat und sich nur um ihr eigenes Land kümmert. Aber die seelisch-geistige Einheit der spanischen Welt besteht weiter. Und Lorca, der Dichter aus Fuentevacqueros, der Andalusier aus dem maurischen Süden des Landes, ist den Peruanern, Columbianern, Chilenen nicht weniger vertraut und zugänglich als den Madrilenen oder den Nachbarn in Granada. Und das dank einer besonderen und doch allumfassenden spanischen Formulierung des Menschseins schlechthin, einer Formulierung, die den zwei anderen mächtigen Bildern des Menschseins an Macht und Würde nicht nachsteht: dem griechischen und dem römischen, ja noch gespannter, reicher und vielseitiger ist durch die Assimilation vier anderer Elemente: des christlichen, des maurischen, des jüdischen und des zigeunerischen Elementes. Die spanische *Imago hominis* bleibt ein Universalgut aller spanisch sprechenden Menschen. Und die großen Dramen Lorcás, heute von der Bühne seiner Heimat verbannt, sind theatralische Ereignisse in Südamerika. Das spricht für die elementare Vitalität dieser *Imago*.

Die hispanischen Nationen, Stände und Klassen sind nicht sprachlich voneinander geschieden, alle bedienen sich desselben Schatzes der Metaphern, der Cortesien; sie haben den gleichen Anspruch an die Quellen des Ausdrucks, ein gleiches Geburtsrecht auf die Gesten, die Halbtungen, die Würden ihrer Sprache. In Deutschland gibt es, gab es nie etwas Ähnliches. Aber Österreich, in vieler Weise Spanien verwandt, kann uns, besonders in Nestroy und Hofmannsthal, einen Schatten von Ähnlichem zeigen: eine deutsche Sprache, die vor den Ständen und Privilegien kommt und darum nicht das Trennungs-, sondern das Bindemittel der sozialen Struktur ist. Aber nur in Spanien konnte eine Anekdote entstehen wie die folgende: In der Schelmenerzählung des Matéo Luján de Sayavédra zitiert der kleine Guzmán einem mächtigen italienischen Prälaten die Heldengeschichte Spaniens. Guzmán ist ein Analphabet, der Prälat ein gebildeter Mensch. Der Prälat kann sich nicht vorstellen, wie es möglich ist, daß der Ignoramus all das weiß. Er fragt und erfährt, daß auch der armseligste Spanier mit dem Legendenschatz seines Landes und seiner Geschichte vertraut ist, dank der immerwährenden mündlichen Überlieferung. Der ignorante Schelm spricht wie ein Edelmann. So fragt ihn der Prälat: „*Se tutti siele cavalieri, chi guarda la pecora?*“ (Wenn ihr alle Kavaliers seid, wer hütet denn die Ziegen?) Und Guzmán antwortet:

„Eso, señor, poca dificultad tiene. Porque los españoles . . . basta serlo para que sean caballeros respecto de otras naciones.“ (Das ist einfach, mein Herr. Die Spanier . . . man muß nur Spanier sein, um im Vergleich mit anderen Nationen ein Kavalier zu sein.)

Die spanische Sprache hat sich nie einer Klasse verdingt und darum auch nie im Gebrauch eines privilegierten Standes verfeinert, verdünnt und auch verarmt. Eine solche Volkssprache erneuert sich von unten und oben, von rechts und links, von arm und reich. Sie mag sich in Dialekte verzweigen, aber sie kann sich nicht zum Jargon erniedrigen, sie ist unbestechlich, weder der Vulgarität noch dem Raffinement ausgeliefert, sie ist oft gemein, aber nie gewöhnlich. Sie ist zugleich würdig, langsam, stilisiert und spontan, spirituell und erdhaf, leidenschaftlich und diszipliniert, männlich und weiblich, unsagbar reich an treffenden, befremdenden, dunklen Metaphern, die sich aus einer wunderbar freien Naturbeobachtung ableiten.

Die Deutschen haben sich immer gegenseitig ihr Deutschtum abgestritten, vielleicht darum, weil jeder Deutsche sich gerne für den besten Deutschen ausgibt und sich so zum Paradigma des Deutschtums überhöht. Ich habe hier nicht ein intellektuelles Einverständnis im Sinne, sondern ein fundamental-instinktives Einheitsgefühl. Einer, der kein guter Deutscher war, konnte ganz sicher nicht ein guter Mensch sein. Eine tödliche Neigung zur Ausscheidung, zur Ausschließlichkeit hat es den Deutschen immer unmöglich gemacht, sich als Nation zu sichern und sicher zu fühlen.

Der Spanier ist Assimilant, er neigt zur Einschließung, zur Durchdringung, zum Missionieren, zum Kolonisieren, zum Imperialismus. Das alles ist in seiner Sprache erhalten. Die siegreiche Idee hinter dem Erfolg des spanischen Imperialismus war die, daß ein jeder Mensch (auch der Neger, Indianer, Mulatte) Spanier werden konnte. Die Idee des spanischen Imperiums (das hat Madariaga glänzend in seinen Büchern über Spanien und Südamerika gezeigt) war Eroberung und dann Durchdringung und Bekehrung, nicht Eroberung und dann Knechtung und Ausnutzung. Die Spanier sind ein Herrenvolk, das ihre Besiegten im eigenen Bilde zu Herren erheben will. Der Spanier hat nie an die ontologische Minderwertigkeit der Rassen und Nationen geglaubt, auch nicht während des Terrors der Inquisition, welche eine unselige Heirat zwischen Grausamkeit und Bekehrertum war. Er glaubt vor allem an die Formbarkeit des ungeformten Menschen und die apriorische Gleichwertigkeit der Seelen gegenüber der formativen Kraft der Idee. Alle Menschen sind gleich im

Angesicht der Idee des (spanischen) Menschheitsbildes. Wahrscheinlich ist diese Haltung eine Folge der platonisch-arabischen Formung der Spanier. Natürlich hat Spanien oft und gräßlich gegen seine besten existenziellen Einsichten politisch wie sozial gesündigt. Aber auch in seiner tiefsten Verwerfung hat es sie nie ganz vergessen können.

Der Spanier Lorca ist darin so ganz und gar spanisch, daß er nie den Blick von den zwei existenziellen Grundgegebenheiten wegwenden kann: Geburt und Tod, das sind die hypnotisierenden, polarisierenden Ereignisse des Daseins, die einzig wichtigen, die Quellen der Hoffnung und der Verzweiflung. Alles andere ist unwichtig, ist Ornament oder Ablenkung. Geburt ist Möglichkeit, Tod ist Wirklichkeit, Geburt ist Stoff, Tod letzte Form. Und dazwischen steht die Leidenschaft, aus der beide geboren sind, als der magnetische Strom, der zwischen Schwängerung und Tod oszilliert und beide im Erlebnis erfahrbar, aber nicht im Verstand erfaßbar macht. Die absolute Unzulänglichkeit des Intellekts kann Lorca nie vergessen. Darum ist er unheilbar skeptisch gegen alle rationalen Heilsvorschriften.

Die Vergänglichkeit des Leibes und das Erlöschen des individuellen Bewußtseins sind seine Qual und Glut, sein Stachel und sein Motiv. Der also Lebendige speist sein Licht aus der Vorwegnahme des Todes, als wäre es dadurch möglich, den Tod zu entmannen. Aus Lebensgier stürzt er sich in die Kontemplation des Todes, als könne er dadurch die kommende Erfahrung erfassen und in Unsterblichkeit verwandeln. Die Zeit ist sein schlimmster Feind, und das macht ihn zum Mystiker. Augenblick und Ewigkeit müssen eins werden. Wenn er die Zeit vernichten kann durch die Intensität des Nu, dann hat er den Tod gefoppt. Und inmitten der Lust des Nu hält der Tod ihm die Linse vor die Augen, durch die er sieht, daß alles ein Traum, eine Illusion der Leidenschaft ist. Und so steht er allein, untröstbar, unverschmelzbar, und sehnt sich nach dem Ende der Isolation, die nur der Tod bringen kann. In jedem einzelnen wird die ganze Welt geboren, und in seinem Tode stirbt sie dahin. Im Grunde ein völliges Privatsein, ein emotioneller Solipsismus, der es den Spaniern unmöglich macht, anders als anarchisch auf die Zeit zu reagieren. So steht es mit Lorca: die Zeit ist sein Feind, der Tod der Gegenstand seiner tiefsten Furcht und seines innigsten Verlangens.

Unamuno sprach oft vom tragischen Lebensgefühl der Spanier und meinte damit, daß kein Mensch sich mit dem Leben abfinden könne, solange er sich seiner Sterblichkeit bewußt sei. In Lorcas *Ballade de la Placeta* (Das Lied vom kleinen Marktplatz) frag den Dichter ein Kinderchor:

*Que sientes en tu boca
Roja y sedienta?*

(Was schmeckst du denn
In deinem roten und durstigen Mund?)

Und der Dichter antwortet:

*El sabor de los huesos
de mi gran calavera.*

(Von meinem großen Schädel
schmeck ich die Knochen.)

Dieser Geschmack des Totenschädels ist immer auf Lorcass Zunge. Aber das ist nicht eine persönliche Idiosynkrasie. Er drückt nur aus, was all die andern auch schmecken. Seine Gedichte sind Klopfsignale der in Einzelhaft Eingekerkerten im großen Zuchthaus des Lebens, die prekäre, aber unabdingbare Kommunikation zwischen hoffnungslos Vereinzelten. Auch dem ignorantesten Spanier ist ein solches Gedicht eine Gaunerzinke, die ihm blitzartig sagt, daß er unter Schicksalsgefährten ist. Und das ist das beste, was er vom Leben hoffen kann. Alle Geborenen sind zum Tode verurteilt und harren nur ihrer Hinrichtung. Und was ist denn im Augenblick vor der Exekution anderes zu sagen, als daß wir alle Verurteilte sind!?

*Todo lo vivo que pasa
por las puertas de la Muerte
va con la cabeza baja
y un aire blanco durmiente*

...
*cubierto con el silencio
que es el manto de la Muerte*

...
*Y mi sangre sobre el campo
sea rosado y dulce limo
donde claven sus azadas
los cansados campesinos.*

(Jeder Lebendige, der durch
die Pforten des Todes schreitet
tut's mit geneigtem Haupt
und in weiß-schlafender Weise

...
bedeckt mit dem Schweigen
das der Mantel des Todes ist

...
Und mein Blut auf dem Acker
Werde rosig süßer Lehm
Wo die müden Landarbeiter
Ihre Hacken schwingen.)

Das klingt in wörtlicher Übersetzung kaum wie große Dichtung. Ein Nachdichten ist unmöglich. Ein *campesino* ist ein Landarbeiter, aber unter den grausamen Umständen spanischer Latifundienwirtschaft. Das präordinierte Einerlei seiner hoffnungslosen, aussichtslosen Tage und Nächte, der Schweiß und die Ermüdung, die Verewigung seiner Misere in diesem Leben, all das steht auf der Münze *campesino* eingepreßt. Er hat keine Aussicht, je ein ‚flinker Knecht‘, ‚ein schmucker Knecht‘ zu werden, keine Hoffnung, je dem Knechtsein Befriedigung abzugewinnen. Als *campesino* geboren, wird er als *campesino* sterben. Die ganze tierhafte mittelalterliche Immobilität des Leibeigenen steckt noch in diesem Wort. Und man fragt sich mit Recht, was dem *campesino* die platonische Idee des spanischen Menschheitsbildes wohl wert sei. Es ist hier nicht der Ort nachzuspüren, inwieweit die platonische Idee entwicklungsfeindlich wirkt. Sicher-

lich hat die transzendente Formulierung der Menschenwürde in Spanien dazu beigetragen, einen antihumanitären *status quo* zu fixieren. Die Rebellion gegen seinen Zustand wäre dem *campesino* nicht Rebellion gegen seine Unterdrücker und Ausnützer, sondern Aufstand gegen das Fatum, dessen gleichgültige Werkzeuge eben diese Unterdrücker sind. Der spanische Fatalismus macht die Spanier unvergleichlich ausdauernd und ausnützlich und gleichzeitig unfähig zur geplanten selbstverteidigenden Handlung. Der Spanier explodiert. Er kann seinen Dampfdruck nicht aufsparen und zur Triebkraft sozialen Planens machen.

Durmiente heißt schlafend. Dem Spanier ist der Schlaf der Bruder des Todes. Dieses klare Bewußtsein schwingt immer mit, wenn der Spanier vom Schlaf spricht. Die metalogische Beziehung zwischen Schlaf und Tod ist eine so enge und alte, daß der Schlaf stets die Drohung des Todes und der Tod stets den Trost des Schlafes assoziativ hervorzaubern.

Der Dichter schreibt den Tod mit einem großen Buchstaben. Er zeigt, wie sehr der Tod dem Spanier eine bildhafte Begegnung ist, das Ineinanderfließen zweier Liebender, ein orgastischer Vorgang, in seiner Weise an die Todesliebe des Novalis mahnend, aber doch sinnlich lusthaft, körperlich, was ihn von Novalis trennt. Lorcás Haltung ist antik, sie ist eine Haltung, die auch ein Weltalter des Christentums nicht ändern konnte. Sie verbindet den heutigen Spanier mit den Helden Homers.

Es ist natürlich ein Zug aller romanischen Sprachen, in ihrer Sinngebung mehr oder weniger unmittelbar an die gräko-romanische Antike anzuknüpfen, so daß fast jedes Wort die Schicksalsgeschichte der Nation zum Mitschwingen bringt, eine Räsonanz, welche die anglo-germanischen Sprachen entbehren. Der Spanier insbesondere ist nicht kategorisch auf Vergangenheit und Zukunft orientiert, sondern durch den Augenblick bedingt. Richtig verstanden meint das die heraufbeschwörende Veraugnblicklichung eines versunkenen Geschichtsraums und seine Vergegenwärtigung im individuellen Bewußtsein. Die mündliche Überlieferung des Geistesgutes, die Vertrautheit sogar des *campesino* mit den Ereignissen der Vergangenheit, die Weite und Tiefe seiner Welt, seine Wahrnehmung der Vielfältigkeit des Lebens machen den Spanier der Unbildung unfähig.

<i>Y mi sangre sobre el campo</i>	(Und mein Blut auf dem Acker
<i>sea rosado y dulce limo</i>	Sei rosiger süßer Lehm
<i>donde claven sus azadas</i>	Wo die müden Landarbeiter
<i>los cansados campesinos.</i>	Ihre Hacken schwingen.)

In diesem Gedicht waltet eine unsagbare Solidarität zwischen Dichter und Landarbeiter, nicht die patronisierende Sentimentalität des bürgerlichen Revolutionärs für die Unterdrückten. Eine Gelassenheit, eine

Geduld, die uns an den gemessenen Schritt der Ochsen unterm Joch erinnert: seiner Mühsal ist kein Ende. Die der spanischen Seele vertraute Antinomie zwischen Augenblick und Zeit ist dem Westeuropäer fremd. Das spanische Auge blickt einwärts; es sieht weder zurück noch voraus.

Rosado übersetzten wir als *rosig*. In Wirklichkeit bedeutet es *rosig* geworden, es legt Zeugnis ab für einen Vorgang, dessen Endprodukt es ist. Es enthält ein Bewußtsein des Wechsels und des Endes. *Rosig* geworden, wird es immer *rosig* bleiben. Die Gefahr des Nichtgelingens ist vorüber.

Der Tod als eine der zentralen Gewißheiten des spanischen Bewußtseins treibt den Spanier in die Sinnlichkeit, während die Notwendigkeit der Lebensmeisterung ihn umso härter der Sitte ausliefert. So ist er zwischen Sensualität und Askese eingekeilt und ausgespannt. Das Gleichgewicht ist empfindlich, es schwingt zwischen Ausschweifung und Mortifizierung. In einer geheimnisvollen Osmose der beiden Pole durchdringt eines das andere. In der Askese schmeckt man den geschundenen Glanz der Sinnlichkeit, in der Sinnlichkeit die bittere Lauge der Askese. Die spanische Mystik zeugt dafür. Askese und Ausschweifung zehren voneinander, und die Sensualisierung der spanisch-katholischen Kirche ist das Resultat, nicht die Ursache dieser uns befremdenden Vermischung. Natürlich trägt die Kirche zur Erhaltung dieses Zustandes bei.

Im gesellschaftlichen Dasein des Spaniers äußert sich diese Spannung als Antinomie zwischen Sitte und Sinnlichkeit. Dieser Zwiespalt macht das innerste Wesen der drei großen Lorcaschen Volksdramen aus. Er ist der Angelpunkt der Konflikte in „Bluthochzeit“, „Yerma“ und „Haus der Bernarda Alba“. Die Dramen sind in dieser Zeitordnung entstanden und zeigen eine außerordentliche Entwicklung aus der mythischen Legende in die aktuelle Wirklichkeit, aus der verträumten Poesie in den strengsten Realismus, aus größter Farbigkeit in eine blendend weiße (die Todesfarbe der Antike) Monochromie, aus dem Zweidimensionalen der Beschreibung in die Körperlichkeit runder Charakterisierung.

Die „Bluthochzeit“ stammt aus dem Jahre 1933. In diesem Stück behandelt Lorca die Grundspannung zwischen Sinnlichkeit und Sitte in einem symbolischen Vorgang, der mehr voraussetzt als er darstellt. Bezeichnenderweise haben die Personen — mit einer Ausnahme — keine Namen, sondern sind gekennzeichnet durch die Stellung, die sie in der Familie und Gesellschaft einnehmen: Sohn, Tochter, Mutter, Verwandte jeden Grades, Freunde, junge Männer, junge Mädchen: das anonyme Feld gesellschaftlicher Beziehungen schlechthin, deren Schnittpunkte Personen ausmachen. In Wirklichkeit handelt es sich hier um ein physikalisch-kosmisches Expe-

riment, dessen Kräfte namenlos und dessen Ablauf und Resultat voraus-sagbar sind. Als Drama ist es mißlungen, da die Personen, von denen es spricht, völlig passive Zeiger an der Uhr des Schicksals sind. Von Anfang an besteht keinerlei Zweifel, und der Konflikt, der in diesem Stücke waltet, ist nichts anderes als der Widerstand der Schwerkraft menschlicher Materie, die das Schicksal greift und zu Boden schmettert. Die Hauptpersonen haben alle das gleiche dramatische Gewicht, und es besteht keinerlei Unterschied zwischen ihrer Relevanz. Was dem Stück seinen Glanz, sein Mysterium gibt, ist die dichterische Verbrämung und der Zauber Lorca-scher Lyrik.

Das Entscheidende in diesem Theaterstück ist aber, daß es eine Grundhaltung des spanischen Volkes klar macht, die ihrem Wesen nach völlig undramatisch ist, da hier an Stelle des Konflikts das Einverständnis mit dem Urteil eines kosmischen Fatums tritt, gegen das es weder Appell noch Aufstand gibt. Der Mensch lebt in hoffnungsloser Kalamität zwischen den blinden Grausamkeiten der Sitte und der Sinnlichkeit, die sich wie ein Waldfeuer in ihm austoben und ganz zufällig ihn dabei zerstören. Die mögliche Identität zwischen Schicksal und Charakter und die Verinnerlichung äußeren Unheils in einem persönlichen Gewissen um das Resultat der Schuld besteht hier nicht. Und das Schicksal der Unschuldigen ist letzten Endes immer belanglos. „Yerma“ ist wie ein langsames, unvollständiges Erwachen aus dem Traum — halb Nachtmärchen, halb Märchen — der Befangenheit in diesem unbedingten Fatumsglauben, aus dem Nachtwandler- und Marionettentum der „Bluthochzeit“. Zum erstenmal enthüllen sich hier dem Dichter und seinen Figuren die Möglichkeiten des Handelns aus der Alternative, die befreiende Entdeckung der Wahl aus Entscheidung. Diese Wahl wird in „Yerma“ nur entdeckt, aber nicht vollzogen. An ihre Stelle tritt der verzweifelte Akt, ein Mord, der wirklich ein Selbstmord ist und wie dieser einfach die Schlucht des Nichts aufreißt. Die Heldin des Stückes, eine unfruchtbare junge Frau (ihre Unfruchtbarkeit ist die Unzulänglichkeit ihres Mannes, der der Lust, aber nicht der Begattung fähig ist) flieht aus dem Fatalismus in den Nihilismus. In diesem Stück haben wir handelnde Menschen, aber sie handeln in einem Zwielficht moralischen Unerwartetseins, in dem die Wahl doch letzten Endes unmöglich bleibt. Die vom Kosmischen abgeleitete Kraft der Sitte beherrscht auch Yerma (ein Wort für unfruchtbar), die junge Frau eines vermögenden älteren Großbauern. Das Thema ist ihr verzweifelter Verlangen nach einem Kind. Die ganze sinnliche Intensität ihres Wesens ist auf Schwangerschaft konzentriert, während die verflackernde Sinnlichkeit ihres Mannes nur den Orgasmus sucht.

Das Drama stellt sie vor die Wahl, sich in ihr Schicksal zu fügen oder

es in die eigene Hand zu nehmen, indem sie den ungeliebten Mann verläßt und sich einem jungen Liebhaber hingibt. Sie tut weder das eine noch das andere. Am Ende erdrosselt sie ihren Mann und zerstört damit alle Möglichkeiten des Handelns sowohl wie der Mutterschaft. Die Chance für Wahl und Handlung sieht sie nur vorübergehend, halbwach, und da sie einen Bruch mit der Sitte verlangt, kann Yerma sie nicht aufgreifen. So siegt die Sitte, in deren Bereich ein verzweifelter Mord eher ausführbar ist als ein Ehebruch.

Dieses Stück zeigt eine weitere Erhellung des Lorcaschen Selbstbewußtseins, mit dem eine Mäßigung und Minderung der poetischen Mittel und Exzesse Hand in Hand gehen, eine Bändigung des dichterischen Liantentums, das „Die Bluthochzeit“ so sehr verdunkelt hatte. Dennoch hat er sich noch nicht dem Fatalismus entwunden und huldigt ihm weiter mit einer gewissen Sehnsucht nach der Kindheit, die dem Stück einen großen und süßen Zauber gibt und zugleich die Überwindung des Nihilismus unmöglich macht.

Das gelingt ihm erst, in scheinbar paradoxer Weise, in seinem letzten Drama: „Das Haus der Bernarda Alba“. Er nennt es ein Drama der Frauen in den Dörfern Spaniens und fügt hinzu: Diese drei Akte müssen als ein photographisches Dokument betrachtet werden. Und in der Tat ist dieses Stück ein Höhepunkt strengsten Realismus, dessen Poesie der sternbildhaften Position der Charaktere untereinander entspringt. Wenige Monate vor seiner Ermordung legt Lorca sich die kühnste und durchdringendste Rechenschaft von der herrschenden spanischen Wirklichkeit ab. Der entstellende Zauber der Wehmut, des Entzückens, der Kindheitsträume ist zerrissen. Zum erstenmal kann er das volle Übel der erstickenden Konvention ins Auge fassen, ohne von ihr verhext zu sein.

Im Mittelpunkt steht Bernarda Alba, Mutter und Witwe, Tochter und Tyrannin, die starre, eisige Hüterin der Sitte, die ihre Funktion verloren hat und damit zum Anwalt des Todes geworden ist, die Todesfeindin der Sinnlichkeit, in der sie, mit Recht, die einzige Kraft spürt, die ihre absolute Herrschaft im Namen des lebendigen Todes bedroht.

Bernarda hat fünf Töchter, alle unverheiratet, im Alter zwischen neununddreißig und zwanzig. Sie hat eine achtzig Jahre alte, schwachsinnig gewordene Mutter. Und zwei Mägde, eine in ihrem eigenen Alter (sechzig), die andere fünfzig Jahre alt. Das sind die Hauptpersonen, und zum ersten Male bedient sich Lorca eines ungemein präzisen psychologischen Meißels, mit dem er jedem der Charaktere ein ganz persönliches Gesicht verleiht. Er hat Typisierung und Generalisierung hinter sich gelassen. Jede dieser neuen Figuren ist eine nur mit sich selber identische Frau und jede kämpft

in ihrer Weise für die Verwirklichung ihres Charakters durch Identifizierung mit einem eigenen Schicksal. Bernarda will das dadurch verhindern, daß sie unmittelbar nach ihres Mannes Tod das Haus für eine siebenjährige Trauer von der Welt abschließt. Sitte, Tod und Erstarrung sind eins geworden, Sinnlichkeit und Rebellion stehen dagegen auf. Für einen kurzen Augenblick ist die Rebellion siegreich: Adela gibt sich dem Verlobten ihrer ältesten Schwester hin, Bernarda versucht ihn zu erschießen. Aber sie treibt ihn nur davon. Adela bringt sich um. Aber sie hat ihren Charakter mit ihrem Schicksal vereinigt, indem sie sich das Leben nimmt. Und so ist Bernardas Sieg nur scheinbar. Sie hat das letzte Wort, aber es ist eine Lüge.

„Kein Flennen, sag ich! Dem Tod muß man ins Angesicht sehn. Schweigen! . . . Flennt, wenn ihr allein seid. Wir werden uns in einem Meer der Tränen ertränken. Sie, die jüngste Tochter Bernarda Albas, sie starb als Jungfrau. Hört ihrs? Habt ihrs begriffen? Schweigen, sag ich, Schweigen!“

Das ist ein Pyrrhussieg. Denn alle Beteiligten wissen, was wirklich geschehen ist. Und das bricht die Macht der Bernarda Alba: sie kann nur siegreich sein, wenn sie auch nicht den kleinsten Krieg verliert. Bernarda ist die Endmauer in einer Sackgasse. Und obgleich ihre Opfer sich alle an dieser Mauer zerschlagen haben, ist diese Mauer doch das endlich demaskierte Memento der Vergeblichkeit, die erste Warnung für die, die sich hier verirren möchten.

Lorca hatte das Genie, die wirkliche Lage Spaniens in bezug auf seine eigenen Möglichkeiten und Verstockungen in einem ganz und gar unideologischen, streng sachlichen Drama darzustellen, das wie kaum ein anderes Theaterstück zugleich großes Drama und absolutes Fazit der spanischen Perspektiven ist. Heil dem Land, das mit seiner tiefsten Krankheit zugleich seinen kühnsten Diagnostiker gefunden hat.