

ENRIQUE BECK  
ÜBER LORCA

ENRIQUE BECK

# Über Lorca

AUFSÄTZE UND ANMERKUNGEN

Herausgegeben von der Heinrich Enrique Beck-Stiftung  
in Zusammenarbeit mit  
Herbert Meier und Heinz Graber

## INHALT

Vorbemerkung

Federico García Lorca 7

*Zu den Stücken*

Mariana Pineda 36

Die wundersame Schusterfrau 41

In seinem Garten liebt Don Perlimplín Belisa 43

Sobald fünf Jahre vergehen 49

Bluthochzeit 60

Yerma 64

Doña Rosita bleibt ledig

oder Die Sprache der Blumen 68

Bernarda Albas Haus 78

Auf der Suche nach einem Lorca-Stil? 84

*Zu Gedichten und Prosa*

Zigeuner-Romanzen 86

Dichtung vom Cante Jondo 100

Granada und andere Prosadichtungen 106

Briefe an Freunde, Interviews, Erklärungen zu

Dichtung und Theater 112

So war es. War es so? 115

Auf Federico García Lorca 121

Quellenachweis 122

© 1981

Heinrich Enrique Beck-Stiftung, Basel  
Alle Rechte vorbehalten

## VORBEMERKUNG

Ich erinnere mich, wie ich zum erstenmal die «Ballade von den drei Flüssen» las. Ihr Dichter hieß Lorca, nie hatte ich den Namen zuvor gehört. Es war 1944, im Schauspielhaus Zürich spielte man «Die Bluthochzeit» von Lorca, und im Programmheft stand jenes Gedicht abgedruckt, deutsch. Ich las es vor der Vorstellung, mich trafen Ton und Bilder der Sprache; sie waren neu für meine Schweizerohren, damals. Krieg war, man las das Übliche in Schule und Zeitung. Lorca wurde einem von Lehrern und Redaktoren nicht vorgelegt. Ich hatte eine Entdeckung gemacht, und der Übersetzer, der diesen neuen Sprachton deutsch angeschlagen hatte, hieß Enrique Beck. Vermutlich hat er mit seiner Lorca-Sprache die Lyrik damals mitbestimmt und beeinflußt. Sein Name bleibt mit Federico Garcia Lorca für immer verbunden. Er ist der erste große Vermittler des Theaters, der Gedichte und Prosa des spanischen Dichters im deutschen Sprachraum. Dies mag denn auch die kleine Sammlung von Aufsätzen und Anmerkungen rechtfertigen, die wir hier veröffentlichen. Der Essai «Federico Garcia Lorca», der 1950 im «Monat» erschienen ist, gibt konzise Einblicke und Nachrichten über Loras Leben und Werk und bringt interpretatorische Themen und Motive, die in den Anmerkungen zu den einzelnen Stücken wiederkehren. Beck hat die Theater mit ähnlich abgefaßten Artikeln im Lauf der Jahre bedient. Die Redaktoren der Programmhefte haben sie oft gekürzt und umgestellt. Wir bringen die Anmerkungen wenn immer möglich in ihren ungekürzten Fassungen. Einleitungen

Becks zu Gedichtbüchern und Prosa beschließen das Spektrum seiner Äußerungen über Lorca. In einem Gedicht, einem Hommage à Lorca, kommt schließlich der Lyriker Enrique Beck zu Wort.

Herbert Meier

## FEDERICO GARCÍA LORCA

*Schlafe, nichts bleibt.  
Ein Tanz von Mauern rührt die Auen auf,  
und es ertränkt Amerika vor Jammer sich und vor Maschinen.  
Die kräftige Luft der tiefsten Nacht, so will ich,  
soll Blumen, Letztem fegen von den Brückenbogen, wo du schläfst,  
und künden soll ein schwarzes Kind den Weissen, die des Goldes,  
gekommen sei das Reich der Ahne.*

Mit diesem Schluß der «Ode an Walt Whitman» – aus dem «*Dichter in New York*» – deutet sich Lorcás Herkunft auch dem, der noch keinen seiner Verse gelesen oder gehört hat. Der Mensch aus der Acker- und Gartenlandschaft, den Weidegebieten, dem Bergland Andalusiens entsetzt sich – in seinem dreißigsten Lebensjahr – über eine Daseinsform, die er zwar geahnt, von der er gewußt, die er in gewissem Umfang auch gesehen hat, der er aber 1929 in New York zum ersten Male in ihrer übersteigerten Erscheinung von Angesicht zu Angesicht gegenübertritt. Die andalusische Seele revoltiert gegen eine Zivilisation, in welcher der Mensch zur «fungiblen Gliederpuppe» eines umfassenden rationalisierten Systems, zur Rechenziffer gewandelt scheint. Der alte Orient bäumt sich auf gegen diesen neuen Okzident, das arabische, graeco-lateinische Kulturbewußtsein gegen kommerzielles und industrielles Über-Europäertum selbständig gewordener ehemaliger Kolonisten und Kolonisatoren: «... und künden soll ein schwarzes Kind den Weissen, die des Goldes ...» Die Heftigkeit der Reaktion des Bauernsohns, des spanischen Individuums, des Granadiners Federico García Lorca ist keine Pose, kein billiges und unverbindliches Geseufz, sondern das Erschreck-

ken eines Menschen, dem eine Lösung der vor ihm aufschwebenden Fragen nicht durch die Erkenntnis von den Ursachen und damit vom nüchternen Verstand her möglich ist. Daß das Reich der Ähre an die Stelle der Technik treten müsse, ist ebensowenig zu begründen, wie daß etwa das Reich der Technik die Ähre zu verdrängen begonnen habe. Es wäre indes nicht richtig, wollte man diesen Ausbruch, diese messianische Vision für den Inhalt der sozialen Schau Lorcas nehmen; die entspringt vielmehr einem nicht immer im einzelnen bestimmten Drang, sein Sehnen nach Gerechtigkeit auszustimmen – einem Drang, der seinen dichterischen Ausdruck mitunter *forte*, dann wieder *piano* durchklingt, nie aber *fortissimo* ertönt. Er war kein Nationalökonom, kein Programmliterat, kein Politiker – er war ein begabter Musiker, ein nicht untalentierter Maler und ein großer Dichter, ein echter Dichter, der dieses auszeichnende Wort verdient – einer, der an keiner der Erscheinungen seiner Umgebung vorübergehen konnte, ohne aber in seinem Werk Themen seiner Zeit nun ohne Unterlaß, täglich und nur an Doktrinen gelehnt «abzuhandeln». Daß Lorca Impulsen vertraute, wird niemanden veranlassen, gleich nach der Goldwaage zu rufen, sofern er kein politischer Beckmesser ist. Es gibt keine einzige Arbeit Lorcas mit direkten Bezogenheiten auf die Politik; es gibt aber auch kein einziges Drama, in dessen Fundament nicht Zweifel an der Gediegenheit des gesellschaftlichen Organismus oder Kritik an den Gebrechen der Gesellschaft als etwas so Wesentliches eingegossen wäre, daß eine Bühneninterpretation, die dem nicht Rechnung trägt, mit Fug als Fehlauführung beurteilt werden müßte – genau so wie eine Inszenierung, die das sozialkritische Moment einzig und allein akzentuieren wollte. Auch sein

lyrisches Œuvre umfaßt nicht wenige Gedichte, die Unterdückung und Ausbeutung des Menschen durch den Menschen – samt den jeweils zur Rechtfertigung oder Bemäntelung geschaffenen ideologischen Requisiten – direkt oder indirekt beklagen oder anklagen. Die Vokabel «sozial» findet sich aber in seinem gesamten Werk nur ein einziges Mal: in einer Ansprache, die er gelegentlich einer Sonderaufführung seiner Tragödie «*Yerma*» gehalten hat, und in der er sich gegen das kommerzialisierte und für das «Theater der sozialen Aktion» äußerte. (Die kurze, kluge Rede ist in einer Anzahl deutscher und Schweizer Zeitungen gedruckt worden.) Mir scheint überaus wesentlich, daß eine solche Bemerkung im Zusammenhang mit einer Tragödie gemacht wurde, deren sozialer Gehalt den Regisseuren der Aufführungen in Paris und Bern entgangen war, wodurch das Stück einen zwiespältigen Eindruck insonderlich auf Unverbildete machen mußte.

Eine nur intellektuell-analytisch betriebene Durchdringung von Stoffen auf ihre Sozialproblematik hin ist nicht das notwendigste Erfordernis für einen Dichter von Lorcas Gefühlskraft, einen echten Dichter, dessen Aussage so stark von der Liebe zur Gerechtigkeit beherrscht wird. Diese Gerechtigkeitsliebe ist ein eingeborener Bestandteil der geistigen Konstitution Lorcas, in deren Mitte Unbestechlichkeit, Unbedingtheit und Naivität miteinander verbunden sind. Das bewußte Raisonnement tritt weniger bemerkbar hervor als dieses Zentrale, das sich in nur einer Richtung bewegt und bewegen kann und darum kaum den Weg zu einem überlegten Kompromiß findet: es vermag gewundene Wege einfach nicht zu gehen. Das scheint mir eine Cha-

raktereigentümlichkeit des spanischen Volkes zu sein, soweit es noch in Traditionen einer alten Ackerbau-, Viehzüchter- und Handwerkerbevölkerung sich bewegt, in den für die verschiedenen spanischen Regionen spezifischen Traditionen – spezifisch in wirtschaftlicher, sozialstruktureller und kultureller Hinsicht. So etwa mag sich das entwickelt haben, was Ortega y Gasset in seiner «Theorie Andalusiens» ziemlich obenhin und ungenau «Vitalitätsphänomen» und «adamitisch» nennt. Von dieser Eigenheit wurde wohl auch Jean Cassou angerührt, als er von der spanischen Malerei sagte, sie sei im Lauf ihrer Geschichte «*demenrée soumise à un instinct souterrain et puissant (instinct qui, d'ailleurs, est le secret fondamental du génie multiforme de Picasso ...)*». Das gilt besonders für Lorcas Dichtung, die ein Zug echter Volkstümlichkeit mit Lope de Vega verbindet, ein Zug, der sich selbst in Lorcas subjektiver, mitunter schwierig scheinender Assoziationstechnik kundtut. Das mit Lope de Vega Gemeinsame reicht hin und wieder an nahezu wörtliche Übereinstimmung von Versgefügen, woraus man aber nicht folgern darf, Lorca habe Lope kopiert; er beweist vielmehr, daß beide mit Absicht aus dem unermesslichen Reichtum der Volkskunst Geschöpfes dem eigenen Ausdruck einvergeisteten, ohne daran ändern zu wollen. Auch dort, wo Lorca die Syntax der kastilischen Sprache lockert, bleibt er wurzelhaft. Sein Gestaltungswille war weniger ein Ergebnis, das geistige Mentoren erzielt haben könnten, als vielmehr das Resultat von Erziehung und Bildung durch mannigfaltige Ererbe und ihn umgebende Kulturüberlieferungen. Diese Kulturüberlieferungen haben ein Niveau, das gerade durch seine Höhe volkstümlich ist, weswegen trotz aller nicht unscheinbarer Schwierigkeiten des echten

Dichters Lorca von echter Volkstümlichkeit gesprochen werden darf: im Unterschied zu der von einer Unzahl Literaten gern geübten Anbiederung an einen niedrigen Sprachstand, zu der Pseudovolkstümlichkeit, die den Ausdrucksspiegel senkt, um «populär» zu wirken, in Wirklichkeit aber nur das Bildungsbedürfnis umfangreicher Schichten zu Zwecken und mit versteckt höhnischer Grimasse vernichtigen will.

Es soll noch einmal hervorgehoben werden, daß Lorca Andalusier ist. Andalusien war in älteren Zeiten von Phöniziern besiedelt, die hier Silber abbauten. Sie gründeten zum Beispiel Hispalis – Sevilla; Gades (nach *gadir*, Festung) – Cádiz; Malacca (die Salzstadt; nach *malch*, Salz) – Málaga, Picassos Geburtsort. Die Phönizier zivilisierten die Ureinwohner dieser Landschaft, die iberischen Stämme der Turdetaner und Turduler, die sich um etwa 500 vor Christi Geburt mit den einströmenden Kelten mischten; später durchdrangen die Römer Andalusien, dann wurde es von Alanen, Sueven und Vandalen erobert – von denen der Name Vandalusien = Andalusien fälschlich abgeleitet wird –, darauf von den Westgoten besiedelt und von den Arabern, den «Mauren», kultiviert, die es seit 711 besetzten. Von den Mauren erhielt die Landschaft den Namen «Andalus», worunter die arabischen Geographen ursprünglich das ganze islamische Spanien begriffen. Allmählich fiel das heutige Andalusien der *Reconquista*, der «Wiedereroberung» – das heißt: dem christlich-spanischen Feudalismus anheim, der es gegen das Ende des 15. Jahrhunderts vollends überzog, im Namen der Heiligen Dreieinigkeit ausraubte, Juden und Mauren umbrachte oder vertrieb, eine der höchsten Kulturblüten Europas, Wohlstand, Ackerbau, Gewerbe fast vernichtete und die Region

nahezu entvölkerte. Alle diese und andere Völker – zum Beispiel Griechen – hinterließen ungezählte Sagen, Dichtungen, Wissenschaften, Überlieferungen, Bräuche, die sich teils selbständig erhielten, teils gegenseitig durchdrangen. Solche Fülle, solcher Überfluß – in den sich später auch zigeunerische Folklore mischte – blieb lebendig; und dem Lebendigen ist es zu danken, daß auch die Tradition lebendig blieb, in Lorca lebendig wirkte und ihn daher nicht abschloß: sie hielt ihn offen, nährte seinen Geist, seine Phantasie, trieb die Blüten seiner Bilder und befruchtete auch die formalen Abwandlungen seines kühnen Ausdrucks. Die Verschiedenheit von Formen und Methoden, deren eine dem Surrealismus zugeordnet werden kann, führten zu Auseinandersetzungen. Mit dem spanischen Literaturkritiker Sebastián Gasch bedauern manche, daß Lorcás Dichtung sich u. a. auch der Verfahren des Surrealismus bedient, und bezeichnen den «surrealistischen» Lorca als einen Anti-Lorca; solch ein Kriterium ist absurd und abzulehnen. Für Lorca muß beansprucht werden, was Cassou vom «*génie multiforme*» Picassos sagt: Wenn würde es eintreten, etwa dem klassizistischen Picasso den kubistischen als Anti-Picasso gegenüberzustellen? Der «untergründige, mächtige Instinkt», den Cassou in der spanischen Malerei und darüber hinaus in der ganzen spanischen Kunst erspürt, ist eben die Kraft, die auch Lorca zu immer neuer Entdeckung aufruft. Er war keinen -ismen verschworen, er benutzte verschiedene Elemente, verschiedene Materialien, wie man verschiedene Elemente und Materialien zum Bauen benutzen kann, wenn man versteht, sie zu synthetisieren, zu harmonisieren. Der junge Lorca befreundete sich in Madrid mit dem Maler Salvador Dalí, auf den er eine Ode schrieb und durch den er die surreali-

stische Atmosphäre berührte. Die durchweht nicht nur Lorcás (inhaltlich) reizvolle Zeichnungen, sondern auch einen bedeutenden Teil seiner Lyrik, Dramatik und seiner (nicht umfangreichen) Prosa, besonders sein schönes, profundes Drama «*Sobald fünf Jahre vergehen*» und die Fragmente des Dramas «*Das Publikum*» (beide 1930). Doch seine Gabe, Elemente zu verschmelzen, bewahrte ihn vor literarisch-tendenziösen Überspitzungen und Substanzschmälerung durch Einzwängen in «Richtungen». In seinen berühmten, populären «*Zigeunermännern*» ist Ältestes oft wundervoll mit «moderner» Expression verblüht; man kann weder von «purem Surrealismus» sprechen noch die Anwendung dieser Methode leugnen. In den amerikanischen Gedichten, von deren einem hier ausgegangen wurde, ergibt sich nicht nur ein thematischer, sondern auch ein Wechsel der Struktur in seiner dichterischen Konzeption, die sich nun mit komplexeren Absichten füllt. Auch der Geist der Antillen und afro-kubanische Rhythmen schlagen sich als Folge einer Reise durch Kuba in seinem *Œuvre* nieder. All das amalgamierte er mit Eigenem – so auch die Formen der neunziger Jahre, die der Ultrasten und der Avantgardisten – eines Kreises, dem er nicht fern stand. Sein erstes repräsentatives «*Gedichtbuch*» (1921) wurde zur Brücke zwischen dem Vergangenen und der «neuen» Kunst der Metaphern-Sprache, und er vermied glücklich einen Bruch. Louis Emié empfindet, dieses «Gedichtbuch» sei von dem nikaraguensischen Dichter Rubén Darío beeinflusst – dessen Schöpfungen in Verlaines und Baudelaires Nähe erwachsen – und auch von Lorcás Landsmann, dem Dichter Juan Ramón Jiménez nicht unberührt geblieben. Gewiß ist, daß Lorca Darío und Ramón Jiménez überaus geschätzt hat – er dichtete über

Jiménez, Verlaine, Debussy eine Folge von Porträts, ohne daß man sie deshalb als seine Vorbilder ansehen muß. Der Eindruck, den die französische Literatur auf spanische Dichter machte, war durchaus kein flüchtiger: der Symbolismus – Mallarmé vor allem – hatte die Pyrenäen überwunden!

Das «*Gedichtbuch*», Résumé und Auslese von allen bis 1921 unveröffentlichten Dichtungen Lorcás, scheint ein genaues Bild seiner Jünglingsjahre und der Zeit bis zur Publikation dieser Gedichte zu vermitteln – den wenigen Worten zufolge, die Lorca der Ausgabe voransetzt. «In seine Dichtung fand das Fortgeschrittenste und Schwierigste der neuen Ästhetik Eingang, doch immer untrennbar von Elementen uralten, tiefreichenden Wurzelwerks», stellt der spanische Literaturhistoriker Federico de Onís fest und fährt mit Recht fort: «Darum kann man sagen, daß er, so modern und frei wie jeder andere, gleichzeitig der traditionellste der zeitgenössischen Dichter ist. Hierin liegt auch sein prachtvoller populärer Erfolg begründet.» Hier eine Probe aus dem «*Gedichtbuch*»:

#### FEUCHTER HOF

*Die Spinnen verweben den Lorbeer.  
Der Zufall zerstäubt zu Schnee,  
und die verschlafenen Jahre  
wugen, den Webstuhl der Fenster  
des Immers schon einzufassen.*

*Die Ruhe, zur Sphinx geworden,  
lacht über den im dunklen  
Hauche ferner Zypressen  
melancholisch singenden Tod.  
Der Esen der Tropfen berankelt  
die von archaischen Misereres  
zuletzt durchdrungenen Mauern.*

*Weine, o alter Turm, deine  
Tränen christlicher Baukunst  
und arabischer Ornamentik  
über diesen tiefsten Hof,  
darin kein Springbrunnen spielt.*

*Die Spinnen verweben den Lorbeer.*

Zitronengelbes, schlafendes Málaga – dunkelrote Rosen – Silbermesser der Zigeuner («*Messer, schön vom Blut des Gegners*») – Gold des Manzanilla – mauresker Kruzifixus («*von Nelkenröte durchlöchert*») – kalkweiße Fassaden kubischer Häuser – «*flimmernder Sternspeichel*» – kupferne Schenkel der Zigeunerin – blitzende Scheren – schwarz und rot – schwarz und gelb: «*Auf schwarzem Himmel gelbe Schlänglein*»: das andalusische Kolorit ist keine literarische Erfindung. Mit seinen Farben, seinen Bildern entrand Lorcas Dichtung; mit ihnen hat er die andalusische Zweifelt Sevilla-Granada wahrnehmbar gemacht. Denn Andalusien ist nicht Sevilla. Andalusien ist nicht Granada. Andalusisch aber sind Sevilla und Granada. Dieser Dualismus manifestiert sich in allen künsterischen Äußerungen Andalusiens, und Lorca offenbart ihn lyrisch in der «*Dichtung des Gante Jondos*», den mehr sevillanischen «*Liedern*» und den granadinisch betonten «*Zigeunerromanzen*». Das Sevillanische ist farbig, grazios; mehr grazios als innerlich empfinden; mehr reizvoll als intensiv; mehr repräsentativ plastisch als mitreißend bewegt; Freude ohne Komplikation durch Leidenschaft. Das Granadinische ist (wie die Tänze der Zigeunerinnen des Sacro Monte) stark, impetuos; tragisch;

Glut, Feuer, Leidenschaft; elementar. Lorca betont diesen Dualismus in einigen Strophen der die «*Dichtung des Cante Jondo*» einleitenden

#### KLEINEN BALLADE VON DEN DREI FLÜSSEN

Durch Oliven und Orangen  
strömet der Guadalquivir.  
Die zwei Flüsse von Granada  
stürzen sich vom Schnee zum Weizen.

O Liebe,  
die ging und nicht kam!

Der Guadalquivir hat Bärte  
von der Farbe des Granates.  
Aber Klage sind und Blut  
die zwei Flüsse von Granada.

O Liebe,  
in Lüften vergangen!

Einen Weg für Segelschiffe  
hat Sevilla. Doch Granada –  
auf den Wassern von Granada  
rudern einsam nur die Seufzer.

O Liebe,  
die ging und nicht kam!

Wind im Haine der Orangen,  
hoher Turm, Guadalquivir.  
Dauro und Genil sind Türmchen,  
die schon bei den Teichen enden.

O Liebe,  
in Lüften vergangen!

Wer wohl sagt, das Wasser trüge  
Schreie, die wie Irrlicht zucken!

O Liebe,  
die ging und nicht kam!

Nein, es trägt Orangenblüten,  
trägt Oliven, Andalusien,  
denen beiden Meeren zu.

O Liebe,  
in Lüften vergangen!

In des künstlerisch frühreifen Federico García Lorca Jünglingsneigungen teilten sich Dichtung und Musik. Seine Musikalität förderte Manuel de Falla, mit dem er in Granada das erste «*Fest des Cante Jondo*» plante, durcharbeitete und entwickelte. Diese Musikalität durchströmt seine Verse; sie ist – unaufdringlich melodios und magisch – seinen Rhythmen, Wortgehalten, Wortlauten immanent. Sein lyrisches Meisterwerk (neben dem «*Dichter in New York*»), der «*Romancero Gitano*» – die «*Zigeunerromanezen*» (1924–1928), ist eine einzige Klangfülle, ein einziger Schatz plastischer, polychromer Bilder. Sie sind der Höhepunkt seiner besonderen andalusischen Lyrik und, wiewohl Granadiner Prägung, von universaler Trag- und Spannweite. Sie stellen zugleich das vollkommene Ergebnis jenes Verschmelzungsvorgangs dar, auf den hier wiederholt angespielt wurde. Ursprünglich war der Name Romanze nichts anderes als der Name des zur Umgangssprache der Iberischen Halbinsel weiterentwickelten rustikalen Lateins, das wir in seiner letzten Formstufe die kastilische oder spanische Sprache nennen. In jener Umgangssprache, dem *ro-*

manne, wurden zunächst nationale Begebenheiten epicolyrisch behandelt, und schließlich überrug sich der Name der Sprache auf die Form, die sich für bestimmte Gedichtgattungen eingebürgert hatte. Die Romanze (in zumeist sieben- und achtsilbigen trochäischen Versen – auch die «Kleine Ballade von den drei Flüssen») ist so aufgebaut) ist also eine der ältesten spanischen Kunstformen. Sie behielt ihre Heimstätte im Munde des Volks, das sie auch dann noch pflegte, als die Kunstdichtung sich ihrer nicht mehr mit der Liebe annahm, die sie früher für sie empfunden hatte. Erst der erwähnte Juan Ramón Jiménez erweckte sie wieder für die spanischen Sprachschöpfer zu Beginn des Jahrhunderts, und Lorca hob sie auf eine grandiose Höhe, zum Beispiel in der

#### ROMANZE VON DER SCHWARZEN PEIN

Sachend nach der Morgenröte  
 graben spitz der Häime Hacken,  
 während Soledad Montoya  
 niedersteigt vom dunklen Berge.  
 Gelbes Kupfer ist ihr Fleisch,  
 riecht nach Pferd und riecht nach Schatten.  
 Ihrer Brüste Amboßlöcher,  
 die vom Rauche sind gebeizt,  
 setzen runde, tiefe Lieder.  
 – Soledad, nach wem nur suchst du,  
 ganz allein, um diese Stunde?  
 – Wen ich suchen will, den such' ich;  
 sag mir doch, was kimmert's dich?  
 – Soledad du meiner Sorgen,  
 wenn das schen gewordne Pferd  
 stürzt am Ende hin zum Meer,  
 dann verschlingen es die Wellen.

20

– Mußt mich nicht ans Meer erinnern,  
 denn das schwarze Herzleid  
 wächst in der Olivenerde  
 unter dem Gerann der Blätter.  
 – Soledad, wach eine Pein!  
 Welch erbornungswürdige Pein!  
 Weinst der Hoffnung und der Wünsche  
 saueren Zitronensaft.  
 – Welche große Pein! Ich renne  
 wie im Wahnsinn durch mein Haus,  
 beide Zöpfe übern Boden,  
 von der Kirche zum Alkoven.  
 Welche Pein! Ganz zu Gagat  
 werden Kleider mir und Fleisch.  
 Meine Hemden, ach, aus Leinen!  
 Meine Schenkel, ach, aus Mohl!  
 – Soledad, wasch deinen Leib  
 mit der Lerchen klarem Wasser,  
 und in Frieden laß dein Herz,  
 laß es, Soledad Montoya!

Unten singt im Tal der Fluß:  
 Kräuselsaum aus Laub und Himmel.  
 Und es kränzt das neue Licht  
 sich mit Kalbassenhüten.  
 Pein, o Leiden der Zigeuner!  
 Reine Pein und immer einsam.  
 Pein verborgen, dunklen Flusses  
 und vergangenen Morgenanbruchs!

Federico García Lorca wurde am 5. Juni 1898 geboren. Aber wir kennen nicht den Tag seines Todes: wir wissen nur, daß kurz nach dem faschistischen Aufstand (Juli 1936) das Feuer ausgelöscht wurde, das Lorca, wie er sagte, in seinen Händen trug.<sup>1)</sup> «Das Verbrechen geschah

<sup>1)</sup> Anm. d. Hg.: Lorca starb am 19. August 1936. Auch das genaue Datum der Geburt Loras war Beck zur Zeit der Abfassung dieses Essays noch nicht bekannt. Seine Angabe (6. Juni) wurde hier korrigiert.

21

in Granada», heißt es in einem Gedicht des bedeutenden andalusischen Poeten Antonio Machado, der 1939 auf der Flucht vor den Franquisten zusammenbrach. Es geschah kurz nach einem andren, der Ermordung eines seiner Freunde, des Pianisten Medina. Nachforschungen blieben erfolglos. H. G. Wells richtete in seiner Eigenschaft als Präsident der Internationalen PEN-Clubs ein Telegramm an Franco, der trocken antwortete, er «besitze keine Mitteilungen über diese Sache». Lorcás Freunde vertraten liberale, republikanische oder gar sozialistische Tendenzen; damit scheint man einen Zusammenhang, eine politische Motivierung dieses Verbrechens konstruieren zu wollen. Darauf ist zu entgegnen, daß eben diese Kreise die natürlichen und besonders charakteristischen waren, in denen sich alles bewegte, was in Spanien Intelligenz bedeutete. Lorca gehörte keiner Partei an. Er war weder ein Freiheitskämpfer, der auf Barrikaden stieg, um die schwarze Fahne der Anarchisten oder die der Kommunistischen Partei zu schwenken – noch gar der große Held des «imperialen Spanien», zu dem ihn die Partei seiner Mörder später gern umgefälscht hätte. Seine Gefühle waren mit denen des Volkes verbunden – aber nicht «organisiert»: er war ein katholisch-liberaler – nicht klerikaler, sondern gläubiger – jedem Unrecht gegenüber aufsässiger, sozialdenkender Mensch anarchistischen Temperaments! An-archisch – nicht anarchistisch. Mich hat baß erstaunt, daß Stephen Spender einen «Reaktionär» aus Lorca zu machen sich bemüßigt fühle, «der sich bei Ausbruch des Bürgerkriegs in die reaktionäre Zone flüchtete». Vermutlich hat Spender nicht viel von dem begriffen, was er aus dem Werk Lorcás von seinem spanischen Buchhändler Gili sich übersetzen ließ, um es in englische Form zu bringen . . . Keine politische

Organisation hat das Recht, Lorca als «ihren» Dichter zu beanspruchen! Gewiß ist nur, daß er ermordet wurde von denen, die in seinem Werk Spiegelbilder ihrer Unmenschlichkeit sehen mußten. Aber der Heroismus eines Dichters, der seine Erkenntnisse, seine Wahrheiten ausspricht, ist wahrlich groß genug: man möge den Anstand haben, ihm nicht auch noch ein Parteiabzeichen auf den Rock zu heften, wenn er keines getragen hat.

Federico García Lorca war Sohn eines wohlhabenden Bauern und einer Lehrerin. (Sein Vater starb 1945 in den Vereinigten Staaten, wohin die Familie sich geflüchtet hat.) Die Eltern hüteten und pflegten die schöpferische Neigung des in seiner Kindheit lahmen, sonst aber in glücklicher, unbeschwerter Jugend heranwachsenden Knaben; sie übersiedelten von Fuente-Vaqueros, seinem Geburtsort, einem Dorf im künstlich bewässerten Granadiner Kulturland, nach Granada selbst, wo er begann, Philosophie, Rechtswissenschaft, Literatur ohne besonderen Eifer zu studieren, nachdem er in Almería ein sogenanntes *Colegio* besucht hatte. (Er oblag seinen Studien auch in Madrid und in New York an der *Columbia University*.) Trotz des Mangels an Lehrern und geistigen Mentoren, der das Brachfeld der spanischen Universität ganz und gar veröden ließ, hatte Lorca das Glück, dort zwei zu finden, denen er sich herzlich verbunden fühlte: Fernando de los Ríos, später Kultusminister der Republik (vor kurzem in den Vereinigten Staaten verstorben), und Domínguez Berrueta, Professor der Kunstgeschichte.

Lorcas bäurischem Fundus entsprang zweifellos sein tiefes Empfinden für die Erde, seine außergewöhnliche Prädisposition, das Volkstümliche einzufangen und zu interpretieren – eine Gabe, die vor allem in seinen Dramen «*Buhhochzeit*» (1933), «*Yerma*» (1934) und «*Bernarda Albas Haus*» (1936) sichtbar wird. Daß diese echten Dichtungen weitab von Blut-und-Boden-Myragogie und nebulosem Romantizismus sich entwickeln konnten, verdankt Lorca seiner romanischen Klarheit und dem Einfluß seiner gebildeten Mutter. Seine Vergleiche und Gleichnisse sind kühn – nie aber übertrieben; wir spüren – besonders in seiner Lyrik – Traditionen des Barocks – nie aber Manierismus; seine stilisierte Kunst entartet nie in stilistische Affektertheit (wie sie leicht im poetischen Theater zu finden ist); seine Dichtung ist zumeist durch eine wahre *religio* besetzt, die nie in wohlfeile Erbauung absinkt oder zu Theatralik aufschwilt; dieser *religio* der Aussage entspricht die poetische Form, der Ausdruck, der in allen seinen Skalen und in seiner kunstvollen Bildkraft einzigartig und von nuancenreicher Schönheit ist.

Als Lorca 1931 von einer seiner Amerikareisen zurückkehrte, war soeben die Republik ausgerufen worden. Die Regierung nahm eine Anregung Lorcas und des Kulturministers Fernando de los Ríos auf und übertrug ihm Organisation und Leitung eines Studententheaters, das damit beauftragt wurde, die großen kastilischen Dramen den bäurischen Hörern abgelegener Gebiete und Dörfer vorzuführen. Zusammen mit dem Schriftsteller Eduardo Ugarte leitete Lorca eine Gruppe von Laienschauspielern – Studenten und Studentinnen, die vor allem der philosophischen Fakultät angehörten. Die erste Regierung der Republik gab eine Subvention, die von den folgenden Kabinetten allmählich bis zur Bedeutungslosigkeit redu-

ziert wurde. Dieses Studententheater, bekannt unter dem Namen «*La Barraca*», durchlebte im ersten Jahr, dem seines stärksten Glanzes, die Provinz Soria, die vier galicischen Provinzen, Asturien, Teile von Santander, die Madrider Provinz; später, als die staatlichen Zuschüsse fast abgeschafft und alle anderen Hilfsquellen nahezu erschöpft waren, spielte es im Rahmen der Internationalen Universität von Santander. Calderón, Cervantes, Lope de Vega waren die Grundpfeiler des Repertoires. Wissenschaftliche und literarische Autoritäten Spaniens und des Auslands haben diesem Werk der Verbreitung spanischen Geistes durch ein ambulantes Theater, das sich aus Laien, nicht aber Dilettanten zusammensetzte, Anerkennung gezollt. Lorca schenkte seine Mitarbeit auch privaten Unternehmungen wie dem Klub *Anfistora*, der es sich zum Ziel gesetzt hatte, aus einem sehr beschränkten Kreis heraus zur Heranbildung von Schauspielern und – was mindestens ebenso wichtig ist – von Zuschauern beizutragen. Der Klub, zunächst «Kulturtheater-Klub» benannt, führte 1935 unter Lorcas Regie in prachtvoller Gestaltung Lope de Vegas «*Periáñez*» auf. Die Darstellungskunst der jungen Schauspieler – in echter, kostbare spanische Kostüme gekleidet, deren alter Charakter dem rustikalen der Komödie entsprach – soll an Vollendung gegrenzt haben.

Dem Massentheater der «Baracke» gliederten sich Kammerstücke an. Ihnen entsprechen zwei Werke, die neue Facetten des vielfältigen Geistes Lorcas und seiner entdeckerten Unruhe aufschimmern lassen; sie heißen «*Die wundersame Schustersfrau*» (1930) und «*In seinem Garten liebt Don Perlimpin Belisa*» (1931). «*Die wundersame Schustersfrau*» ist nach Lorcas eigener Aussage «ein toller Schwank», verfaßt mit einem fühlbaren Vergnü-

gen an Alarcóns «*Dreisplitz*», er hat Züge der *Commedia dell'Arte* und des Puppentheaters und Qualitäten der Musik de Fallas. Das psychologisch filigranierte Kammerstück «*In seinem Garten liebt Don Perlimpin Belisa*» dagegen ist in seiner ganzen poetischen Schönheit eingetragt in das große Mosaik der spanischen «Mantel- und Degenstücke». Auf alle Theaterformen versessen und mit dem Geschick, Marionetten ebenso wie lebende Personen zu bewegen, wandte Lorca sich auch dem eigentlichen Puppentheater zu, diesem Ausdruck der Volksphantasie, dieser fruchtbaren Zone seines Witzes, seiner Unschuld. Dabei ahmte er nicht fremde Vorbilder nach, sondern erweckte in seinen «*Puppen mit der Keule*» einen populären andalusischen Typus zum Leben. Sie wurden zum erstenmal in Lorcas Granadiner Heim in musikalischer Zusammenarbeit mit de Falla aufgeführt und verwandelten sich später in den «*Brunnenschädel*» («*La Tarumba*»). Eine der leichten und deftigen Improvisationen aus diesem Repertoire ist erhalten geblieben und veröffentlicht worden.

Die spanische Schauspielerin Josefina Díaz de Artigas übernahm die Hauptrolle in der Uraufführung der «*Bluthochzeit*». Die Aktion dieses Dramas stützt sich auf eine lange Rivalität zweier Bauernfamilien und schließt eine herbe Kritik an überkommenen, übernommenen Sitten- und Ehrenkodizes aus der Ritter-, der Feudalzeit in sich ein. «*Yerma*» ist die Tragödie einer Bäuerin, die sich in einem Kind zu verewigen wünscht, was ihr nur durch die Liebe ihres Gatten möglich scheint, der ihre Sehnsucht aber mit Kälte erwidert; der kritische Hauptakzent scheint auf der Erziehung zu liegen, die – zumeist in klerikalten Händen – die Tragödie infolge der bewußt

erwirkten Unkenntnis erst ermöglicht. Louis Parrot nannte das Drama «*la tragédie d'une femme stérile*»; das ist ungenau. Nicht Yerma ist steril – steril ist ihr Mann, Juan. Das ergibt sich beweisbar im Verlauf der Handlung und der Auseinandersetzungen: er ist mit *impotentia generandi* (nicht *coerundi*!) behaftet – einem Mangel, den Yerma nicht kennt und nicht erkennen kann; schon der Name «Yerma» deutet darauf hin: das Adjektiv *yermo*, *yerna* heißt menschenleer, brachliegend, unbebaut – nicht unbebaubar. Der Dichter nimmt dem Tragischen jeden naturalistischen Akzent; Leidenschaften entflammen den Dialog, dessen Prosa knapp und gemeißelt und manchmal sehr entschlossen ist, und dessen Verse überaus zarte und herbe volkstümliche Töne erklingen lassen, mit chorischen Wirkungen der Antike. Wie in benaheltem Dramen Lorcas, so ist auch in diesem die Verflechtung von Prosa mit strophischen Gesängen und Liedern organisch und dient der Bewegung; «die Lyrik ist in Lorcas Dramen niemals dekorativ, sondern ein konstruktives Formelement» (K. H. Ruppel). So klagt Yerma ihre Sehnsucht nach Mutterschaft in Versen:

Ach, welche Weide der Pein!  
 Der Schönheit Pforte geschlossen!  
 Denn es hungert mich nach den Schmerzen  
 der Gebäerin, doch bietet der Zephyr  
 statt eines Sohnes Dahlien  
 des schlafenden Mondes mir an.  
 Der laulichen Milch beide Borne  
 sind zwei Schläge von Pferdeshufen,  
 die den Zweig meiner Angst im Dickicht  
 meines Fleisches erzittern lassen.  
 Mein Gewand birgt erblindende Brüstel  
 O trübe, anglose Tauben!  
 Mit giftigen Wespenstacheln

*zensticht meinen Nacken die Folter  
des eingekerkerten Blutes!  
Doch du kommst, mein Herzblatt, mein Kindchen,  
denn das Wasser gibt Salz, und die Erde  
trägt Ertrichte, und liebliche Kinder  
hegt unser Schoß – wie die Wolbe  
erquickenden Regen uns spendet.*

Die Konflikte werden nicht mit übereinkömmlicher Ge-  
fälligkeit sichtbar gemacht; der soziale Grund, auf dem  
sie erwachsen, gibt seinen Nährsaft in die Psyche, und  
die leitet ihn zum Wort, das ein Gefühl oder einen  
Gedanken darstellt. Es wird nicht beschrieben; es wird  
ausgesagt. Die Motorik wirkt in der Sprache, im Ton-  
bild. Die Darstellung fordert dienende Könner; Starbe-  
dürfnisse sind der Tiefe des Inhalts und dem dichter-  
ischen Geschmeide der Form entgegengesetzt. Lorcas  
Dramen sind keine Modedramen; sie «weichen ab vom  
Typ des feuilletonistischen Dramas, das gegenwärtig das  
Feld beherrscht» (Günter Blöcker); damit haben auch  
Regie und Schauspieler abzuweichen vom feuilletonisti-  
schen Interpretationstyp. Die Sprache der Tragödien  
erfordert hohe Sprechkunst für tiefe Gefühle und Gedan-  
ken in poetischer Ansage. Sie ist wie ein kalt gezogener  
Platindraht, den starke elektrische Ströme durchschließen  
(lareinische Form, stüdlische Leidenschaft); man fühlt die  
Ströme am Wortpuls; die subtile Kunst, ihre Anwesen-  
heit, Spannungsschwankungen, Gefährlichkeit gerade an  
den Stellen des Drahtes meßbar zu machen, die nicht rot  
durchglüht sind, kann nicht durch Routine und falsches  
Pathos ersetzt werden. Und auch grelle Glurstellen dür-  
fen nicht «plakatiert» werden: sie sind in die Gesamtheit  
des Stils mimisch, gestisch und sprachlich einzuordnen.  
Ohne eine entsprechende Sprech- und Tonkunst ist – um

nur ein Beispiel zu geben – auch der Monolog desmonds  
im dritten Akt der «Bluthochzeit» nicht sprechbar:

*Ich schwimme im Strudel des Stromes,  
ich – dunkler Gewässer Schwan.  
Ich – Auge der Kathedralen,  
leihe den nächtlichen Blättern  
den Schimmer des dämmenden Morgens:  
Entkommen können sie nicht!  
Wer will sich verbergen, wer schluchzt  
in den bebenden Büschen des Tales?  
Im Äther läßt einsam der Mond  
auf bleierner Lauer ein Messer,  
das nach den Schmerzen des Bluts giert.  
Laß mich hinein! Ich schlipfje  
eisig durch Wände und Fenster.  
Die Dächer öffnet, die Herzen,  
denn ich will in der Wärme verweilen!  
Mich friert! Meiner schlafrunken Erze  
Aschtränne suchen auf Bergen,  
auf Straßen den Helmbusch des Feuers.  
Aber es trägt mich der Schnee  
auf seinen Schultern aus Jaspis,  
und das frostige Wasser der Teiche  
überflutet mich hart und kalt.  
Doch werden mit Blut meine Wangen  
in dieser Nacht sich noch röten  
und die Binsen, die an den breiten  
Fuß des Windes sich schmiegen.  
Kein Schatten soll sein, keine Zuflucht:  
Entkommen sollen sie nicht!*

Auch in dem folgenden Duett ist – mit der inneren  
Durchdringung – das kunstvoll beherrschte, nuanciert  
modulierte Wort Kompaß für die Richtung der Bewe-  
gung, Senklot für die Tiefe, Segel für den treibenden  
Wind:

LEONARDO:

*Ich wollte vergessen und baute  
eine Steinmauer zwischen die Häuser.  
So war es – erinnerst du dich?  
Und wenn ich von weitem dich sah,  
dann warf ich mir Sand in die Augen.  
Doch trahle das Pferd, wenn ich ansirrit,  
eilig zum Tor deines Hauses.  
Mit silbernen Nadeln  
stach während mein Blut.  
Und es träumte mir glühend  
von deinem Leibe und meinem.  
Nicht mein ist die Schuld – sie ist Schuld  
der andalusischen Erde –  
des Gemachs deiner Brüste und Zöpfe.*

BRAUT:

*Ach, welch ein Wahnsinn! Ich will  
mit dir teilen nicht Tisch und nicht Bett,  
aber keine Sekunde des Tages  
möchte von dir ich getrennt sein,  
denn du ziehst mich dir nach, und ich komme –  
du befehlst mir: kehrt um! – doch ich fliege  
dir nach durch die Lüfte wie Zäsern.  
Ich verließ einen müngen Mann,  
ich verließ seine ganze Familie  
auf der Hochzeit – schon bräutlich gekrönt.  
Dich sollte die Strafe, dich treffen,  
doch ich will nicht, daß sie dich fällt.  
Laß mich allein und entfühle!  
Dem niemand wird dich beschützen.*

LEONARDO:

*Vögel des dämmernden Morgens  
durchschlüpfen bereits des Gezwirge.  
Die Nacht legt zum Sterben sich nieder  
auf den scharfzigen Graten der Felsen.  
Fliehen wir in dunkle Höhlen,  
dort, wo ich immer dich liebe;  
nichts gilt mir die Meinung der Menge,  
noch das Gift, das sie über uns ausspritzt.*

30

Wie bereits gesagt, geht die «äussere» Aktion der «Blut-  
hochzeit» auf die Rivalität zweier Bauernfamilien und auf  
einen von Lorca gegebelteten Ehrenkodex zurück, durch  
den sie in Mord und in Blutrache entartet, die alle  
Männer beider Familien erreicht. (In Andalusien kennt  
man Fälle von Blutrache über sechs Generationen hin-  
weg.) Die Katastrophe ist unabwendbar, weil ein echter  
Verzicht dem vorherrschenden Gefühl (das in dem Duett  
ganz offenliegt, eine rotglühende Stelle im Platindrahl!)  
nicht gelingen kann: eine Braut flieht an ihrem Hoch-  
zeitsabend mit dem (schon verheirateten) Freund ihrer  
Jugend (Leonardo); er war nicht begütert genug, um in  
die Familie der Braut einheiraten zu können (ein soziales  
Moment!). Während der Bräutigam dem Entwichenen  
nachjagt, steigt der Mond – in Substitution einer alten,  
der Leidenschaft abholden Gotheit, der Mond-, Jagd-  
und Todesgöttin Artemis – in den Wald herab, der das  
Paar birgt, und verlangt vom Tod (in Gestalt einer  
Bertlerin) das Blut der Rivalen. Die gestuften Dialoge  
sind voller Einfälle, und es zeichnet sie aus, daß auch das  
Komische ins Zentrale führt. (Baudelaire schreibt: «Die  
Spanier sind in der Komik hochbegabt. Rasch kommen  
sie darin zur Grausamkeit des menschlichen Herzens,  
und ihre abenteuerlichsten Grotesken enthalten oftmals  
einen düsteren Zug.») Überall lastet das Verhängnis;  
aber nicht jenseitige Ursachen werden vorgeschoben;  
diesseitige Ursachen werden klar: Lorca gibt keine Bar-  
lachsche Holzschmütze; das «Schicksal» bedrängt die  
Form nicht überall als Quantität, nicht als Qualität den  
Inhalt. Die traditionelle spanische Dramenkomposition  
– Wort, Musik, Tanz – blieb (mit Ausnahme von «Ber-  
narda Albas Haus») bestehen; sie bestimmt auch im we-  
sentlichen das Gleichgewicht im formalen Aufbau der

31

Tragikomödie «*Doña Rosita bleibt ledig oder Die Sprache der Blumen*» (1935). Soziologisch betrachtet, führt Lorca in diesem Stück einen eleganten Florettroß gegen eine schichtgebundene Gesinnung, die mit dem *fin de siècle*, dem unverfänglich gewählten Zeitpunkt dieses Stücks, durchaus nicht untergegangen ist: im Gegenteil, sie ist – im Wandel! – erstarkt und zu einem Machtfaktor geworden. Wo sich diese Schicht durch die Aussage getroffen fühlen kann, errät man unschwer. Die Lebenslüge, mit der des Dramas Hauptperson sich umgeben weiß, umwindet *mutatis mutandis* viele der möglichen Daseinshintergründe und verfüllt ein wahres Pandämonium ...

«*Doña Rosita bleibt ledig*» ist die geistvolle Auswicklung einer verborgenen inneren Substanz. Daß dieser Vorgang sich ohne Lärm vollzieht, macht ihn nicht minder intensiv. Es handelt sich um «eine andalusische Romanze, und – hier liegt der Zauber – in dieser Sprache blühen die Myrten und die Rosen, hier rauschen die Brunnen im Patio, und dahinter erstreckt sich Spanien und mit ihm das Wort Unannunos: Sterben, da liegt der Schwerpunkt des Lebens», da dehnt sich eine Welt und durch sie reiten Don Quijote und Sancho Panza – oder Doña Rosita, die ihr Leben der Illusion und der Haltung opfert» (Bruno E. Werner). Sancho Panza ist die Frau aus dem Volk, die Haushälterin, die mit derb-liebenswertem Realismus und in skeptischer Betrachtung die ihr in der zerfallenden Umgebung Nächststehenden stützt. Don Quijote aber ist heroisch: dieser Heroismus fehlte in des Regisseurs jüngsten Fehling Auffassung vom Zusammenbruch Doña Rositas: in der sonst vorrefflichen Münchener Inszenierung wurde allein die seelische Erkrankung ausgeteilt. Den sprachlichen Formulierungen, dem Tonfall des Ganzen ist das artische Salz, mit dem Lorca kritische

Gedanken würzt, in spürbaren, aber kleinen Preisen beigegeben; man sollte deshalb der Tragikomödie den ungekürzten Titel lassen: «*Doña Rosita bleibt ledig.*»

Die gesellschaftskritische Frauentragödie «*Bernarda Albas Haus*» ist eine Art Variante der Tragikomödie «*Doña Rosita bleibt ledig*». Am 8. März 1945, neun Jahre nach des Autors Tod, wurde das Werk, dessen Manuskript einen sonderbaren Weg nahm, in Buenos Aires uraufgeführt (der Stadt, in der es Lorcass Genialität als Regisseur gelungen war, dem Publikum Lope de Vegas «*Dama Boba*» mit tiefer und nachhaltiger Wirkung nahezubringen). Die große und intelligente Schauspielerin und Theaterleiterin Margarita Xirgu, die nach Südamerika emigrierte, spielte (wie schon oft in Lorcass Dramen) die Titelrolle; ihr, die in jahrelanger Freundschaft dem Dichter verbunden war, gebührt der Ruhm, ihn für das Theater entdeckt und inspiriert zu haben. Auch «*Bernarda Albas Haus*» ist nicht als Tragödie der lauten Oberfläche konzipiert; es wird aufgezeigt, daß aus sozialem Mißverhalten unterdrückte Naturgesetze eine mit Trieben aufgeladene Gewitterstimmung erzeugen müssen und heftige Folgen weiterleuchten lassen. Bernarda Alba ist das inkarnierte Prinzip einer zweckmoralischen Sozialkonstruktion, an der zerbricht, was leben will – fünf erwachsene Töchter in männerlosen Haus, die keinen Weg finden können, weil ihnen mittels Fiktionen Verstandeseinsicht aberzogen oder zugedeckt wird. Bernarda Alba ist nicht Mutter (und gehört auch nicht in diese Begriffskategorie), sondern eine quasi-matriachalische Despotin – wie alle Despoten selbst durchaus nicht frei von den Trieben, die sie in anderen unterdrückt; deshalb um so mißtrauischer, schnüffelstüchtiger und starherzi-

ger gegen ihre Umgebung; dabei ist sie subjektiv nicht «böse», sondern selbst nur Ausdruck einer strukturbildenden Macht, die auch sie vergewaltigt hat. Sie vergewaltigt darum selbst die andern, versucht, ihre Töchter in dem manlosen Käfig ihres Hauses eingesperrt zu halten, und verursacht dadurch jene Schwüle, die sich in anarchistischer Rebellion entläßt, im Kampf aller Töchter gegen alle. Der Ausbruchversuch scheitert, muß scheitern. Denn das Freiheitsempfinden der Töchter ist vage: sie vermögen es einzig auf den einer Halbschwester zur Ehe überlassenen Mann zu projizieren. Sie kämpfen um diesen Mann, «den» Mann, der ungehenerlich gegenwärtig ist durch seine Abwesenheit, erbärmlich substanzlos (darum auch mit meisterlichem dramaturgischem Können den Bühnensichtbarkeit entzogen) und der schon durch einen bloßen Fehlschuß aus Bernardas Flinte in sein Nichts zurückgejagt wird – in diesem Augenblick aber seine Suggestionskraft mittelbar (durch die Lüge einer verunstraketen Schwester) bis zur Selbstvernichtung der jüngsten Schwester, die ihn wirklich zu besitzen glaubt, potenzierend. Auch hier liegt die Handlung auf der inneren Linie, die sich in einem unprogrammatischen Realismus stilistisch manifestiert. Der Nachweis, daß ein soziologisch definierter Druck nicht durch blind sich entkettende Instinkte gewaltsam isolierter beseitigt werden kann, wird hier am quantitativ kleineren Objekt, am enger umschriebenen Milieu, an ganz anders gearteten Erscheinungsformen und psychophysischen Auswirkungen weitaus wirksamer erbracht, als ihn der Naturalismus (im «*Florian Geyer*» etwa) zu führen imstande gewesen war.

Die Mannigfaltigkeit der iberischen Folklore, die vielfarbigen Valeurs, die Mehr- und Zwischenschichtigkeit des

Wortes, die unbeschwert mischende und doch kühl kontrollierte Phantasie, die sonore Musik, das Wechseln von aristophanischem Scherz zum tiefst verhaltenen, explosiven Tragschen (mit dem lateinischen Sinn für das Maß!), von beschwingter Heiterkeit zu unweinerlicher Schwermut geben Federico García Lorcás Wein ein exquisites Bukett, diesem Wein, der auf einer realen Erde gewachsen ist, die zwar ergründet werden will, aber keine wie immer gearteten Verdeutlungen zuläßt: «*Mis comentarios ven más que yo*» (meine Ausdeuter sehen mehr als ich), warnte Lorca.

[Erschienen 1950]