

BLUTHOCHZEIT

I

Wertungen überkommener sozialer Mechanismen werden auch in dieser Tragödie ausgedrückt. Gleiche oder ungleiche Vermögens-Besitzlage bestimmen gewichtig die Entscheidung über eheliche Verbindung; überwiegend Neigung, Leidenschaft, erwachsen konfliktische Spannungen. Konventionen, Ehrenkodizes – aus mittelalterlicher Feudalordnung überpflanzt in kleinbürgerliche, kleinbäuerliche Schichten – verfestigen Vorturteile jener ohnehin nicht «gewunden» denkenden andalusischen Bauern, die in der «Bluthochzeit» liebevoll-kritisch ausgezeichnet werden. Verhärtete, überkrustete «Tradition» aber durchstößt stark und direkt der Affekt. Daß eine Braut vor der Hochzeitsnacht mit dem (inzwischen seit Jahren) verheirateten (minderbegüterten) ehemaligen Verlobten flieht, weist auf den Widerspruch ökonomischer Fesselung natürlicher Gefühle hin – zeigt die Ungesetzlichkeit von Gesetzen, deren Zweck eigens gegen die gerichtet ist, die sie erfüllen. Der Tragödie objektiver Sinn steigt zur Höhe des Humanen: versteinerte Mißvorstellungen von so gearteten «Gesetzlichkeiten» zu konfrontieren mit natürlicher, nicht unterdrückbarer, bewegter Lebensfülle.

II

Die «Bluthochzeit» stützt sich subjektiv auf Rivalität zweier bäuerlicher Familien; sie wird durch die (gegei-

Beien) Kodex ins Mörderische getrieben und entbrennt in Blutrache, die alle Männer beider Familien ausmerzt. – In Andalusien sind Fälle von Blutrache bekannt, die sich über sechs Generationen erstreckt hat. – Die ununterdrückbare Lebensfülle natürlicher Geschöpflichkeit verunmöglicht ein bedachtes Ausweichen vor dem Konflikt: echter Verzicht kann ursprünglichem, vorherrschendem Gefühl nicht aufgezungen werden, wenn auch, zu Beginn der Tragödie, scheinbares Ausweichen den Konfliktstoff zu neutralisieren versucht. Die Katastrophe ist unabwendbar: die Braut flieht an ihrem Hochzeitsabend mit Leonardo, der, sozial «ungleichwertig», nicht in die Familie der Braut aufgenommen wurde. Beide hatten versucht, ihre Leidenschaft füreinander einzudämmen, beide werden von ihrem Blut überflutet und hinweggerissen. Gespräche von Holzfällen (die hier den Chor der antiken Tragödie vertreten):

«Man soll der Neigung folgen; sie taten recht zu fliehen»,
«Sie täuschten einander, aber das Blut siegre» sind Reflexe jener Gefühlsunmittelbarkeit, die kein Entsagen, kein Verbergen zuläßt. Während der Bräutigam den Entwichenen nachsetzt, steigt der Mond – Substitution einer alten, der Leidenschaft abholden Gotheit, der Mond-, Jagd- und Todesgöttin Artemis – in den Wald herab, darin sich das Paar «geborgen» wähnt, und verlangt vom Tod (in Gestalt einer Betlerin) das Blut der Rivalen. Das ist des Mondes Sprache in diesem realen und symbolischen Wald, in dem die Liebe sich geschützt hofft, vom kalten Licht des Mondes aber dem Dunkel entrisen wird, damit das Geschick sich vollende.

III

Die gestuften Dialoge sind voller Einfälle, und es zeichnet sie aus, daß auch aristophanische Scherze ins Zentrale führen. Gebundene und ungebundene Rede wechseln mit Chören und Zwiegesprächen, Herbe und Süße durchweben sich in volkstümlicher (nie aber hemdsärmlicher) und gehobener (nie aber schwülstiger) Diktion. Überall erdämmert das Verhängnis, das Geschick. Doch macht dieses «Geschick» nicht von vornherein und nur von sich aus das Fluidum gerinnen oder erstarren. Es hat nicht das thesenbestimmte, (metaphysisch) zugemessene Gewicht, das zum Beispiel auf Barlachs Dramen lastet. Einer subjektiven «Jenseitigkeit» wird die «diesseitige» objektive Verkettung von Ursachen und Wirkung unaufdringlich überzeugend gegenübergestellt. Das «Schicksal» Genannte bedrängt weder qualitativ den Inhalt noch quantitativ die Form. Dadurch bleiben auch überragende Mythenbilder der sichtbar konturierten Tatsächlichkeit seelischer und materieller Situationen einbezogen – so auch die Eröffnungsszene des letzten Aktes: jene Kinder, die Verse vom abzuwickelnden Faden sprechen, heben Vorstellungen herauf von den Schicksalsgöttinnen, den Moinen; sie lenken nicht von der Wirklichkeit ab, sondern verstärken die Bereitschaft zur Aufnahme der Atmosphäre, die, den Fortgang der eigentlichen Handlung verkündend, den Raum füllt. In der gewaltigen, antikisch-kreatürlichen Auseinandersetzung zwischen der des letzten ihrer Söhne beraubten Mutter und der nie Frau gewordenen Braut entbirst der Schrei nach Rechtfertigung, nach mittelalterlichem Gottesgericht: «Fache die Kohlen an! Die Hände ins Feuer! Du für deinen Sohn, ich für meinen Leib. Du wirst sie zuerst zurückziehen.»

An dieser letzten qualglühenden Not zerreißt die unter den Schlägen des Fürchterlichen schon brüchig gewordene, ungeschriebene kodifizierte, enge, barbarische Zwangshülle; die umstellte aber unbezwungene Gefühlskraft des natürlichen Menschen (der Mutter) überwältigt, überwindet und versöhnt: das Einzelwesen, die Mutter, Repräsentantin *aller* Mütter spricht aus:

«Was kümmert mich deine Keuschheit? Was dein Tod? Was überhaupt? Gebenedeit sei das Korn, denn meine Söhne liegen unter ihm. Gebenedeit sei der Regen, denn er netzt das Antlitz der Toten. Gebenedeit sei Gott, denn er eint in gemeinsamer Ruhe!»

[Erschienen 1966]