

Federico García Lorca : die Verkörperung des Spanischen

Autor(en): **Alonso, Dámaso**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **45 (1965-1966)**

Heft 4

PDF erstellt am: **30.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161736>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Federico García Lorca — die Verkörperung des Spanischen

DÁMASO ALONSO

Spanien ist herber, selbstbewußter auf sich bezogen, es ist verschlossener, tragischer und behexender als andere Nationen. Das wird nicht aus blinder Liebe gesagt, steht dahinter doch ebensoviel Schlechtes wie Gutes, auch nicht aus spanischer Überheblichkeit, denn Gleiches haben uns alle davon Geblendeten, von draußen zu uns Hingezogenen versichert. Aus dieser außerordentlichen und gefährlichen Vereinigung von Lebensströmen erwuchs seit dem dunkelsten Mittelalter bis zum heutigen Tage die dramatische Notwendigkeit differenziert nationaler Darstellung in allen Lebens- wie in allen Kunstformen. Jedes Volk muß den Ausdruck seiner selbst finden: Leben ist nichts anderes als fortwährende Gestaltgebung. Aber bei den anderen europäischen Völkern mit großen und alten Kulturen entfalten sich die nationalen Ausformungen im allgemeinen beständig und stetig, und die Differenzierung des Dargestellten drückt sich eher durch Tönungen und Schattierungen als durch scharfe Kontraste aus. Wollen wir dagegen die spanische Selbstdarstellung charakterisieren, so müssen wir zu Bildern stürmischer oder vulkanischer Art greifen: zum Ungestüm der Überflutung, die Feld und Dorf verheert, oder zum entfesselten Lavastrom, der Felsen sprengt und das Gestein zerglüht. Dies zur Ausdrucksform. Zum Inhalt wäre zu sagen, daß er derart vom Nationalen durchdrungen ist, daß noch seine kleinsten Teile nur durch diese Färbung erkennbar sind und Bedeutung erlangen. Die geradezu ungeheure Intensität des Besonderen und die fast brutale Gewalt ihrer Äußerung: das ist Spanien. Das ist das Gewalttätige des Spanischen, das manchmal alle Grenzen sprengt und dann seltsame Gestalten, Sonderlinge und Visionäre hervorbringt, deren Ausdruckskraft, sowohl im Allgemeingültigen wie im wesentlich Spanischen, das Höchste an nur Ausdenkbarem erreicht. Was kann die Kunst Europas auf dieser Stufenleiter zum Extremen bieten, das einem hispanisierten Greco, einem Goya vergleichbar wäre?

Dieses hier umrissene Prinzip unseres Lebens kommt nirgends besser zum Ausdruck als in der Literatur, der Kunst, die das Wort zum Gegenstand hat, also den Widerschein unseres Denkens, den Atem unserer Gefühle, ein Stückchen oder einen Hauch unserer Seele.

Beim Betrachten der gesamten spanischen Literatur, einerlei ob die der volkstümlichen Autoren oder die der sogenannten «gehobenen Sprache», in den Heldenliedern gleichermaßen wie in den Romanzen oder den späteren Coplas, im «Lazarillo» wie im Roman des 19. Jahrhunderts, bei Berceo wie

bei Fray Luis, bei Quevedo und Góngora ebenso wie bei Bécquer — überall findet sich, offen oder verborgen, unumstößlich jene eigenartig geschlossene, autochthone Ausdrucksweise. Bisweilen aber geschieht es, gerade als ob der verborgene Leitgedanke sich mit dieser Art regelmäßiger Darstellung der dem spanischen Geist eigenen Verdichtung nicht begnüge, daß sich in plötzlicher Erschütterung tiefe Abgründe auftun, das Gestein zerbricht und sich daraus ein unerbittlicher, aufgestauter Strom an Lebenskraft ergießt: wahre Ausbrüche spanischen Wesens.

Eine solche Explosion unseres Wesens findet sich im 14. Jahrhundert in Juan Ruiz' «Arcipreste de Hita» (Erzpriester von Hita). Zu einer Zeit, die auf Persönliches noch nicht einzugehen gewohnt war, schuf er diese gewaltige Gestalt und brachte in ihr zugleich Persönliches und typisch Spanisches zu großartiger Darstellung.

Im Laufe der Jahrhunderte verdichtet sich das Gewebe unserer Literatur zu Knoten des unverwechselbar nur uns Eigenen. Ich denke an den Erzpriester von Talavera, die «Celestina», den «Lazarillo» und schließlich an den größten von allen, den großen Cervantes, in dessen «Quijote» sich ein Wunder der Weltliteratur vollzieht: höchste Intensität des Ortsgebundenen vereint mit tiefgründigsten Einblicken in die menschliche Seele.

Das beste Beispiel aber ist aus verschiedensten Gründen Lope de Vega. In der Vielfalt seiner Begabungen verbinden sich alle Elemente spanischen Wesens, die bis zu ihm in der spanischen Literatur aufgetreten waren. Er drang in die verborgensten Winkel der Volksseele ein und beherrschte zugleich die elegante Ausdrucksweise der «Hochwohlgeborenen» mit so beißendem Spott und solcher Treffsicherheit wie in den Gestalten der beiden Erzpriester und der «Celestina». Ihm stand auch der ganze Reichtum unserer Folklore zur Verfügung. Der Wesensart aller Stände mit ihren Streitigkeiten und Vergnügungen, ihrem Argwohn und ihren Verirrungen gab er Leben. Ein genauer Beobachter, gestaltete er mit wunderbarem Einfühlungsvermögen in die jeweilige Umwelt — was wir für eine Errungenschaft der Moderne halten — die regionale Vielfalt Spaniens von den Bergen Leóns und von der Biscaya bis nach Cadiz, von Salamanca bis Valencia, und immer mit dem besonderen Licht und Duft ihrer Landschaft und ihrer Städte. Sein Werk war, mit einem Wort, stets Ausdruck des wesenhaft Spanischen. Und dies nicht nur, wo sich bei ihm das Volkstümliche äußert, in seinen Trinkliedern etwa, sondern auch in seiner Dichtung in gehobener Sprache, die durchdrungen ist von menschlicher Wärme und echter Leidenschaft, in gewisser Weise eine Vorläuferin der Romantik, erfüllt von spanischer Sonne und spanischem Witz. So gesehen ist Lope de Vega derjenige, der das Spanische in der Literatur am ursprünglichsten vertritt und der größte unserer Dichter.

Es mußten viele Jahre vergehen: das für die Dichtkunst unersprießliche 18. Jahrhundert und auch das 19., welches zwar dem Roman günstige Bedingungen

bot, Dichter jedoch nur vereinzelt hervorbrachte. Aber das Gesetz der spanischen Literatur, ihr unumstößliches Gebot, vor dem allgemein Menschlichen dem Spanischen Ausdruck zu geben, bleibt auch während dieser zwei Jahrhunderte gültig. Doch fehlen die großen Begabungen, die diese Bestimmung unseres Schicksals aufs neue hätten ausdrücken können.

So mußten viele Jahre vergehen, bis am Anfang des 20. Jahrhunderts in einer so weitreichenden Aufwallung des dichterischen Genies, wie sie Spanien seit dem Siglo de oro nicht mehr gekannt hatte, ein Strom der Dichtkunst ins Fließen kam, eingeleitet von Antonio Machado und Juan Ramón Jiménez, der auch heute noch nicht versiegt ist. Zu Beginn des dritten Jahrzehntes dieses neuen Aufschwungs treten dann zwei junge Dichter auf, Rafael Alberti und Federico García Lorca, beide zu Großem berufen, die nicht nur «ein Auge auf das Volkstümliche werfen», sondern sich zutiefst in die Seele des Volkes versetzen, sie mit einem Einfühlungsvermögen und einer Gründlichkeit erkennen und im Wort erstehen lassen, die nicht auf Nachahmung, sondern direktem Erleben beruht, wie es seit der Zeit Lope de Vegas nicht mehr gelungen war. Albertis künstlerisches Schaffen besitzt in seinem Verlauf allerdings Aspekte, die sich gelegentlich von der Folklore entfernen. Keiner war so bemüht, sich zu wandeln, seine Kunst zu steigern wie dieser Dichter; fast jedes seiner Bücher zeigt einen neuen Stil. Trotzdem bleibt er sich selbst immer treu, und unbeirrt verfolgt auch er die Darstellung des typisch Spanischen. Das läßt sich bei Alberti unschwer nachweisen und ist bei Lorca offensichtlich.

Federico García Lorcas Kunst ist uneingeschränkte Verkörperung des Spanischen, ebenso tiefgründig wie umfassend. Es wäre bequem, aber ungenau, diese Kunst als «Wunder» zu bezeichnen. García Lorca ist der Dichter, der in der spanischen Literatur zu erwarten war, der «kommen mußte». Von Zeit zu Zeit drängt die spanische Literatur nach kraftvollerem und vollendetem Ausdruck; dann bringt das 14. Jahrhundert einen Juan Ruiz hervor, das 17. einen Lope de Vega und das 20. einen Lorca. So schlossen sich in unseren Tagen aufs neue die wesenhaft spanischen Züge zusammen, verdichtete sich unsere weitverstreute Tradition, der Witz unseres Verstandes, die Schlagfertigkeit unserer Bauern, die eigentümliche Atmosphäre und die Vogeltriller ähnlichen Fiorituren unserer Volksweisen; all diese Elemente blühten auf und vereinigten sich, zur Vollkommenheit gesteigert. Daraus erwuchs die Kunst García Lorcas.

Diese einzigartige Zusammenballung der Grundzüge seines Volkes verrät sich vor allem in seiner Persönlichkeit. Lorcas Erfolg in der Öffentlichkeit wurzelt zutiefst in seinem Spaniertum. Schnell wird er zum anziehenden Mittelpunkt jedes Freundeskreises, jeder Versammlung, in der er sich bewegt. Er verfügt über einen unerschöpflichen Schatz witziger Einfälle, kann schallend lachen und steckt damit den trübsten Melancholiker an. Bald markiert er durch Vorbinden einer Serviette den Bart Valle-Inclans, bald zwinkert er und spricht,

kaum Atem holend, in pausenlosem Strom wie Gerardo Diego; bald läßt er Max Aubs gutturales „r“ rollen, bald zeichnet er surrealistisch groteske Figuren, für die er den Namen «putrefactos» («Verfaultes») erfindet. Das sind nicht etwa bloß spielerische Begabungen ohne Zusammenhang und Bedeutung, sondern vielmehr ein ungewöhnliches Vermögen, alle Lebensformen in sich aufzunehmen. Man höre ihn nur von den «behexenden Wassern» des Generallife sprechen oder vom «hinweggefegten Licht» der einbrechenden Dämmerung Granadas. Seine Bilder lassen in unserer Phantasie die Landschaften, die Menschen und ihre Umwelt erstehen. Wenden wir uns für einen Augenblick der aus der Laune eines amerikanischen Millionärs inszenierten «wild party» in New York zu. Die Teilnehmer haben sich in den weitläufigen Gesellschaftsräumen zerstreut und unterhalten sich lebhaft in kleinen Gruppen, bei denen die Wirkung der Getränke sich mehr und mehr bemerkbar macht. Plötzlich sammelt sich diese gedankenlose, auf viele Räume verteilte Menge um ein Klavier. Was ist geschehen? Federico hat sich daran gesetzt, er singt und spielt spanische Lieder. Diese Leute verstehen kein Spanisch, noch haben sie überhaupt eine Vorstellung von Spanien. Aber die Wiedergabe ist von so überwältigender Kraft, daß in diesen fremd entfernten Gehirnen das Licht aufglüht, das sie nie gesehen, und ihre Herzen von der leisen Schwermut angerührt werden, die sie nie kennengelernt haben.

Und in Spanien am Klavier singt Lorca mit ein paar Freunden zwei, vier Stunden lang, unermüdlich, Lied um Lied. Wie sehr er vom Spanischen durchdrungen ist, kommt nirgends besser zum Ausdruck als hier: andalusische Lieder, Zigeunerweisen, kastilische, solche aus León, aus Portugal, Galizien, Asturien mit der Sardana und dem Zortzico, den Nationaltänzen der Katalanen und der Basken. Alles von den Sängern des Mittelalters Überkommene, alles auf dem Land Erwachsene der Gegenwart, alles eigenständige Spanische in einem unerschöpflich reichen Vorrat mit seiner schwachen Stimme derart nachempfunden und wiedergegeben, so eins geworden mit volkstümlich spanischem Empfinden, daß man es, einmal gehört, nie mehr vergessen kann und alles andere als falsch und verwässert empfindet.

Er schöpft aus ganz Spanien, und in ganz Spanien wird er sich verströmen. Er stellt seine feinsinnigen und zarten Zeichnungen in Barcelona aus und reißt damit die Künstlerkreise Kataloniens zu Begeisterung hin; er verbringt ein paar Tage in Galizien und schreibt — ohne Galizisch zu können — die besten galizischen Verse, die in unseren Tagen geschaffen worden sind. Wenn er sich in Madrid aufhält, kennt seine Beliebtheit keine Grenzen. Wo immer er hinkommt, es gibt keine Stadt, die sich ihm nicht ergäbe. Und seine Vorträge? Vorträge mit musikalischer Begleitung oder rein literarischer Art. Was er dabei nicht weiß, erfindet er. Ich denke an seinen Vortrag über Góngora. Völlig unbekümmert interpretiert Federico einige Fragmente der «Soledades» abweichend von dem Bekannten. Aber das ist unwichtig: der Vortrag ist wunder-

voll, und seine Gesamtauslegung der Kunst des großen Dichters des 17. Jahrhunderts ist vollkommen und unbestreitbar. Der Erfolg begleitet ihn überall.

Zunächst nur auf dem begrenzten Gebiet des Poeten. Aus ihm wird aber auch ein Dramatiker. Sein Name dringt in die breite Masse des Volkes. Und nicht nur auf der spanischen Halbinsel; auch die Länder, die einmal Spanien waren, erschließen sich ihm. Er hatte aus der Kraft des Sympathischen im Sturm schon die literarischen Zentren Kubas erobert; dann begeisterte sich Buenos Aires für seine Theaterstücke in Hunderten von Nächten, allein durch das Wunder seines Einfühlungsvermögens und seiner durch und durch von spanischem Wesen durchdrungenen Kunst.

Er kennt ganz Spanien. Großenteils durch unmittelbare Kenntnis: in einem sofortigen Erfassen des innersten Wesens der volkstümlichen Gestalten. Und was fehlt, erfindet er. Das Erfundene wird bei ihm genau so volkstümlich, so echt wie alles übrige. Lope de Vega verfuhr oft ebenso. Es ist heute gelegentlich schwer festzustellen, was von Lope selbst stammt und was der Tradition des Volkes entnommen ist. In «Bernarda Albas Haus», Loras letztem Stück, das er kurz vor Ausbruch des Bürgerkriegs beendet, findet sich eine eintönige Weise, wie sie das Volk singt. Als er sie uns vorlas, fragte ihn einer, wo er das Lied gefunden habe. Er hatte es erfunden: nicht zu unterscheiden von einer echten Volksweise. Und so erfand er oft Melodien in althergebrachter Art für die Lieder der Stücke, die er inszenierte. Ich habe deren einige von Leuten singen hören, denen der Autor unbekannt ist, und in ganz anderer Umgebung als der ihres Ursprungs; sie sind dabei, Volkslieder zu werden. Diese Fähigkeit, wahre Folklore zu erschaffen, sich also bis in die Wurzeln des Gemütes seines Volkes einzufühlen, war den abgeschmackten Poeten des 19. Jahrhunderts mit ihrer Volkstümelei, bei denen man die Nachahmung schon auf hundert Meilen erkennt, nie gegeben. Sie ist es aber, die die Einzelgänger, die großen Wortführer des Geistes eines Volkes auszeichnet: einen Lope de Vega, einen Garcia Lorca...

Die gleiche Kraft der Ausdrucksfähigkeit findet sich auch im Dialog seiner Dramen, vor allem in den Werken, die ihn auf dem Weg zu seiner Reife als Dramatiker zeigen: «Bluthochzeit», «Jerma» und «Bernarda Albas Haus». Der Dramatiker beschneidet dem Dichter mehr und mehr das Lyrische, das in der «Bluthochzeit» noch die Handlung unterbrach, im letzten Werk aber fast völlig verschwunden ist. Hier gewinnt der Dialog eine vollendete Knappheit, Schmucklosigkeit und eine wie selbstverständliche Prägnanz. Welch spanische Konzision! Lorca steht hier wie immer in der Kette einer langen Tradition in der Wiedergabe volkstümlicher Redeweise. Vielleicht ist das keinem besser und mit weniger belastenden Elementen gelungen als ihm. Den umgangssprachlichen Wendungen eines großen Künstlers wie Valle-Inclan ist immer der Dichter der Hochsprache anzumerken, der sie konstruiert hat. Nicht so bei Lorca: Er drang in das tiefste Geheimnis ein, in die innere Formkraft der

Sprache. Wie er ein Verb setzt oder eine Vorsilbe, verleiht einem Satz oft den eigentlichen Sinn. Keinerlei Wortgeklingel, kein historisierendes Gefallen an volkstümlichen Klängen, die schließlich doch nicht ganz typisch sind, sondern absolute Treue zum nationalen wie individuellen Charakter seiner Personen.

Zu diesem genialen Erspüren des Spanischen im Dialog kommt noch das unübertreffliche Meistern der dramatischen Aussage an sich, das heißt aller szenischen Ausdrucksformen, mit einem Wort seine Arbeit als Regisseur. Bald hat er mit der Unerfahrenheit der jugendlichen Schauspieler seiner Truppe zu kämpfen, die nur dank unerschütterlicher Liebe zur Sache und guten Willens durchhält, bald mit der Steifheit und tödlichen Routine vieler Berufsschauspieler. Er überwindet alles, sei's durch seine Einfühlung, sei's durch seine Begeisterung. Er begegnet herzlich schlechten Truppen, die, von ihm geleitet, Großartiges leisten. Und die Jugendlichen, die er zu einer Gruppe zusammengeschlossen hat, tragen in unablässigem Umherziehen die Botschaft von einem Stückchen echter Kunst in das Herz Spaniens. Kurz nach Vorstellungsbeginn auf dem Hauptplatz eines Ortes unter freiem Himmel, fängt unerbittlich feiner, dichter Rieselregen zu fallen an. Die Schauspieler auf der Bühne verstummen, die Frauen stülpen die Röcke über die Köpfe, die Männer ziehen die Schultern ein und rücken dichter zusammen: das Wasser verläuft sich, die Vorstellung geht weiter, keiner hat sich vom Platz gerührt. Federico, der Regisseur, schenkt allem seine Aufmerksamkeit: dem Tonfall, der Stellung auf der Bühne, der Wirkung des Zusammenspiels. Und nirgends tritt seine Begabung klarer zutage als bei den leeren Stellen der Bühnenliteratur, den toten Buchstaben, die nur ein großer Theatermann zu füllen vermag. Man erinnere sich nur an das

«Die Braut erwache
am Morgen der Hochzeit!»

im Augenblick der ankommenden Gäste in der «Bluthochzeit», und man denke an das Fest von «Fuenteovejuna». Und seine Gabe, einem Bruchstück Leben zu verleihen, das, nur gelesen, unsere Vorstellung nicht zu entzünden vermag? Wer vergäße je die Stelle aus «En las alamedas de Toro» (Hinter den Mauerzinnen von Toro), wo er nationale Tradition und dichterische wie bildhafte Schönheit gleichzeitig derart überzeugend zum Ausdruck brachte? Was wäre aus diesen dramatischen Szenen geworden, wenn man sie den Pfuscherreien unserer berufsmäßigen Bühnenmaschinerie anvertraut hätte? Lorca zerstört die Ungeheuer aus Pappe und erleuchtet den Zauber wirkenden Bühnenraum mit hellem, in feinsten Brechungen zitterndem Lichte Spaniens.

Doch in der Lyrik erfüllt sich erst in höchster Dichte und Vollendung die Bestimmung der künstlerischen Persönlichkeit von Lorca: die Verkündigung Spaniens. Inwieweit aber oder mit welcher besonderer Prägung ist er ein lyrischer Dichter? Fast nie ist er ein Dichter, der seinen Gesang nur auf das Bedürfnis gründet, unmittelbar das Innere seiner Seele zu enthüllen. Seine Dich-

tung ist nur insofern lyrisch und subjektiv, als sie durchwegs die einmalige Prägung der seiner Stimme eigenen Klangfarbe trägt, diese Feinsinnigkeit, diese subtile Nervigkeit, die ihn zum großartigsten und sensibelsten unserer Dichter der Gegenwart machen. Aber die Seele, die hier singt, die sich hier im Geheimnis dichterischer Schöpfung verbirgt und zugleich enthüllt, ist nicht die Seele des Dichters: es ist die Seele seines Andalusiers, die Seele seines Spaniers. Seine kräftigen und scharf umrissenen Bilder, bald hell leuchtend, zeichnen Spanien wie mit dem Stichel graviert; bald dunkel und geheimnisvoll, lassen sie es untergründig erstehen; die schlaftrunkene Musik und der verwischte Rhythmus schwingen darum im Tonfall des «cante jondo» oder der Eintönigkeit alter Romanzen; die Umwelt

(Cordoba
Einsam und fern . . .
Auf den Wassern von Granada
Rudern einsam nur die Seufzer . . .)

von sanft gedämpften Akkorden erweckt, umgibt es in bittersüßem Schein, erfüllt von Fernsein und Erinnerung; die Wollust, das Dunkel und der Tod schießen ihre Pfeile darauf ab; Schicksal und zauberträchtiges Mysterium liegen ihm in dufterfüllter Nacht auf der Lauer. Die Seele des Spaniers Andalusiers, des der Zigeuner und der Romanen, offen und zugleich geheimnisvoll, mit ihrem Duft und ihrem Licht in Musik gelöst: das ist Federico García Lorcas Dichtkunst!

Autorisierte Übertragung aus dem Spanischen von Thekla Lepsius.

Mignon von Goethe bis Hauptmann

LAVINIA JOLLOS MAZZUCCHETTI

Diese Seiten sind die veränderte und verkürzte deutsche Fassung einer Arbeit, die ich Ende 1963 für «Studi Germanici» schrieb, die neu ins Leben gerufene Zeitschrift des «Istituto Italiano di Studi Germanici» in Rom, herausgegeben von Bonaventura Tecchi mit Hilfe einiger jüngerer Germanisten. Meine Arbeit ist eher eine «Phantasie über Mignon» als ein Beitrag zur Goetheforschung, doch da sie mit meinen eigenen Erinnerungen zugleich den Wandel des italienischen Goethebildes im letzten Halbjahrhundert zeichnet, so hoffe ich, daß sie auch einem erweiterten europäischen Leserkreis lesenswert erscheinen mag.

Goethes Mignon zählt heute fast zweihundert Jahre, wenn wir uns der Annahme anschließen, wonach die früheste Konzeption des *Wilhelm Meister* erheblich vor 1777 anzusetzen ist, dem Datum des Beginns der ersten Nieder-