

Federico García Lorca – Dichtung und Existenz

Vor fünfzig Jahren begann in Spanien der tragische Konflikt des Bürgerkriegs. Die Erinnerung an dieses Ereignis hat in den deutschen Medien ein breites Echo gefunden, in vieler Hinsicht viel stärker als im eigenen Land. Das heutige demokratische Spanien hätte dieses Datum am liebsten unerwähnt vorübergehen lassen. Aus der neueren Beschäftigung mit diesem Ereignis geht hervor: In ihm entlud sich nicht nur der soziale und politische Sprengstoff, der sich seit Generationen durch reformunfähige Regime – von rechts und von links – angesammelt hatte. In diesem Konflikt kam zugleich die Frage nach den „zwei Spanien“ in dramatischster Form zum vollen Durchbruch. Diese Frage hatte das iberische Land schon lange in zwei entgegengesetzte Lager zerrissen: den Traditionalismus, der der „glorreichen Vergangenheit“ zugewandt war, und den gegenüber der modernen europäischen Kultur offenen Liberalismus. So war der spanische Bürgerkrieg nicht nur ein „Kampf gegen den Kommunismus“, sondern auch gegen die Moderne und für eine „Tradition“, die kraß reaktionär dachte und vor der Intelligenz eines der großen spanischen Denker und Dichter, Miguel de Unamuno (1864–1936), damals Rektor der Universität Salamanca¹, rief: *Muera la inteligencia* (Tod der Intelligenz). Zu den ersten und prominentesten Opfern dieses Schlachtrufs gehörte der später weltbekannte Lyriker und Dramatiker Federico García Lorca, einer der bedeutendsten spanischen und europäischen Dichter in diesem Jahrhundert.

Der Dichter und seine Zeit

Geboren in Fuente Vaqueros bei Granada am 5. Juni 1898, stand García Lorca, Sohn eines liberalen Landbesitzers und einer Lehrerin, bei seiner Ermordung am 18. August 1936 am Anfang seiner dichterischen Reife. In Granada studierte er Rechts- und Literaturwissenschaft. Dort lernte er auch den spanischen Komponisten Manuel de Falla kennen, der ihn mit der Musik vertraut machte. 1919 setzte er seine Studien in Madrid fort, besonders am Institut „Residencia de Estudiantes“. Hier fand er Anschluß an das Kulturleben jener Intellektuellen, die, von der Erneuerungsbewegung des Krausismo kommend², ein modernes, gegenüber dem Ausland offenes Spanien aufbauen wollten. Es waren die Mitglieder der sogenannten Generationen von 1898, 1914 und 1927, nämlich Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Vicente Aleixandre, Rafael

Alberti und andere, die als geistige Mentoren des heutigen demokratischen Spanien gelten. Mit seinen Mitstudenten Salvador Dalí und Luis Buñuel schloß er enge Freundschaft. Ihr Surrealismus wurde auch für sein dichterisches Werk von Bedeutung.

Noch in Granada veröffentlichte Lorca sein erstes Buch „Impresiones y paisajes“ (1918). In Madrid erschienen seine ersten Gedichtsammlungen „Libro de poemas“ (1921), „Cancionero“ (1927) und ein Jahr später eines seiner repräsentativsten Gedichtbücher „Romancero Gitano“ (Zigeunerromanzen).

Eine tiefe innere Krise ergriff ihn zu dieser Zeit. Über ihren Inhalt herrschen unterschiedliche Meinungen: Enttäuschungen über seine bisherige Karriere, frustrierende Liebeserfahrungen oder beides. Um aus der Krise herauszukommen, reiste er 1929 nach New York. Lorca begeisterte sich für die Kultur der amerikanischen Schwarzen, vor allem für den Jazz. Aus dem New Yorker Aufenthalt entstand sein Gedichtbuch „Poeta en Nueva York“, das erst aus dem Nachlaß veröffentlicht wurde (1940). Nach seiner Rückkehr nach Spanien erschien 1931 sein 1921/22 verfaßtes „Poema del cante jondo“ (Poem vom tiefinneren Gesang). Es verdichtet die Schwermut andalusischer Leidenschaft, die Eigenart des Flamenco in seiner orientalischen Schönheit jüdisch-islamischer Provenienz. 1932 begann er eine intensive Vortragstätigkeit und gründete ein studentisches Wandertheater, La Barraca, mit dem er quer durch Spanien die Klassiker aufführte. 1933 war die Premiere seines Dramas „Bluthochzeit“. 1935 folgten „Yerma“ und „Doña Rosita“. Kurz vor seiner Ermordung beendete er noch „Bernarda Albas Haus“, das als sein dramatisches Meisterwerk gilt.

Lorca war nicht nur Dichter. Er konnte auch musizieren, singen, Theaterregie führen und vor allem auch zeichnen. Seine über hundert Zeichnungen, die er teilweise zur Illustration seiner Dichtung konzipierte, spiegeln die Thematik des literarischen Werks wider.

Angesichts der politisch und sozial so bewegten Zeit, in die seine Schaffensperiode fiel, überrascht zunächst, wie wenig davon in seinem Werk zu spüren ist. Trotz seiner republikanischen Gesinnung und seiner antifaschistischen Haltung – ein Grund für seine Ermordung³ –, lebte Lorca allem Anschein nach in seiner literarischen Welt mit seiner höchstpersönlichen Problematik und für sie. Das Politische – der Konflikt zwischen Monarchie und Republik, Faschismus und Sozialismus, alt und neu – spielten in seiner Dichtung kaum eine Rolle. Dennoch ist die Konfrontation zwischen Tradition und Moderne für Lorcas Werk bestimmend. Er kombiniert nämlich traditionelle Formen (wie die alte „romance“) und Symbole (Mond, Fluß, Meer) mit moderner Metapherntechnik (Expressionismus, Surrealismus), herkömmliche andalusische Frömmigkeit mit neuzeitlichen agnostischen Fragen. Das Gesamte bildet ein Werk, von dem eine eigenartige Faszination ausgeht⁴.

Kosmos und Symbolik

Die an Bildern und Metaphern reiche Welt Andalusiens verlieh Lorca die Möglichkeit für die poetische Gestaltung der meisten seiner Schriften. Bei den spanischen Klassikern, besonders bei dem Barockdichter Luis de Góngora (1561–1627), lernte er die raffinierte Dichtform des Konzeptionismus und des Kultismus kennen. So beruht Lorcass Dichtung, formal gesehen, auf der Zusammenfügung einer außerordentlich reichen, aber zugleich konstanten Symbolik. Im Vordergrund stehen die Himmelskörper. Die Sonne erhält die Bedeutung der irdischen Daseinsfülle, die jeden Traum und jede Phantasie übersteigt: „Die Sonne, welche Zahlen zerstört und nie einen Traum gekreuzt hat.“⁵ Als Förderin des irdisch-creatürlichen Lebens ist sie zugleich mit dessen Vergänglichkeit verknüpft; dann wird sie „gran sol amarillo“ (große gelbe Sonne) genannt. Der Tod wird jedoch durch den Mond versinnbildlicht: „Der Mond kaufte sich / Farbe beim Tod.“

Stellt der Mondbereich die Welt des Todes, des Schmerzes und der Liebe dar, so ist die Erde das Bild der Fröhlichkeit und Fruchtbarkeit. „Es ist höchst fröhliche Erde, die unerschütterliche Schwimmerin.“ Mit der Erde verbunden erscheinen das Wasser und seine Konkretionen. Nahezu immer, wenn in seinen Dramen von einer sinnlichen Begierde die Rede ist, wird diese durch Verlangen nach Wasser angedeutet. Wasser kann auch Harmonie bedeuten und als Schnee das Reine und Heilige. In der „Ode an das Allerheiligste Sakrament“ wird das Bild des Schnees für die Hostie herangezogen. Das Meer birgt die Vorstellung der Gefahr in sich. Es ist der Ort des geheimnisvoll Ungewissen.

Während das Weibliche vorwiegend in ruhigen Motiven erblickt wird, deutet die Bewegtheit des Flusses, zusammen mit seiner befruchtenden Kraft, auf das männliche Prinzip. Die Braut in der „Bluthochzeit“ sagt zu der Mutter ihres Bräutigams: „Dein Sohn war ein wenig Wasser, von dem ich Söhne, Erde, Wohlbefinden erwartete; aber der andere war ein dunkler Strom, voller Zweige, der mir das Rauschen seiner Binsen und seines verhaltenen Gesangs brachte.“ Eine Reihe von Symbolen stammen aus dem Pflanzen- und Tierreich (Rose, Ölbaum, Nelke, Narde; Pferd, Stier, Spinne, Lamm, Ameise). Nicht zuletzt kennzeichnet die Dichtung Lorcass eine Zahlen- und Farbensymbolik. Am häufigsten finden sich die nächtlichen Farben: Olivgrün, Braun, Schwarz und Silber⁶.

Das Lorcassche Werk enthält eine weit gefaßte, den Kosmos deutende mystische Symbolik. Sie ist zwar oft nicht eindeutig, aber durchaus einheitlich. Es geht dabei weder um folkloristische Oberflächlichkeit noch um leere, schön klingende Phrasen, sondern um eine wohldurchdachte, inhaltsvolle Poesie. „Wenn es wahr ist, daß ich ein von Gott – oder vom Dämon – begnadeter Dichter bin, dann bin ich es auch dank der Technik und der Anstrengung.“ Der Inspiration folgt bei Lorca die Prüfung durch den Verstand. Er beherrscht seine scheinbar irrationale Bilder-

sprache. Seine Dichtung kennzeichnen nicht einfach nur freie Assoziationen surrealistischen Stils aus dem Unbewußten. Bei aller Geneigtheit zur freien Phantasie blieb er ein kühler Realist.

Lyrik der Existenz

Stilistisch ist Loras Poesie dem spanischen Modernismus verpflichtet, also der Dichtung eines Juan Ramón Jiménez (1881–1958), Nobelpreisträger für Literatur (1956), und des nikaraguanischen Dichters Rubén Darío (1867–1916). Die Thematik ist aber des öfteren von einer tiefen, dramatischen Sorge geprägt. Hugo Friedrich deutet Loras „Canción de jinete“ (Reitergedicht) als Beispiel für den Ausdruck einer Grunderfahrung modernen Dichtens, jenes Versagtbleibens der Erfüllung einer Sehnsucht, die trotz des nahen Ziels nicht ankommt. „Córdoba / Fern und allein / Schwarzes Pferdchen, großer Mond, / Oliven in meiner Satteltasche. / Und kenne ich auch den Weg, / nie gelange ich nach Córdoba.“

Eine dissonante Sehweise zieht sich durch seine Dichtung. Lyrik ist für Lorca nicht einfach Gefühl und Gemüt. Seine Verse sind vielmehr durch eine existentielle Spannung geprägt, die sich nicht auf individuelle Erlebnisse reduzieren läßt. Sie verweisen auf ein Urgefühl menschlichen Daseins überhaupt. „Was Picasso aus diesem elementaren Gefühl über Malerei sagte, läßt sich ohne Einschränkung auch auf die dichterische Substanz der Lyrik Loras übertragen: Der Künstler soll nicht darstellen, was er sieht, sondern soll das verdichten, von dessen Existenz er weiß.“⁷

Natürlich ist diese Interpretation von G. W. Lorenz nicht die einzige. Die Lyrik Loras hat eine Vielfalt an Deutungen erfahren. Die einen betrachten sie als eine Darstellung der andalusischen Seele, der spanischen Todeskultur, der römisch-arabischen Sinnlichkeit; andere sehen eher eine latente Gewalttätigkeit oder Aufstand gegen die Repression erotischer Gefühle. Jedenfalls ist sie nicht Dichtung um der Dichtung willen, Ästhetik um des Ästhetischen willen. In ihr verdichten sich vielmehr Grundfragen der Existenz überhaupt, die nicht zuletzt mit Zivilisationskritik zusammenhängen. Davon spricht seine Gedichtsammlung „Poeta en Nueva York“ sehr deutlich. Hier schildert Lorca mit surrealistischen Mitteln eine chaotische, abstoßende Welt, die in ihrer geistlosen Jagd nach dem Dollar, nach dem äußeren Erfolg ein mechanisiertes, durch Hast und kühle Pragmatik beherrschtes Leben gestaltet, das sich selbst zu zerstören droht. Zukunftsträchtig sind für den Dichter die Deklassierten, vor allem die Schwarzen. Ihnen widmet er die „Ode an den König von Harlem“.

Die Existenzfrage, die seine Lyrik kennzeichnet, hat Lorca selbst so ausgedrückt: „Dichtung ist etwas, was auf die Straße geht, was sich bewegt, an unserer Seite lebt. Jedes Ding hat sein Geheimnis, und die Poesie ist das Geheimnis, das alle Dinge besitzen . . . In allen menschlichen Gegenständen ist Poesie. Deshalb

betrachte ich die Dichtung nicht als Abstraktion, sondern als reale Existenz, die mit mir geht.“⁸ Hauptquelle dieses Dichtungsbegriffs ist die Existenzerfahrung des Schmerzes. Lorca spricht vom „wahren Schmerz, der die Dinge wach erhält“. Bei allen masochistischen Zügen, die man in seiner Dichtung finden mag, wäre es aber verfehlt, sie mit sublimiertem Masochismus gleichzusetzen. Der Ausdruck „wahrer Schmerz“ verweist auf eine tiefere Dimension als auf Wollust am eigenen Leiden. Hier erlebt Lorca vielmehr das Gefühl des Unfaßbaren: „Das Weinen ist die unermessliche Fülle des Engels / die unermesslichen Klänge der Musik, der Violine.“

Der Schmerz als der Vorgang, „der die Dinge wach erhält“, verweist über alle möglichen Abweichungen des emotionalen Bereichs hinaus auf eine besondere Tiefe des Erlebens, wie man sie etwa in Unamunos „tragischem Lebensgefühl“ findet: „Wir wissen zwar durch andere, daß wir Herz, Magen und Lungen besitzen; doch solange sie uns keine Beschwerden machen, wissen wir es nicht wirklich. Nichts anderes entdecken wir durch den Seelenschmerz als das Vorhandensein der Seele.“⁹ Der so empfundene Schmerz ist nicht Selbstquälerei, sondern das Lautwerden tiefer Dimensionen menschlichen Daseins. In diesem Sinn ist Lorcas Erfahrung des „wahren Schmerzes“ das Erleben einer Grundbefindlichkeit, die den Menschen zu einer vertieften Selbst- und Welterkenntnis führt. E. Huber faßt es so zusammen: „Lorcas Dichtung ist vor allem eine Dichtung aus dem Schmerz. Die Hauptursache dieses Schmerzes ist sowohl die Liebeserfahrung als auch der Verzicht auf dieselbe. Es ist ein ständiger Kreislauf: Das Leben drängt ihn zur Liebeserfahrung, diese führt zum Schmerz und Verzicht.“¹⁰

Liebe und Tod

Lorcas Lyrik führt in den Bereich des Dramas. Man hat sogar behauptet, im gleichen Maß, in dem der Lyriker Lorca immer noch Dramatiker sei, sei der Dramatiker Lorca Lyriker. Grenzen zu ziehen zwischen literarischen Gattungen ist bei ihm gewiß müßig, noch mehr im Bereich der Thematik. Hauptgegenstand seiner Lyrik und seiner Dramatik ist fast durchweg allein die verzweifelte Suche nach Liebe. So erscheint bei García Lorca immer wieder eine unaufhebbare Diskrepanz zwischen einer geistig-erotischen Liebessehnsucht und deren konkreter Verwirklichung. Dieses Problem beherrscht nicht nur seine dramatischen Hauptwerke, sondern schon seine frühen Stücke „El maleficio de lamariposa“ (1920) und „Mariana Pineda“ (1927). Während hier die Liebestragödie heftig zum Ausdruck kommt, wird in „Dona Rosita“ derselbe Vorgang der Nichterfüllung der Liebe – eine von ihrem Geliebten verlassene Frau – ohne Blutvergießen dargestellt, als ein stiller Vollzug des Verzichts und des Vergehens.

Die Unerfüllbarkeit der Liebessehnsucht beherrscht die bekanntesten Stücke,

die „Bluthochzeit“, „Yerma“ und „Bernarda Albas Haus“. Sie alle haben eine Frau als Hauptfigur. In der „Bluthochzeit“ ist es der Konflikt zwischen zwei Männern, die sich aus Liebe zu derselben Frau gegenseitig töten. „Yerma“ ist die Geschichte von der Unfruchtbaren, die sich, erfüllt von der Sehnsucht nach Fruchtbarkeit, statt mit ihrem Mann mit der Vorstellung von dem Vater ihrer Kinder vermählt. In „Bernarda Albas Haus“ sind Frauen, unglückliche, nach Liebe und Freiheit suchende Schwestern, der Tyrannei einer beherrschenden Mutter ausgesetzt. Dieser elementaren, nackten Dramatik, die der Welt der griechischen Tragödie nahekommt, liegt eine zweipolige Weltsicht zugrunde, die durch den Gegensatz von Natur und Kultur, Konventionen und Emanzipation, Leben und Tod, Gefühl und Vernunft bestimmt ist.

Mit der Liebe ursprünglich verbunden ist in der Lorcaschen Dichtung der Tod. Liebe und Tod bilden wie im mythischen Denken zwei Seiten ein und derselben Wirklichkeit. Stets ist der Tod – „la muerte“ – Lorca gegenwärtig. Tod und Schicksal reimen sich in seinen Gedichten immer wieder. Man kann dieses zunächst übertrieben scheinende Todesbewußtsein nicht richtig verstehen, wenn man sich nicht bemüht, Lorcass Heimatland zu begreifen. Was man den Spaniern als Grausamkeit anrechnet, wie etwa den Stierkampf, ist aus einem Lebensgefühl gewachsen, das nicht so sehr Grausamkeit, sondern Todesverbundenheit besagt. Das spanische Bewußtsein kann sich das Leben ohne den Tod nur schlecht vorstellen. „Spanien“, sagt Lorca im Hinblick auf den Stierkampf, „ist das einzige Land, wo der Tod ein nationales Schauspiel ist.“ Der Tod gehört zur „fiesta“, weil er einfach zum Leben gehört. Man fordert den Tod heraus, weil man ihn dadurch zu bannen und zu vermenschlichen glaubt. In diesem Sinn ist für Lorca Spanien „das Land des Todes, das Land, das dem Tod geöffnet ist . . . wo das Allerbedeutendste immer einen letzten metallischen Gehalt von Tod hat“. Bei aller rhetorisch-dichterischen Übertreibung muß man dem andalusischen Dichter in mancherlei Hinsicht recht geben, zumindest wenn er behauptet, „daß die Schönheit Spaniens nicht heiter, sanft, gelassen ist, sondern heftig, von Gluten verbrannt, ohne Maß und bisweilen grenzenlos“.

Erst aus der grundsätzlich zum Tod bereiten und gerade dadurch zutiefst das Leben bejahenden Haltung ist die Todessehnsucht Lorcass zu verstehen. Sie ist daher nicht mit einem nekrophilen Lebensgefühl gleichzusetzen, wie einige seiner Kritiker meinen. Meist erscheint der Tod in bildhafter, symbolischer Gestalt, als Messer, Kalk oder Mond. In „Mariana Pineda“ hat er noch „schöne“ Züge. Die Heldin bewahrt vor der Hinrichtung eine „wunderbare Haltung des Vergehens“. Später verliert der Tod diese Schönheit, bleibt aber nach wie vor Hauptgegenstand seiner Dichtung, oft in Verbindung mit Schicksalsmächten oder, wie Lorca sagt, mit einem „inneren Dämon“ – ein Dämon aber, der nur komme, „wenn er eine Möglichkeit sieht, nur wenn er genau weiß, daß er durch sein Haus streichen und das Trauergezwerg schütteln kann, das wir alle in uns tragen“¹¹.

Die Personifizierung des Todes zeigt bereits, daß „la muerte“ bei Lorca meist nicht den Tod im üblichen Sinn als biologisches Sterben meint, sondern als mythisch-religiöse Macht. In der Lorcaschen Darstellung des Todes fließen verschiedene Motive zusammen: der Totentanz, die Apokalyptischen Reiter und die Vorstellung des triumphierenden Todes. Auch im theologischen Denken wird der Tod immer wieder personifiziert, als Herausforderer beschrieben. Für Paulus und Augustinus ist er der größte und letzte Feind und für Luther der Sünde Sold. Lorcas Tod und Dämon stellt in dramatischer Form die uralte Frage nach der Ohnmachtsposition des Menschen in einer unberechenbaren Welt der „Mächte und Gewalten“.

Nihilist?

Fast alle dramatischen Heldengestalten Lorcas sterben oder werden in einen Lebenszustand versetzt, der einem langsamen Sterben in der Vergessenheit gleichkommt. Diese Auffassung erscheint besonders in „Llanto por Ignacio Sánchez Mejías“ (Klage um Ignacio Sánchez Mejías), eines seiner vollendetsten Werke. Es beklagt den Tod des mit dem Dichter befreundeten Toreros, der beim Stierkampf verunglückte. Hier kommt ein nihilistisches Verständnis des Todes als vollständiges Vergessen zum Ausdruck: „Nicht kennen dich Stier und nicht Feigenbaum, / nicht Rosse, nicht Ameisen deines Hauses, / ...denn gestorben bist du für immer, / wie alle Toten der Erde, / wie alle Toten – vergessen / in einem Haufen verendeter Hunde.“

In seiner Auseinandersetzung mit dem Tod wird deutlich, was auch für seine gesamte Gedankenwelt gilt: Lorcas religiöse Vorstellungen sind schwer einzuordnen. Eine Art Religion liegt auf jeden Fall seiner Dichtung zugrunde. In ihr findet man Elemente christlicher, islamischer und heidnischer Sinndeutung. Unbestreitbar ist das Suchen und Tasten des jungen Lorca im Blick auf religiöse Fragen. Begriffe wie Gott, Christus, Maria, Schuld, unendlich kommen vor allem in seiner früheren Dichtung häufig vor. Immer zeigte er eine tiefe, ergriffene Verehrung für Christus. Ob er in ihm mehr sah als den Menschen, der die Schmerzen der Welt auf sich nahm, bleibt unbeantwortet. Seine Christusvorstellungen, wie etwa in der „Ode zum Allerheiligsten“, sind kühne dichterische Überlegungen, die in der Theologie noch keinen Eingang gefunden haben. Es würde sich lohnen, die symbolische Welt der Lorcaschen Dichtung, ihre mythischen und mystischen Inhalte theologisch ernst zu nehmen.

Bei Lorca ist übrigens ein deutlicher Antiklerikalismus festzustellen, wie er im damaligen Spanien auch sonst üblich war. Er versteht den christlichen Glauben jedenfalls nicht als Lehre, sondern als Suche nach der Wahrheit. Bereits in einem

seiner ersten Gedichte, „Prólogo“, fragt er sich, ob es vielleicht das Gute gar nicht gibt; er wendet sich in prometheischer Form gegen Gott. Am Ende des Gedichts sagt er im ironischen Ton zu den Lesern: „Schon werdet ihr bemerkt haben, / daß ich Nihilist bin.“

Lorca stand einer skeptischen, pessimistischen Weltauffassung nahe. Dennoch hängt seine Todessehnsucht, wie gesagt, mit dem Willen zur Liebesvollendung, zum Absoluten untrennbar zusammen. Neben einem nihilistischen, tragischen Grundzug hat „la muerte“ auch die Bedeutung von Wandlung. Charakteristisch zeigt sich dies in seinem Gedicht „Tod“ aus der Sammlung „Poeta en Nueva York“: „Welche Anstrengung! / Welche Anstrengung des Pferdes, um Hund zu sein! / Welche Anstrengung des Hundes, um Schwalbe zu sein! / Welche Anstrengung der Biene, um Pferd zu sein.“ Die im Pferd symbolisierte Lebenskraft drängt danach, sich durch Überwindung (Tod) in das geistige Luftreich der Schwalbe zu erheben. Um schöpferisch zu sein (Honig zu bereiten), muß die Schwalbe zur Biene werden¹².

Eine äußerst dynamische, evolutive Weltsicht enthält auch die Todesauffassung Loras: die Vorstellung von einem ständigen Getriebensein und Weiterwollen, die an die Lehre vom „Stirb und Werde“ erinnert. Der Sinn des Lebens liegt in ihm selbst. Es schafft ewig neue Gestalten. Lorca findet sich auf keinen Fall damit ab, daß alles Lebendige nach einem kurzen Zeitraum einfach verschwindet. Das Leben ist für ihn nicht notwendig schlecht. Es erscheint ihm vielmehr geradezu hohl und leer im Vergleich mit der höheren Existenz, nach der er verlangt. „Es rollt das reine Hohle durch mich, durch dich ... / Nein, gib mir nicht dein Hohles, / denn schon geht durch die Luft das meine! / Ach über dich, ach über mich, über die Brise!“

Mit „muerte“ meint Lorca nicht unbedingt das Erlöschen des Lebens, sondern oft auch den Übergang in eine neue Daseinsweise. Auch wenn er wußte, daß seine Dichtung dem Schmerz um die Liebe entspringt, wollte er sich von der Qual dieses Leidens befreit wissen. „Ich will schlafen eine Weile, / eine Weile, eine Minute, ein Jahrhundert; / jedoch mögen alle wissen, daß ich nicht gestorben bin; / daß es einen Stall von Gold in meinen Lippen gibt.“

Zwischen Nietzsche und Rilke

Trotz aller Interpretationsversuche bleibt der endgültige Sinn der Loraschen Dichtung offen. Ihre Mehrdeutigkeit verrät nicht so sehr Unklarheit, sondern Suche nach dem Hintergründigen. „Ich lausche mit Staunen der Natur und dem Menschen, und ich zeichne nach, was sie mich lehren, ohne Pedanterie und ohne den Dingen einen Sinn zu verleihen, von dem ich nicht weiß, ob sie ihn haben. Weder der Dichter noch irgend jemand besitzt den Schlüssel und das Geheimnis der Welt.“¹³

Zweifellos liegt der Dichtung Lorcas Weltanschauliches zugrunde. Geistesgeschichtlich wäre sie in Zusammenhang mit manchen Überlegungen Nietzsches zu bringen. Zwar war der andalusische Dichter im Gegensatz zum Baseler Dichterphilosophen bei aller Beschäftigung mit dem Tod eine kontaktfreudige, heitere Natur mit einer starken Ausstrahlungskraft; aber beide verhalten sich vor dieser Lebensfrage prometheisch-leidenschaftlich. Der Schmerz gilt ihnen nicht als Einwand gegen das Leben und die Liebe. Nietzsche hat in intensiver Form am eigenen Leib erfahren, wie sehr das Leben Leid und Schmerz ist. Dennoch sah er seine Aufgabe darin, „dionysisch zum Dasein zu stehen“. Ein dionysisch-tragischer Zug kennzeichnet auch die Dichtung Lorcas. Sie stellt wie Nietzsches Weltsicht des „Ewig-sich-selber-Schaffens, des Ewig-sich-selber-Zerstörens“ einen äußerst kreativen Prozeß dar, in dem der Tod eine doppeldeutige Rolle spielt. So findet man bei Nietzsche wie bei Lorca eine Todesbejahung: „Was vollkommen ward, alles Reife – will sterben.“ „Man soll aus seinem Tod ein Fest machen.“ Andererseits ist ihm der Tod, ähnlich wie dem Dichter aus Granada, ein Feind, der Auflehnung hervorruft: „Aber dem Kämpfenden gleich verhaßt wie dem Sieger ist euer grinsender Tod.“¹⁴ Nicht zuletzt verbindet beide die Bildkraft ihrer wortgewaltigen Sprache.

Die Übereinstimmung Lorcas mit Nietzsche dürfte nicht einfach Zufall sein. Um die Jahrhundertwende gab es eine intensive Rezeption von Schopenhauers und Nietzsches Ideen in den spanischen avantgardistischen Kreisen, zu denen Lorca gehörte¹⁵. Die Wirkung Nietzsches auf Lorca quellenmäßig zu belegen, bleibt allerdings noch Aufgabe der Forschung. Jedenfalls ist eine Strukturverwandtschaft nicht zu bestreiten.

Manche Thesen, die Lorca und Nietzsche über den Tod vortragen, bleiben ungewöhnlich, wirken vielleicht sogar übertrieben und fremd. Der Mensch fühlt sich mit Recht zum Leben und nicht zum Tod berufen. Daher fällt es schwer, mit Heidegger das Dasein als Sein zum Tod zu bejahen, ohne ins Melancholische und Lebensfeindliche zu geraten. Aber jede Bejahung des Lebens, die nicht illusorisch ist, wirft zugleich die Frage auf, wie man mit dem Tod ins reine kommen soll. Wer den Tod und den Schmerz nicht verdrängt und sich mit ihnen auseinandergesetzt hat, dem wird in vieler Hinsicht die Todeserfahrung der Lorcaschen Dichtung nicht ganz fremd vorkommen. In ihr erscheint eine Urdimension des Todes, die weder biologisch-medizinisch noch sozialpsychologisch zufriedenstellend bewältigt werden kann. Diese Frage aller Fragen beschäftigt den Menschen von Anfang an. Vom Totenkult der Urreligionen über die Tragödien der Antike, den Totentanz des Mittelalters, die Todesverklärung der Romantik und den Nihilismus der Existenzphilosophie bis zur heutigen Todessoziologie zeigt sich, daß der Tod für den Menschen mehr ist als eine bloße Angelegenheit der Biologie.

Hier finden sich Übereinstimmungen Lorcas mit Rilke. Selten wurde das Todesproblem so tiefgründig aufgegriffen und in die Mitte des Denkens gerückt wie bei

Rainer Maria Rilke, der das Leben in der Einheit von Leben und Tod sieht. „Der Tod ist groß. / Wir sind die Seinen / lachenden Munds. / Wenn wir uns mitten im Leben meinen, / wagt er zu weinen / mitten in uns.“¹⁶ Tod ist nicht die Negierung des Lebens und dieses nicht die Verneinung des Todes. „Rilke steht mit vollem menschlichen Bewußtsein zugleich im Tode und im Leben.“¹⁷ Die nackte Erfahrung der inneren Verbindung von Leben und Tod liegt gerade auch Loras Dichtung zugrunde. Ferner verbindet Rilke mit dem andalusischen Dichter eine reiche Todessymbolik. Totenland, das Sterben, der Tod-Gebärer, der Mohr, der Ritter, der Artifex sind einige Grundbegriffe, die dem Tod – ähnlich wie bei Lorca – eine symbolisch-metaphysische Bedeutung über das leibliche Sterben hinaus verleihen.

Auch die innere Vereinigung von Liebe und Tod ist ein Grundthema der Lyrik Rilkes. „Wer vermag denn zu lieben? Wer kann es? – Noch keiner. / Und so hab ich unendliches Weh getan. / Nun ist er am Nil der stillenden Götter einer, / und ich weiß kaum welcher und kann ihm nicht nahn. / Und ihr warfet ihn noch, Wahnsinnige, bis in die Sterne, / damit ich euch rufe und dränge: meint ihr den? / Was ist er nicht einfach ein Toter. Er wäre es gerne.“¹⁸ Diese „Klage um Antinous“ erinnert in nicht wenigen Versen an Loras „Klage um Ignacio Sánchez Mejías“. Solche dichterischen Gemeinsamkeiten beruhen nicht auf freien Assoziationen. Rilkes Begegnung mit der spanischen Kultur, vor allem mit Südspanien (Toledo, Córdoba, Sevilla, Ronda), bildet das gemeinsame Band mit der Loraschen Dichtung, wenn auch wesentliche Unterschiede in der Behandlung der spanisch-andalusischen Thematik nicht zu übersehen sind. Das geistige, engelhafte Erlebnis, das die Landschaft El Grecos Rilke bereitete und ihm wesentlich zur Überwindung seiner Krise half, kann man von Loras Granada-Erfahrung nicht gerade behaupten. Seine Dichtung vergegenwärtigt eine elementare, nackte Dramatik. Vielleicht liegt ihre bleibende Grundbedeutung gerade in dem Hinweis, daß eine Existenz, die wie der prometheische Übermensch Nietzsches bis zum Äußersten gehen will, mißlingen muß.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. R. García-Mateo, *Dialektik als Polemik. Welt, Bewußtsein, Gott bei M. de Unamuno* (Frankfurt 1978) 18ff.

² Vgl. ders., *Das deutsche Denken und das moderne Spanien* (Frankfurt 1982) 148ff.

³ Zur Klärung der Ermordung Loras: I. Gibson, *El Asesinato de Federico García Lorca* (Paris 1971).

⁴ Zu Loras Leben und Werk: ders., *Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898–1929)* (Barcelona 1985).

⁵ Die Lorca-Texte werden nach den *Obras completas* (Madrid 1957) zitiert, in der Übers. v. E. Huber.

⁶ Vgl. E. Huber, *García Lorca. Weltbild und metaphorische Darstellung* (München 1967).

⁷ G. W. Lorenz, *García Lorca* (Karlsruhe 1961) 207f. ⁸ Ebd. 177.

⁹ M. de Unamuno, *Tragisches Lebensgefühl* (München 1925) 263.

¹⁰ E. Huber, a. a. O. 173. ¹¹ Ebd. 7. ¹² Ebd. 160. ¹³ Ebd. 9.

¹⁴ Vgl. J. Choron, *Der Tod im abendländischen Denken* (Stuttgart 1967) 211f.

¹⁵ Vgl. U. Rukser, *Nietzsche in der Hispania* (München 1962). ¹⁶ *Sämtliche Werke*, Bd. 1 (Frankfurt 1976) 477.

¹⁷ J. Gebser, *Rilke und Spanien* (Frankfurt 1977) 52. ¹⁸ R. M. Rilke, a. a. O. Bd. 2, 561.