

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

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 53 (1973-1974)

Heft: 8

Artikel: Federico García Lorca

Autor: Bondy, François

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162874>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Federico García Lorca

Der Dichter, der im Morgengrauen des 19. August 1936 auf Weisung des falangistischen Gouverneurs von Granada, Valdes, in Vizna, einem Dorf nahe bei Granada, erschossen wurde, wäre am 5. Juni 1973 75 Jahre alt geworden. Wäre er nicht im Augenblick des Bürgerkriegs wie blindlings in seine engste andalusische Heimat geflüchtet, wo er sich als Kind so geborgen gefühlt hatte, wo er gute Freunde in beiden politischen Lagern besass, dann könnte Lorca sehr wohl noch unter den Lebenden weilen wie sein Jugendfreund aus der Studentenresidenz in Madrid, der Maler Salvador Dalí, wie Luis Bunuel, der Filmschöpfer, mit dem er gleichfalls damals Umgang hatte; wie die ihm befreundeten Dichter seiner Generation Pedro Salinas, Rafael Alberti und jene beiden, die zur Gesamtausgabe von 1955, die in Madrid erschien, ihre Erinnerungen beigesteuert haben: Jorge Guillen und Vicente Aleixandre, oder auch wie zwei seiner Geschwister.

Federico García Lorca war unter den Künstlern und Dichtern seines eigenen Landes ebenso wie auf der ganzen Welt ungemein geliebt, verehrt wie kein anderer – aber eben doch einer aus einer Pleiade junger Künstler und Dichter. Wenn der zwanzig Jahre ältere grosse andalusische Lyriker Antonio Machado erschöpft auf der französischen Seite gleich jenseits der Grenze als Flüchtling starb, so ist mit einigen furchtbaren Ausnahmen das Überleben – oft freilich im Exil – für diese Dichtergeneration die Regel gewesen, und die Hinrichtung Lorcás nicht das typische, sondern das rätselhaft ausserordentliche Schicksal eben dieses 38jährigen Poeten, der um sich herum stets knisternd wache Lebensfreude und Herzlichkeit verbreitet hatte. Pedros Salinas sagte später: «Man spürte sein Kommen in Strömungen und Vorzeichen, noch bevor er da war, und sein Echo blieb zurück, wenn er verschwand, bis jemand sagte: Ist Federico denn schon gegangen?»

Neidlos und mit unermesslicher Anhänglichkeit blickten Dichter, die ihm an Rang nicht unterlegen waren, auf ihn und freuten sich mit ihm über seinen Erfolg. Er selber bevorzugte in seiner Theaterarbeit die Gemeinsamkeit, die Kameradschaft, umgab sich niemals mit der Aura irgend einer unvergleichlichen Besonderheit, blieb selbstkritisch, veränderte seinen Stil von Gedichtzyklus zu Gedichtzyklus, von Schauspiel zu Schauspiel viel radikaler, als das oft gemeint wird. Er sagte auch, wie Jorge Guillen berichtet: «Jetzt bin ich ein anderer und werde das immer mehr sein.» Auch in einem Gedicht heisst es bezeichnend: «*pero yo ya no soy yo*» (Aber ich bin schon nicht mehr ich). Neben den Themen der überwältigenden Sinnlichkeit, der

unerfüllten Liebe, der ständigen Gegenwart des Todes ist dieses produktive Streben nach Verwandlung und pluraler Auflösung des «Ichs» bezeichnend – nicht weniger bezeichnend ist aber, dass hier in dieser Gedichtzeile auf Arthur Rimbaud angespielt wird, der schrieb: «*Je est un autre*» – (Ich ist ein anderer). Denn Federico García Lorca ist nicht nur der Dichter, der der andalusischen Folklore neue Worte gegeben hat, der Zigeunerweisen gedichtet hat, als sammle er in sich alle Überlieferungen der vielen Quellen uralten Volksstums. Auch wenn er diese Quellen gut kannte, sie lyrisch wie musikalisch ausschöpfte, tat er das im Geist des Modernismus, der «Tradition» der Lyrik seit Baudelaire und Mallarmé –, denn Frankreich ist in der Moderne stets der stärkste Einfluss auf die Spanier gewesen. Auch seine Naivität ist die eines «*cultismo*», einer Bildungslyrik, die sich auf den schwierigen barocken Dichter Gongora rückbesinnt, ist anspielungsreiche Lyrik mit geistigen Voraussetzungen.

Als der «*Romancero gitano*», der Zigeunerromancero, so grossen Ruhm erlangte, hatte Lorca öfters protestiert, er sei selber kein Naiver, kein Zigeuner, noch auch ein Nachempfnder der Gitanos. Ohne Zweifel ist es eben die besondere Mischung archaischer Themen und Formen – so des «*canto jondo*» – mit einem Ausdruck, der den Durchgang durch die Symbolisten, zum Teil die Surrealisten voraussetzt, was García Lorcas Originalität ausmacht. Seine Freundschaft und Zusammenarbeit mit dem Komponisten Manuel de Falla, der ihn gefördert hat, darf hierüber nicht täuschen. Zwar ist Musik mehr internationale Sprache als Lyrik, aber dennoch reicht Lorca weiter als de Falla, als Granados oder Albéniz, ist nicht nur andalusischer Wohlklang, Rhythmus oder Klagelied, auch wenn in dieser frühen Lyrik das klagende «Ay» eine so grosse Rolle spielt. Lorca ist ein scheinbar einfacher, in Wahrheit komplexer Sprachkünstler. Es ist kein Angriff gegen seine Übersetzer – unter ihnen immerhin die Dichter Paul Eluard und Stephen Spender –, wenn festgestellt wird, dass ein Leser, der unzulänglich spanisch kann, Lorca in seiner Sprache näher kommt als einer, der ihn nur in Übersetzung liest. Ideal wäre die zweisprachige Ausgabe, die zugleich Begegnung und Verständnis ermöglicht. Deutsch gibt es die leider nicht, doch sind die beiden von Enrique Beck besorgten Bände «*Dichtung vom canto jondo*» und «*Ausgewählte Gedichte*» im Inselverlag sehr hilfreich. Denn Enrique Beck ist zwar nicht selber ein Dichter, was ein Nachdichter im Idealfall sein müsste, hingegen ist er aber von vorbildlicher Genauigkeit, wie jeder Vergleich mit andern Übersetzungen, sogar solchen, die den Inhalt Wort für Wort wiedergeben wollen, erweist. Eben deshalb hätte seine Übersetzung den ständigen Vergleich nicht zu scheuen. Sie ist – was auch an Einwänden gegen sie erhoben werden kann und wovon noch die Rede sein wird – treuer Dienst am Werk.

Der Lyriker García Lorca ist ein wacher Dichter, auch wenn das Traumhafte, Abrupte, Unmotivierte sprunghafter Visionen und weggelassener Zusammenhänge seine Art des Dichtens bestimmen. Günther W. Lorenz zitiert in seinem Buch, was Lorca in einem Gespräch gesagt hat:

«Wenn es wahr ist, dass ich von Gott – oder vom Dämon – begnadeter Dichter bin, dann bin ich es auch dank der Technik und Anstrengung, und weil ich mir zu jeder Zeit unbedingte Rechenschaft darüber ablege, was ein Gedicht ist.»

Für diese Dichtung seien hier zwei Beispiele gegeben: Zuerst der letzte Teil der «*Klage um Ignacio Sanchez Mejias*», den Toreador, der im Stierkampf umkam und der ein enger Freund war. Dieser letzte Teil trägt den Titel «*Abwesende Seele*».

Abwesende Seele

*Nicht kennen dich Stier und nicht Feigbaum,
nicht Rosse, nicht Emsen deines Hauses.
Nicht der Nachmittag kennt dich, das Kind nicht,
denn gestorben bist du für immer.*

*Nicht kennt dich der Rücken des Steines,
nicht der schwarze Atlas, darin du zerfällst.
Nicht kennt dich dein stummes Erinnern,
denn gestorben bist du für immer.*

*Der Herbst wird kommen mit Muscheln,
mit Nebeltraube, sich scharenden Bergen,
doch niemand will sehn deine Augen,
denn gestorben bist du für immer.*

*Denn gestorben bist du für immer,
wie alle Toten der Erde,
wie alle Toten – vergessen
in einem Haufen verendeter Hunde.*

*Dich kennt niemand. Nein. Doch ich sing dich.
Ich sing dein Profil, deine Anmut, für später.
Die bedeutende Reife deiner Erkenntnis.
Dein Sehnen nach Tod, dem Geschmack seines Mundes.
Die Melancholie deiner tapferen Freude.*

*Lang wird es währen bis zur Geburt, wird je er geboren,
eines Andalusiers, so lauter, an Wagnis so reich.
Seine Feinheit sing ich mit Worten, die seufzen,
und gedenk einer traurigen Brise in den Oliven.*

Obwohl es sinnlos ist, in den vielen Gedichten Lorcas, in denen vom Tod die Rede ist, so etwas wie die Vorahnung des eigenen Endes zu spüren, wird man verstehen, dass das Bild der Toten – «vergessen in einem Haufen verendeter Hunde» – an jene Schlachtstätte bei Viznar denken lässt, wo der Dichter im Morgengrauen, einer von vielen, hingerichtet wurde. Sein Name wurde anderntags in der Zeitung von Granada routinemässig unter der Liste der Erschossenen genannt, was die Erfindung des Falangisten-Dichters Pemán zwölf Jahre später von der Ermordung Lorcas durch Kriminelle und gegen den Willen der Frankisten als Lüge offenbart –, die jedoch in Spanien nicht dementiert werden konnte. Die letzte Strophe mit der Frage, ob je wieder ein solcher Andalusier erscheinen wird – wie könnten wir heute umhin, sie auf diesen Dichter zu beziehen?

Als zweites Beispiel sei der Anfang der Ode an Salvador Dalí zitiert, die wie auch andere Gedichte Lorcas das Entstehen des Kunstwerks selber, die besondere Arbeit des Künstlers zum Thema hat und mir eine der glücktesten Übersetzungen Enrique Becks zu sein scheint:

Ode an Salvador Dalí

*Im hohen Garten, den du dir erwünschest, eine Rose.
Ein Rad in der reinen Syntax des Stahls.
Der Berg impressionistischen Nebels entkleidet.
Die grauen Farben spähn nach ihren letzten Balustraden.*

*In ihren weissen Studios schneiden die modernen Maler
die aseptische Blume der Quadratwurzel.
Ein Marmor-ice-berg auf der Seine Wassern
überfriert die Fenster und zertrennt den Efeu.*

*Der Mensch tritt kraftvoll auf der Strasse Plattenpflaster.
Die Fenstergläser meiden die Magie des Widerscheins.
Die Läden, die Parfüms verkaufen, hat die Regierung schliessen lassen.
Und es verewigt die Maschine ihren Zweitakt.*

*Ein Nichtvorhandensein von Wäldern, Paravents und Stirngerunzel
umirrt der alten Häuser Dächer.
Es blänkt die Luft ihr Prisma überm Meer,
und es erhebt der Horizont sich wie ein grosser Aquädukt.*

*Matrosen, welche Wein und Dämmerung nicht kennen,
enthaupten in den Meeren, die aus Blei, Sirenen.
Die Nacht, die schwarze Statue der Umsicht,
hält in der Hand des Mondes runden Spiegel.*

*Ein Wunsch nach Formen und Begrenzung übermannt uns.
Der Mensch kommt, der mit gelbem Zollstock sieht.
Ein Stilleben in Weiss ist Venus,
und es entfliehen die Sammler bunter Schmetterlinge.*

*Im Waagezünglein zwischen Meer und Hügel, Cadaqués –
errichtet freie Treppen und birgt heimlich Muscheln.
Flöten aus Holz beschwichtigen die Luft.
Ein alter Waldgott gibt den Kindern Früchte.*

*Im Sande schlafen seine Fischer ohne Träumerei.
Es dient auf hoher See als Kompass ihnen eine Rose.
Der jungfräuliche Horizont zerzuckter Tücher
vereint des Fisches und des Mondes Spiegelscheiben.*

*Ein harter Kranz von blanken Brigantinen
liegt fest um bittere Stirnen und um Haar mit Sand.
Es überzeugen die Stirnen, doch sie verleiten nicht
und kommen her, wenn wir ein Glas mit süßem Wasser zeigen.*

O Salvador Dali, olivenfarbenstimmig! (...)

Lorca ist ein Lyriker mit kräftigen Farben, unter denen das Grün, das Gelb, das Schwarz vorherrschen und das Rot vor allem das vergossene Blut meint. Für ihn gilt nicht Gottfried Benns Warnung an die Dichter vor dem Gebrauch der Farbe, die der Lyriker besser dem Optiker überliesse – und die wohl auch Georg Trakl nicht beeindruckt hätte. Etliche Bücher haben Lorcas Metaphern, die Farben, die Bilder vom Mond – etwa als Pferdeschädel – untersucht, und eine private aber konsequente Mythologie des Dichters erkannt, der keine überlieferten Symbole und Glaubensinhalte annahm – auch die ständige Evokation des Todes steht im Zeichen einer extremen ausschliesslichen, schmerzlichen Diesseitigkeit – und durch die jeder Zyklus in seiner Ganzheit mehr ist als die Summe seiner einzelnen Gedichte. Über solche Deutung lässt sich freilich streiten. So hat der Romanist Hugo Friedrich, der hervorragende Kenner spanischer Lyrik in der «*Somnambulen Romanze*», die im Zeichen des immer wieder genannten Grün steht, das einmal eingeschobene Wort «Schwarz» als das Zeichen des Todes erkennen wollen, während spanische Kommentatoren hier umgekehrt das nostalgische Kontrastbild des lebensvollen dunkelhaarigen Mädchens sehen. Jede allzugenaue Deutung einzelner Worte eines Gedichts holt nicht nur etwas aus ihm heraus, sondern legt auch etwas in es hinein. Sowenig wie die vollkommene Übersetzung kann es die vollkommene Aufschlüsselung seiner Metaphern geben. Wichtig ist, dass Friedrich gerade in seinem Werk «*Die Struktur der modernen Poesie*» Lorca einen hervorragenden Platz gibt – ein Beweis mehr, dass jede Assoziation an Flamencos und sonstige Folklore diesen Dichter verfehlt.

Lorcás bester spanischer Kommentator Roman Gil hat vor dessen folkloristischem Ruhm gewarnt, und ich möchte aus seinem Werk über Lorca – 1967 in Madrid erschienen – zitieren:

«Seit dem tragischen Ende des Dichters 1936 verfolgte der Ruhm Lorcas zwei verschiedene Wege, einen in der Heimat, einen in der weiten Welt. In Spanien bewirkten die düsteren Umstände seines Todes eine Verschwörung des Schweigens, und der Bruch der Kontinuität im literarischen Leben den Untergang der Volkstümlichkeit Lorcas. ... Ohne ganz vergangen zu sein, strahlt Lorca von einem Gestern her aus und muss seine Beliebtheit mit andern, auch weniger glänzenden Dichtern, teilen. Er ist nicht ein Modell und konnte es auch nicht sein!»

Seine Volkstümlichkeit in der Welt hat in der heutigen spanischen Literatur nichts Vergleichbares. Sie hat eine Aureole um Lorca gebildet, den ewigen jungen, fast kindlichen Dichter, den Märtyrer. Aber leider hat dieser Ruhm auch seine Nachteile gehabt, eine oberflächliche stereotype Vorstellung von seinem Werk, wie sie den Dichter selber schon entsetzt hatte. Bei den meisten Bewunderern bleibt es bei der summarischen Kenntnis einiger Stücke und einiger Gedichte des «Romancero gitano», das alles in einem vagen Wirbel von Zigeunern, Stieren, Toreros, Leidenschaft und Dolchstößen. Man durfte nichts anderes erwarten. Auch ein guter Teil der Spanier geht nicht darüber hinaus. Doch gibt es einen entscheidenden Unterschied. Die Sprachgenossen spüren die Tradition, die ausländischen Enthusiasten stellen sich Lorca oft als etwas Ausserordentliches und Einzigartiges in einer literarischen Wüste vor.»

Diese Tradition nun, in der García Lorca steht und über die er als Künstler vor allem durch die Verbindung des Lyrischen mit dem Dramatischen hinausgewachsen ist, hat damit zu tun, dass es in Spanien mehr als sonstwo in Europa eine mündliche überlieferte Dichtung gibt. Gustav Siebenmann schreibt in «*Die moderne Lyrik in Spanien*»:

«Die geschichtliche, ... Beharrung Spaniens beim Älteren hat Voraussetzungen geschaffen, die der Veranlagung dieses Volkes zu Poesie, Rhythmus, Tanz und Lied weiter als anderswo entgegenkommen. Was in Spanien bis in die jüngste Vergangenheit an Volksliedern, an Coplas, an Romanzen, an Sprichwörtern, an Piropos und anderen Stegreifkünsten in Umlauf war, hat eine Bedeutung, deren man sich erst dort richtig bewusst wird, wo dieses Gut längst verlorengegangen ist. (...) Der Umgang mit der «Dichtung», wie ihn solcherart der Spanier aller Schichten pflegt, schliesst auch gewisse Gefahren für den schaffenden Künstler in sich (...). Wir können auf die Missverständnisse verweisen, deren Opfer Lorca mit seinem «andalucismo» zeitweilig war: In Spanien wurde das breite, mit dem Sinnlich-Ungefährnen zufriedene Publikum gerade deshalb an seiner Grösse irre, weil es die Nähe seiner Lyrik zur Volkspoesie sofort erkannt hat. Sein Dichten galt sogleich als nachahmbar. Der bedauerliche aber begreifliche «lorqismo» bei Schlagersängern und Flamenco-Darbietungen beweist dies zur Genüge.»

Und über Lorcas Dichtung schreibt Siebenmann:

«Die poetische Verfahrensweise ist besonders aufschlussreich. Am auffälligsten ist die Technik des Aneinander-Vorbei, des Aussparens, der knappen Allusion, der lakonischen Aussage, des Vergnügens an der Inkongruenz. Es entsteht jene Wirkung, die schon A. W. Schlegel der Romanze zuschrieb, indem er sagte, dass diese einen «ahndungsvollen Unzusammenhang hervorbringt, der uns mit unaussprechlichem Zauber festhält». Die viel-

besprochene ‹kühne› Metaphorik der andalusischen Gedichte ist die Einsatzstelle für Lorcas ‹dämonische› Inspiration. Auf dem Reichtum und der ungewöhnlichen Suggestionskraft seiner Bilder beruht der dunkle Glanz dieser Poesie (...). Die Metaphorik macht, zur Hauptsache die Modernität dieser Lyrik aus. Es ist schon verschiedentlich unternommen worden, durch Systematisierung das Geheimnis dieser Metaphernkunst zu lüften (...). Nicht die Verfahrensweise, die Technik sind dabei das Wichtige, sondern die wider alles Erwarten zündende surrealistische Willkür der Bildfindung.»

García Lorca gehört einer Generation hervorragender Lyriker an. Als Theaterdichter hingegen hatte er nichts Vergleichbares neben sich, und es kam auch nichts Vergleichbares nach. Allerdings nicht, weil Lorca ein so grosser Dramatiker war und später Theaterautoren wie etwa Sastre oder Buero Vallejo es nicht wären. Es liegt daran, dass Lorca die Umstände einer erziehungsbegeisterten fortschrittlichen Republik benutzt hat, um als Gründer, Regisseur, Animator des Wandertheaters «*La Barraca*» – «*Die Bruchbude*» – ein totaler Theatermann zu sein und sich in dieser Funktion noch mehr der Wiederentdeckung und Neuinszenierung klassischer Stücke zu widmen als dem eigenen Werk. Dieses Zurückholen des grossen spanischen Theaters, das zum erstenmal ganz unfeierlich ins Volk gebracht wurde, ist von Lorcas eigenem Wirken als Theaterautor nicht zu trennen. Seit Francos Sieg – also seit 35 Jahren – hat es in Spanien einen Ansatz eines Volkstheaters, einer Wanderbühne, eine Chance für neuen Ausdruck und neu erfasstes Publikum nicht mehr gegeben. Es ist der Unterschied zwischen einer kulturfreundlichen Demokratie und einem starren ängstlichen Regime der Zensur, durch dessen Maschen zwar einige kühne Filme wie etwa jene von Bardem geschlüpft sind, aber niemals ein Bühnenwerk.

Lorca hat nicht nur für das Theater gewirkt, sondern auch über das Theater nachgedacht. Eine «*Plauderei über das Theater*» ist abgedruckt im Prosaband «*Granada*» (beim Arche-Verlag, Zürich), übersetzt wie immer von Enrique Beck. Es war eine Ansprache anlässlich einer Aufführung der Tragödie «*Yerma*» im «*Teatro Español*» in Madrid, und sie ist auch der deutschen Ausgabe der dramatischen Dichtungen beim Inselverlag vorangestellt. Ein Teil dieser Ansprache sei hier zitiert:

«Ein Volk, das seinem Theater nicht hilft und es nicht fördert, ist, wenn nicht tot, so doch todkrank; so auch das Theater, das nicht den sozialen Pulsschlag der Geschichte aufnimmt, das Drama ihrer Menschen, die unverfälschte Eigenart ihrer Landschaft und ihres Geistes, ihr Lachen und ihr Weinen; solch ein Theater hat nicht das Recht, sich Theater zu nennen, sondern muss Spielsaal heißen oder Ort, wo man das Abscheuliche tut, was mit Zeitvertreib bezeichnet wird. Ich spiele auf niemanden an und will niemanden verletzen. Ich spreche nicht von gegenwärtiger Wirklichkeit, sondern von etwas Problematischem, das aufgeworfen aber nicht gelöst wird.

Jeden Tag, liebe Freunde, höre ich von der Krise des Theaters reden, und immer denke ich, dass dieses Übel nicht vor unseren Augen, sondern im Verborgensten, an

der Oberfläche auftritt, das heisst mit andern Worten, der Leistung, sondern es ist zu tiefst eingewurzelt, es ist, mit einem Wort, ein organisatorisches Übel. Während Schauspieler und Autoren in der Hand lediglich kommerzieller Unternehmen sind, die frei und ohne literarische oder in irgend einer Hinsicht staatliche Kontrolle schalten – Unternehmungen bar jeden Urteils, jeder irgendwie gearteten Garantie – gehen Schauspieler, Autoren und das ganze Theater von Tag zu Tag mehr und mehr und rettungslos zugrunde.

Das köstliche, leichte Theater der Revue, des Vaudeville und des Schwanks, dieser Gattung, deren leidenschaftlicher Zuschauer ich bin, könnte sich noch erhalten und sogar retten; aber das Stück in Versen, das geschichtliche Stück, und die sogenannte hispanische Zarzuela (Singspiel) werden täglich mehr Rückschläge erleiden, weil sie zu den Gattungen gehören, die besonders hohe Anforderungen stellen; sie könnten wirklichen Neuerungen sich erschliessen, aber es gibt keine Autorität, keinen Opfermut, um sie bei einem Publikum durchzusetzen, dem man bei vielen Gelegenheiten widersprechen und dem man entgegentreten muss. Das Theater muss sich beim Publikum durchsetzen, nicht das Publikum beim Theater.

(...) Ich habe vor Jahren erlebt, wie man Debussy und Ravel Fusstritte gegeben hat, und ich war später Zeuge der lärmenden Ovationen, die ein breites Publikum den früher abgelehnten Werken bereitet hat. Die Autoren wurden von einem hohen massgeblichen Gesichtspunkt aus durchgesetzt, der dem des Publikums überlegen war; so wie Wedekind in Deutschland, Pirandello in Italien und viele andere.»

In der immer stärkeren Raffung der dramatischen «Balladen» spüren wir nicht nur einen Theaterdichter, der seine Mischung von lyrischem Humor und grausamer Groteske stets grossartiger konzentriert, sondern auch den Theaterdirektor, den Regisseur, der niemals schöne Zeilen zur Rezitation mit verteilten Rollen geschrieben hat, sondern wie Calderón, wie Lope de Vega nur das, was zur Darstellung der Charaktere, der Situationen, zur Entwicklung des Geschehens nötig ist.

Die beste Darstellung von Lorcas dramatischem Werk – seltsamerweise ist die Lyrik viel häufiger untersucht worden – stammt von Rolf Michaelis und wurde für die Reihe «Friedrichs Dramatiker des Welttheaters» geschrieben. Hier kann ich nicht mehr umhin, auf die Problematik der deutschen Lorca-Übersetzungen hinzuweisen. Zunächst zitiere ich Rolf Michaelis:

«War der Ruhm, den Federico García Lorca im Deutschland der fünfziger Jahre genossen hat, ein Missverständnis? Wie sonst wäre zu erklären, dass es nach der ‹Lorca-Mode› um den Spanier so rasch ruhig geworden ist. In Deutschland ist der Dichter und Dramatiker Federico García Lorca noch zu entdecken.

Im Augenblick verhindert die Bekanntschaft mit dem wahren García Lorca der Mann, dem wir doch verdanken, dass der Name García Lorca in Deutschland nicht unbekannt ist, der Übersetzer Enrique Beck. Es heisst die Verdienste des Mannes nicht schmälern, wenn gesagt wird, Becks Übertragungen stehen einer Rezeption, geschweige denn einer Renaissance des andalusischen Dichters im Wege. Wer spanisch liest, ist auf die poetisierende, den harten Kontur der Sprache García Lorcas aufweichende Dolmetscharbeit

Becks nicht angewiesen. Solange aber andere als die Beckschen Texte an keinem Theater gespielt werden dürfen, wird in Deutschland nur eine Ahnung davon lebendig werden können, wie García Lorca wirklich geschrieben hat. (...) Becks Übersetzerdeutsch wird nach einer Welle der Lorca-Schwärmerei am Theater, der kritische Überprüfung der Stücke folgen müsste, zu einer Katastrophe für die Wirkung des spanischen Dichters.»

Darüber hinaus wäre noch manches zur Übertragung der Verszeilen in den ganz oder teilweise in Versen geschriebenen Stücken zu sagen. Bei Lorca – ein ständiger Wechsel von Trochäen, Daktylen, eine reiche Modulation. In Becks Übertragung regelmässige vierfüssige Jamben, in denen Hebung und Senkung einander folgen in der Art von Grillparzers:

«*Öffne dich, du stille Klause
Denn die Ahnfrau geht nach Hause.*»

Das gilt auch für die Versszenen im wundervollen Schauspiel «*Doña Rosita bleibt ledig*», ein Stück, in dem nichts geschieht, als dass ein Mädchen sich verlobt, wartet, älter und schliesslich alt wird. Die Frustrierung von Sinnlichkeit, Hoffnung, Erfüllung, die ein Grundmotiv von Lorcas Theater ist, verbindet sich hier bei einem Minimum von Geschehen mit soviel Intensität und Nuancen, dass der Vergleich mit Tschechow naheliegt. Nehmen wir nun den Abschluss des Gespräches zwischen den Verlobten, die Cousins sind, was spanisch «*primo*» beziehungsweise «*prima*» heisst. Bei Lorca lautet dieses Ende:

«*Adiós prima*» – «*Primos, adiós*». In der Übersetzung: «Lebewohl, lebwohl mein Liebster» – «Liebste, Liebste, lebe wohl.»

So geht alles Abrupte in diesen tickenden Jamben unter.

Zu wünschen wäre, dass ein Theaterautor von solchem Rang die Chance hätte, in mehreren Verdeutschungen bekannt zu sein, zwischen denen sich die Dramaturgen entscheiden könnten.

Michaelis hat die Eigentümlichkeit von Lorcas Theater so treffend analysiert, dass ich ihn nochmals zitieren muss. Anlässlich der Posse «*Die wundersame Schustersfrau*» schreibt er:

«Damit dringt, unsichtbar, doch unübersehbar, hinter den Gestalten der Lorcaschen Phantasie ein Mitspieler auf die Bühne, der von Stück zu Stück mehr Macht beansprucht: die Gesellschaft. Die Schusterin lebt im Märchen, in der lehrhaften Parabel, doch nicht im Niemandsland. In der ständigen Frage nach der ‹Schuld› verweist der Dichter auf die Verwandten, auf die Nachbarn, auf die Dorfgemeinschaft, deren blosse Existenz die Entscheidungen mitbestimmt. ‹Warum hab ich mich verheiratet?› fragt sich der Schuster und poltert los: ‹Meine Schwester, meine Schwester hat schuld, meine Schwester mit ihrem ewigen: ‹Und du wirst ganz alleine bleiben.› ... ‹Der Teufel soll meine Schwester holen – sie ruhe in Frieden.›»

Und zum «*Haus der Bernarda Alba*»:

«Nicht ‹Bernarda Alba› heisst die Tragödie, sondern ‹Bernarda Albas Haus›. Die weiss gekalkten Mauern des Hauses umschliessen alle Szenen der drei Akte. Eine unbezähmbare Sehnsucht ‹hinaus› sprengt die Interieurs dieser Ballade in drei Strophen. Die fünf Mädchen gieren nach ein bisschen Natur, nach der ‹frischen Luft der Felder›, nach den Männern, die sich dort, frei, bewegen dürfen. Haus, das heisst hier: Gesetz, alte Ordnung, Zucht, Gefängnis für jede individuelle Regung, Grenze, Klagemauer. ‹Dieses Haus hat mein Vater gebaut, damit nicht ein Grashalm von meiner Trostlosigkeit erfahren.› Mit diesem Satz verrät sich Bernarda. Da wird deutlich, über welchen Abgründen García Lorca seine Tragödie errichtet.»

Erst nach der Hinrichtung des Dichters ist dieses Schauspiel uraufgeführt worden, und zwar in Buenos Aires – in Spanien blieb der getötete Dichter noch zwölf Jahre lang totgeschwiegen, und als «*Yerma*» schliesslich in Madrid gespielt wurde, konnte keine Kritik erscheinen. In Buenos Aires war es aber Margarita Xirgu, die von Lorca verehrte grosse Schauspielerin, die diese Rolle der Bernarda Alba kreierte. Es wird berichtet, dass das Publikum der Premiere im Gedanken an das Schicksal des ermordeten und noch nachträglich verfehlten Dichters in Schluchzen ausbrach, als Bernarda nach dem Selbstmord der Tochter jene Worte spricht, mit denen das Schauspiel endet:

«*Kein Klagen. Dem Tod muss man ins Gesicht sehen.*
(...) Habt ihr mich verstanden? Schweigen, schweigen habe ich gesagt. Schweigen.»

Summarischer Hinweis zur Bibliographie

Biographie

Günter W. Lorenz, Lorca, Bildmonographie, Reinbek 1963 (gekürzte Fassung der Originalausgabe Karlsruhe 1961). Ein Kuriösrum: dass in Rowohlts Literaturlexikon diese ausgezeichnete Monographie des gleichen Verlags nicht erwähnt wird. – Jean-Louis Schonberg (Pseudonym), Federico García Lorca, *L'homme, l'œuvre*, Paris 1956, vor allem bekannt wegen des Versuches, Lorcas Hinrichtung als eine Vendetta unter Homosexuellen zu erklären. Trotzdem der angesehene Hispanist Jean Cassou das Vorwort schrieb, ist dieses

Buch so fragwürdig wie entbehrlich. – Über García Lorcas letzte Wochen, seinen Tod, das Schicksal seines Werks, seines Ruhms in Spanien bis 1972 berichtet Ian Gibson, *The death of Lorca*, London 1973 (spanische Ausgabe Paris 1971). Diese Arbeit gründet sich auf eine eingehende persönliche Enquête und wird sogar vom Akademiker Pemán, der seinerzeit so ganz anders berichtete, als stichhaltig anerkannt.

Das Werk

Zur Lyrik: Am bedeutendsten: Ramon Gil, *Claves liricas de García Lorca*, Ma-

drid 1967. Weniger überzeugend: Egon Huber, García Lorcas Weltbild und metaphorische Darstellung, München 1967, – ein Versuch, die Metaphern, insbesondere die Farben, die in den Gedichten vorkommen, in ein geschlossenes System zu bringen, als handle es sich um eine eindeutig aufschlüsselbare Chiffre-Sprache. – Christoph Eich, F. G. L. poeta de la intensidad, Madrid 1958 (Buchausgabe der Zürcher Dissertation). – Gerda Zeltner in «Trivium» 1949, Schlafwandel-Romanze als Metapher von Lorcas Dichtung. Jetzt in «Beim Wort genommen», Mainzer Reihe, Mainz 1973. Aus diesem Essay sei folgender Satz zitiert: «Grün ist die Dichtung Lorcas wie

die Absinthtrinker einer frühen Epoche Picassos: ein grüner Phosphor, der immer erst dann zu leuchten anfangen kann, wenn die Welt erlöscht.»

Zum Theater: Rolf Michaelis, García Lorca, Velber 1969.

*

Zu Leben und Werk: Jean Gebser, Lorca oder das Reich der Mütter, Stuttgart 1949. Obgleich Gebfers Übertragungen von Gedichten Lorcas zurecht beanstandet wurden, bleibt diese Schrift des jüngst verstorbenen Kulturphilosophen lesenswert.