

Erotik des Südens
König Roger und Carmen

Forschungsseminar

Teatro Real Madrid
12./13. Mai 2011

Kunst als Widerstand **Lorcas Andalusien**

Gerhard Katschnig

Unkorrigierte Redefassung

© Mag. Gerhard Katschnig
Universität Klagenfurt

„[...] die Kunst ist eine Tochter der Freyheit“¹, sagt Schiller im zweiten Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen. Der Künstler sei zwar wie jeder andere ein Sohn seiner Zeit, dürfe aber weder ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling sein². Diese Aufforderung nach autonomer Kunst versteht sich seit dem 18. Jahrhundert als „Freiheit von der Bevormundung durch Auftraggeber“³. Warum es aber neben Schiller, Kant, Hegel und vielen anderen eben auch Lorca so intensiv beschäftigt hat, zeigt sich in einer weiteren Dimension dieses Anspruches: in autonomer Kunst kann menschliche Freiheit eine anschauliche Gestalt annehmen, kann zum Anhaltspunkt unseres Selbstverständnisses werden⁴ und die Ebene einer rein philosophischen Debatte oder spielerischen Form des Denkens verlassen. Wenn Freiheit, dieses fundamentale Gefühl, worauf unser Selbstverständnis beruht, durch ein totalitäres Regime unterdrückt wird, werden Künstler zu Freiheitskämpfern, welche die Freiheit und Möglichkeit der Selbstverwirklichung des privaten Menschen fordern, und ihre Kunst als ästhetische Erziehung wird zur Kunst als Gefahr für Herrschende, Kunst als Widerstand.

Spanien ist ein Land vieler Kulturräume und Zivilisationsversuche. Einheit in der Vielfalt ist das Leitwort, mit dem sich die spanische Geschichte charakterisieren lässt⁵. Die Heimat Lorcas war in der Antike von Phöniziern besiedelt, die im Laufe der kommenden Jahrhunderte von Griechen, Karthagern, Römern, schließlich von Arabern – *Al-Andalus* – durchdrungen wurde. Die spanische Monarchie der katholisch-habsburgischen Könige beendete mit der Eroberung Granadas 1492 unter Ferdinand II. von Aragón und Isabella I. von Kastilien eine knapp 800 Jahre währende muslimische Vorherrschaft auf der iberischen Halbinsel. Mit Muhammad XII. (1482-1492) verließ der letzte muslimische Herrscher Spanien, bis in einem durch zahlreiche Edikte und Verfolgungen waltenden Prozess aus Allah Olé! wurde.

Federico García Lorca kam 1898 in Fuente Vaqueros, einem Dorf in Granada, zur Welt, als Spanien durch einen Modernisierungsprozess „zwischen agrarisch-geprägten und sich zunehmend industrialisierenden Zonen bestimmt wurde“⁶. Sein Vater Federico García Rodríguez war ein wohlhabender Landbesitzer und einer derjenigen, die durch den Verlust Kubas

¹ Schiller, F.: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Mit den Augustenburger Briefen, herausgegeben von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2008, S. 9.

² Vgl.: Schiller, Ästhetische Erziehung, S. 34.

³ Recki, B.: Freiheit (= Grundbegriffe der europäischen Geistesgeschichte, herausgegeben von Konrad Paul Liessmann), Wien 2009, S. 100.

⁴ Ibid., S. 102.

⁵ Vgl.: Barceló, P.: Das antike Erbe. In: Kleine Geschichte Spaniens. Herausgegeben von Peer Schmidt, Stuttgart 2007, S. 21.

⁶ Herold-Schmidt, H.: Vom Ende der Ersten zum Scheitern der Zweiten Republik. In: Kleine Geschichte Spaniens, S. 329.

1898 an die USA und den dadurch einsetzenden wirtschaftlichen Aufschwung zu schnellem Vermögen kamen⁷. Die unterschiedlichen sozioökonomischen Entwicklungen zwischen traditionellen Strukturen und Modernisierungsfaktoren bedingten einen kulturellen und politischen Regionalismus, der bis in den Bürgerkrieg hinein die Zeitgeschichte Spaniens bestimmte. Lorca war ein sehr vielseitiger Künstler. Pianist, Dichter, Dramaturg, Vortragsredner, Schauspieler, Maler und Theaterregisseur, vor allem anderen nochmals Dichter – das Medium, worin er seinen Widerstand – seine Kunst als Widerstand! – am deutlichsten zeigte, war das Theater. Sein Werk ist im Ganzen von drei elementaren Bestimmungen durchzogen: Tod, unerfüllte Liebe und der Wunsch nach Freiheit. Er ist seiner Heimat ein Leben lang verbunden geblieben; das zeigen seine lyrisch-intensiven Beschäftigungen mit den volkstümlichen Überlieferungen der Vega in Granada wie das Eintreten für die Verfolgten nach der *Reconquista*. „Ich glaube, daß meine Herkunft aus Granada mir Sympathie und Verständnis für all diejenigen eingegeben hat, die verfolgt werden – für den Zigeuner, den Neger, den Juden, für den Mauren, den jeder Granadiner in sich trägt.“⁸ „Ich bin ganz und gar Spanier [...] Ich bin der Bruder aller und verabscheue den Menschen, der für eine abstrakte nationalistische Idee aus dem einzigen Grunde sich opfert, weil er sein Vaterland mit einer Binde um die Augen liebt.“⁹

Ich will in diesem Beitrag mit dem Namen García Lorca nicht die biographische/politische Konnotation erneut beleben; diese wird in Ian Gibsons Biographie zu Genüge geschildert. Es soll auch nicht eine Fixierung auf seine frühen Werke erfolgen. Was man mit Lorca aber untrennbar verbindet, ist eines der berühmtesten Gedichtbücher der spanischen Literatur: die zwischen 1924 und 1927 entstandenen Zigeuner-Romanzen, eine Lyrik, die sich tatsächlich verkaufte und die seine Sichtweise von Granada, ein „andalusisches Retabel des ganzen Andalusiertums“¹⁰ ausdrücken. Neben den *Romancero gitano* sind es ebenso *Das Publikum*, *Komödie ohne Titel* oder *Buster Keatons Spaziergang*, die das surrealistisch beeinflusste Schaffen Lorcás kennzeichnen, wie auch eine Ausstellung seiner Zeichnungen in der Galerie von Josep Dalmau, welche von der engen Bindung an Salvador Dalí zeugt¹¹ – und dessen Forderung nach reinen poetischen Phänomenen, befreit von der Kontrolle der Logik und völlig dem Unbewussten hingegeben.

⁷ Vgl.: Gibson, I.: Federico García Lorca. Eine Biographie. Aus dem Englischen von Bernhard Straub, Frankfurt am Main/Leipzig 1991, S. 23.

⁸ Gibson, Lorca, S. 52.

⁹ Lorca, F.G.: Zwiegespräche mit einem wilden Karikaturisten. In: Werke in drei Bänden, dritter Band, Prosa. Ausgewählt und übertragen von Enrique Beck, Frankfurt am Main³ 1995, S. 393.

¹⁰ Lorca, Porträt García Lorcás. In: Dritter Band, S. 265.

¹¹ Vgl.: Gibson, Lorca, S. 243.

Lorca Andalusien zeichnet sich bis in seine Spätwerke und den Nachlass aus, hat weniger mit klischeehaften Vorstellungen von Banditen und Schmugglern mit Backenbart und Stutzen, zigeunerhaften Toreros, Frauen mit prächtigen Kämmen und Dolchen im Strumpfband¹² zu tun. *Bernarda Albas Haus* und *Bluthochzeit* spiegeln spanische Ehemoral und groteske erotische Frustration, *Das Publikum* und *Komödie ohne Titel* Realität und Anspruch des Theaters wider. So wie er das lokal-dokumentarische der Tragödie von Níjar 1928 erfasst aber in seiner literarischen Umsetzung in *Bluthochzeit* verlässt und dramatischer gestaltet, so kennzeichnet sich auch seine Annäherung an das Wesen der Kunst/des Theaters in seinem Nachlass.

„Kunst über alles“¹³, sagt Lorca in einem seiner zahlreichen Vorträge. Kunst über alles heißt für Lorca nicht Phantasie, Imagination und Reiz des Theaters aufgeben – es heißt, ein Theater der sozialen Aktion, in dem „die Menschen alte oder irriige Morallehren deutlich zeigen und durch lebendige Beispiele ewige Regeln des menschlichen Herzens und Gefühls ausdrücken können“,¹⁴ ein Theater, das den „sozialen Pulsschlag der Geschichte“¹⁵ aufnimmt, das sich mit den Problemen der Gesellschaft auseinandersetzt und sich den entscheidenden und einschneidenden Lebensfragen stellt; ist das Gegenteil der Fall, müsste man Kunst mit Handel oder Ökonomie bezeichnen und kommerzielles Theater betreiben, das sich mit sozialen Fragen nicht beschäftigt. [Kunst als Flucht aus der persönlichen Emotion...] „Die Funktion der Kunst besteht aber nicht nur darin, den Menschen die Augen zu öffnen, sondern auch darin, zu verhindern, daß sie ihre Augen“ vor den schwierigen Aufgaben und vielleicht auch unbequemen Alternativen/Lösungen „wieder schließen“¹⁶.

„Meine Damen und Herren“, sagt der Autor in der *Komödie ohne Titel*, „ich lasse den Vorhang nicht hochgehen, um das Publikum mit einem Wortspiel zu erheitern [...] um zu unterhalten und euch glauben zu machen, das sei das Leben. Nein. Der Dichter [...] wird euch heute abend nicht zu seiner Freude, sondern zu seinem Bedauern einen kleinen Zipfel der Wirklichkeit zeigen. [...] Ihr kommt ins Theater mit dem einzigen Bedürfnis euch zu vergnügen, und ihr habt Autoren, die ihr bezahlt, und das ist recht so; aber heute bringt euch der Dichter in eine Zwangslage, weil er es darauf abgesehen hat, eure Herzen zu bewegen, indem er die Dinge zeigt, die ihr nicht sehen wollt, und die simpelsten Wahrheiten herausschreit, die ihr

¹² Vgl.: López de Abiada, J.: „Die Männer gehören dem Wind“. Überlegungen zur Imagologie, Anthropologie und Literatur in „Bodas de Sangre“ und „La casa de Bernarda Alba“. In: Rudin, E.(Hrsg.): Übersetzung und Rezeption García Lorcas im deutschen Sprachraum. Vorträge des Casteler Kolloquiums 1996 (= Europäische Profile 42), S. 63.

¹³ Lorca, Plauderei über Theater. In: Dritter Band, S. 120.

¹⁴ Ibid., S. 118.

¹⁵ Ibid., S. 119.

¹⁶ Hauser, A.: Soziologie der Kunst, München 1974, S. 333.

nicht hören wollt. [...] Eben jetzt. Aber die Wirklichkeit sehen ist schwer. Und sie zeigen, noch viel schwerer.¹⁷

Unter diesem Blickwinkel versteht sich sein Bemühen, als er 1932 zusammen mit Eduardo Ugarte das universitäre Wandertheater *Barraca* gründete und mehrere Jahre durch Spanien reiste, um auch Leuten mit geringerem Bezug zum Theater mit klassischem Drama bekannt zu machen und Bildung, welche wie kaum ein anderes Feld des öffentlichen Lebens von der Monopolstellung der Kirche prägniert wurde, eben jener zu entziehen und breiteren Volksschichten zu ermöglichen. Dazu gehörte es auch, die Eintrittspreise der arbeitenden Bevölkerung anzupassen.

Doch zurück zum Stück *Das Publikum* – verfasst nach dem Sturz Primo de Riveras und dem Erstarken der Gegner der Monarchie, 1931 fertiggestellt aber erst 1976 aus dem Nachlass veröffentlicht: hier wird die Grenze zwischen Publikum und Schauspielern aufgehoben. Das Rollenspiel im Leben und auf der Bühne fließt ineinander. Erotik und Selbstgeißelung verschwimmen, die Peitsche ist kein Requisit, sondern eigene Seele und erinnert an die Blumenflagellation in Hieronymus Boschs *Garten der Lüste*¹⁸: geliebt wird, was geliebt werden kann, ohne sich bürgerlich-klerikalen Normen zu unterwerfen: Freiheit und Sex. Die Handlung selbst wird durch das Unbewusste gesteuert und interessiert hier weniger als der Sinngehalt des Stückes. Wenn man Leidenschaften einem Sittenkodex unterwirft, wird aus dem Leben eine Farce, das nur hinter Masken versteckt lebbar sei. „Wer von euch beiden ist einer?“¹⁹, fragt der Kaiser seine Untertanen und weist auf die Diskrepanz zwischen Individuum und sozialer Rolle des Ich hin. Entledigt man sich seiner Maske, droht man in der eigenen Scham der sozialen Regeln zu versinken. „Man muß das Theater zerstören oder im Theater leben!“²⁰, sagt der Direktor gegen Ende des Stückes. Deswegen bleiben dem Publikum, das diesem Stück beiwohnt, alle Ausgänge verschlossen, um der Wahrheit ins Gesicht zu sehen.

„Was die Erfordernisse der Dichtung betrifft, so verdient das Unmögliche, das glaubwürdig ist, den Vorzug vor dem Möglichen, das unglaubwürdig ist.“²¹ Die ‚Wirklichkeit‘ wird durch das Medium der Dichtung stilisiert und konzentriert, bleibt in ihrer Grundbeschaffenheit aber unberührt. [Durch den Modellcharakter erfolgt eine Identifikation des Publikums mit der Dichtung] Loras bestimmendes Charakteristikum seines poetischen Schreibens besteht darin, dass Identitäten behauptet werden, welche sittliche Einstellungen und moralische Werte, mit

¹⁷ Lorca, F.G.: *Das Publikum*. Komödie ohne Titel. Zwei Stücke aus dem Nachlaß. Deutsch von Rudolf Wittkopf, Frankfurt am Main 1986, S. 65f.

¹⁸ Vgl.: Gibson, Lorca, S. 399.

¹⁹ Lorca, *Das Publikum*, S. 23.

²⁰ *Ibid.*, S. 56.

²¹ Aristoteles: *Die Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1987, S. 93.

anderen Worten: die Mentalität dieser Zeit widerspiegeln. Dazu gehört der allzu laute Ruf des sexuell freizügigeren Paris inmitten einer katholisch-definierten Sexualmoral ebenso wie die Forderung nach persönlicher Verwirklichung, nach gelebtem Individualismus. Deswegen bleibt der Ausspruch des Zigeuners über die untreue Ehefrau aus den *Romancero Gitano* –

„zum Verlieben war kein Anlaß,
weil sie einen Mann schon hatte,
aber sagte, sie sei ledig,
als ich sie zum Fluß mitnahm.“²²

– nur eine suggestive Metapher, die den Sprung an das Theater nicht schafft – Don Perlimplín und Belisa (*In seinem Garten liebt Don Perlimplín Belisa*, 1933) stellen lediglich eine Karikatur dieser Metapher dar; deswegen kann Mariana Pineda [Das Stück wurde unter den politischen Bedingungen Primo de Riveras erst in redigierter und entschärfter Fassung für die Bühne zugelassen] ihren Mann nicht verraten, für den sie die Fahne der Libertá gestickt hatte und wird ohne Unterstützung vor leeren Straßen hingerichtet; deswegen kann Yerma (1937) ohne Vernunftargument ihren unfruchtbaren Mann erst durch Mord verlassen und trotzdem von sich sagen, dass sie ihr eigenes Kind getötet hätte; deswegen spiegelt *Bernarda Albas Haus* [1945 (1936 verfasst) in Buenos Aires uraufgeführt] den Hort spanischer Frauen wider, die unverheiratet geblieben sind. Ein Vergleich zum großen Verführer Don Juan hinkt; er muss anwesend sein, um Frauen in Rage zu bringen, bei Lorcás *Bernarda Alba* genügt schon der Hufschlag eines Pferdes, auf dem ein Mann sitzen könnte! So aber wird ein Standpunkt gegenüber den Anforderungen und vor allem Wünschen des Lebens eingenommen, der zu Selbsttäuschung und Selbstdegradierung verkommt. Lorca sagte einmal in einer argentinischen Zeitung, dass die einzige Hoffnung auf Glück darin liege, „seinen Instinkt voll zu leben“²³. Gelingt dies nicht, überlagert das Christliche Dionysos, wird aus Scham Frustration, eine paradoxe Konstellation, die in jene situative Ironie mündet, die sich in der *Bluthochzeit* (1933) widerspiegelt: Leonardo und die Braut geben ihrem Instinkt eine sozialökonomische Nachdenkpause, die zur Tragödie führt. Der allegorische Holzfäller gibt dem Instinkt zumindest rhetorisch seine Rechtfertigung: „Besser verblutet und tot als lebendigen Blutes verfaut“²⁴ – Man denke sich *Rameaus Neffe* als Theaterstück! – „Über den verborgenen Geist des schmerzreichen Spanien“²⁵ zu reden, nannte es Lorca in *Theorie und Spiel des Dämons*. Der Darsteller des Cante Jondo, dieses Zusammentreffens von Wehklagen

²² Lorca, F.G.: *Zigeunerromanezen. Primer romancero gitano 1924-1927*. Übertragung und Nachwort von Martin von Koppenfels, Frankfurt am Main 2002, S. 35.

²³ Gibson, Lorca, S. 459.

²⁴ Lorca, *Bluthochzeit*. In: *Zweiter Band, Bühnenwerke*, S. 258.

²⁵ Lorca, *Theorie und Spiel des Dämons*. In: *Dritter Band*, S. 40.

und erstem Kuss, „das lyrische Innerste des andalusischen Gesangs“²⁶, fand in der republikanischen Presse begeisterten Zuspruch, die Presse der extremen Rechten diffamierte Lorca als unmoralisch, unreligiös, hetzerisch und vor allem antispanisch.

Andalusien – das ist Lorcass Heimat, das ist die Alhambra, der Generalife, der Cante Jondo, die Romancero Gitano, der Sacromonte, die Vega, „[d]as ist Granada. Als Schönheit ist es *unglaublich*. Aber es hat eine überraschende Wirklichkeit“²⁷, schreibt Lorca in einem Brief an den Kunstkritiker Sebastián Gasch. Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung skizzieren ein Phantasieexperiment von der Aufhebung der Diskrepanz zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, das sich den Weg zur Realität erspart. Lorca hingegen fordert seine Gegenwart heraus: die Erotik des Südens, südliche Leidenschaft, welche die Akteure als Geißel ihres eigenen Ehren-/Sittenkodex existieren lässt – „und vor allem die berauschendste Sache: Die Freiheit! Die Freiheit!“²⁸, ruft Carmen. Er brachte Bestrebungen und Begierden zum Ausdruck, welche eine eigene moralische Bedeutung entwickelten, womit seiner Erscheinung jene Aura umgab, die auch Byron, Nietzsche und andere Abenteurer des Intellekts auszeichnete; warum? Weil sie etwas riskiert hatten, weil sie Gewohnheiten, Denk- und Empfindungsweisen hinterfragten, die unter den Fingernägeln brannten. *Bluthochzeit* – eine Darstellung von Frauen, die sich gegen Moraldogmen auflehnen und ihren Gefühlen in einer von lebensfeindlichen Ehrvorstellungen geprägten bäuerlich-archaischen Welt folgen – wurde 1933 im Beatriz-Theater in Madrid uraufgeführt, als Hitler die Macht in Deutschland ergriff, bei den Wahlen in Spanien zum ersten Mal auch Frauen zugelassen wurden, Lorca mit der *Barraca* durch das Land zog, um den Leuten das kulturelle Erbe ihres eigenen Landes zu zeigen und, als sich das Massaker von Casa Vieja ereignete. *Bernarda Albas Haus* – im Grunde eine einfache Handlungsführung in einer von latenter Leidenschaft geprägten Atmosphäre, womit die Sehnsucht nach Freiheit und Liebe umso stärker hervorkommt – wurde kurz vor Ausbruch des Bürgerkriegs fertiggestellt. Folgerichtig fand Lorcass Kunst Widerhall auch „im entferntesten Hirnkastel“ (Eleonore Büning) des letzten Falangisten, der ihn im August 1936 exekutierte. Der Dichter Lorca und sein Gesamtwerk waren nach seinem Tod jahrzehntelang tabu. Erst nach dem Tod des Caudillo 1975 fing man an, Lorca (wieder) kennenzulernen. Kunst als Widerstand muss kein Skandal sein – es reicht schon die Unfähigkeit, mit Worten umzugehen.²⁹

²⁶ Lorca, Der Cante Jondo. In: Dritter Band, S. 87.

²⁷ Lorca, Briefe. An Sebastián Gasch. In: Dritter Band, S. 202.

²⁸ Bizet, G.: Carmen. Libretto von Henri Meilhac und Ludovico Halévy nach der Novelle von Prosper Mérimée. Übersetzt und herausgegeben von Henning Mehnert, Stuttgart 2010, S. 125.

²⁹ Vgl.: Steinwendtner, B.: Die vielen Welten der Kunst. In: Die Festspiele. Visionen, Wünsche, Wirklichkeit. Herausgegeben von Michael Fischer, St. Pölten/Salzburg 2007, S. 114.

Literatur:

- Aristoteles: Die Poetik. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1987.
- Barceló, Pedro: Das antike Erbe. In: Kleine Geschichte Spaniens. Herausgegeben von Peer Schmidt, Stuttgart 2007, S. 19-42.
- Bizet, George: Carmen. Libretto von Henri Meilhac und Ludovico Halévy nach der Novelle von Prosper Mérimée. Übersetzt und herausgegeben von Henning Mehnert, Stuttgart 2010.
- Gibson, Ian: Federico García Lorca. Eine Biographie. Aus dem Englischen von Bernhard Straub, Frankfurt am Main/Leipzig 1991.
- Hauser, Arnold: Soziologie der Kunst, München 1974.
- Herold-Schmidt, Hedwig: Vom Ende der Ersten zum Scheitern der Zweiten Republik (1874-1939). In: Kleine Geschichte Spaniens, S. 329-442.
- López de Abiada, José Manuel: „Die Männer gehören dem Wind“. Überlegungen zur Imagologie, Anthropologie und Literatur in „Bodas de Sangre“ und „La casa de Bernarda Alba“. In: Rudin, Ernst (Hrsg.): Übersetzung und Rezeption García Lorcás im deutschen Sprachraum. Vorträge des Casteler Kolloquiums 1996 (= Europäische Profile 42), S. 57-82.
- Lorca, Federico García: Das Publikum. Komödie ohne Titel. Zwei Stücke aus dem Nachlaß. Deutsch von Rudolf Wittkopf, Frankfurt am Main 1986.
- Lorca, Federico García: Zigeunerromane. Primer romancero gitano 1924-1927. Übertragung und Nachwort von Martin von Koppenfels, Frankfurt am Main 2002.
- Lorca, Federico García: Werke in drei Bänden. Ausgewählt und übertragen von Enrique Beck, Frankfurt am Main³1995.
- Recki, Birgit: Freiheit (= Grundbegriffe der europäischen Geistesgeschichte, herausgegeben von Konrad Paul Liessmann), Wien 2009.
- Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Mit den Augustenburger Briefen, herausgegeben von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2008.
- Steinwendtner, Brita: Die vielen Welten der Kunst. In: Die Festspiele. Visionen, Wünsche, Wirklichkeit. Herausgegeben von Michael Fischer, St. Pölten/Salzburg 2007, S. 112-118.