

Artikel

„*La luna vino a la fragua...*“

Eine radikalphilologische Lektüre des *Romance de la luna, luna* von Federico García Lorca

Christian D. Haß (Heidelberg)

HeLix 8 (2015), S. 85-114.

Abstract

The following article could as well be titled “The *Romance de la luna, luna* – again”; an interpretation of this *romance* is taken into consideration which tackles the problem that the multiple readings within academic literature bring along a huge spectrum of results and even tend to contradict each other.

The underlying question is that of the appropriateness of dealing with poetically stylised texts by using a scientific-definitory language. This is faced methodically by contrasting the referentialising essentialism of traditional hermeneutics with the constructivist model of the relativity of any meaning according to Markus Hilgert, spokesman of the Heidelberg SFB 933 “Material Text-Cultures”. In order to face this methodological aporia and nevertheless draw scientific statements about the quality of the underlying text, a close reading in the manner of Jürgen Paul Schwindt’s “Radikalphilologie” is attempted. This is done to examine the “Autotheoria” of this *romance*, which configures itself within the text, as its “implicit poetology”.

Analysing the often observed interrelation between the dramatic, narrative and poetic stylisation of the poem in this manner can benefit the studies of Lorca's works in multiple ways: on the one hand, by producing dramatic and narrative ambiguities, the implicit poetology of the *romance* denies the universal validity of the referentialising, content-focussed readings, which are omnipresent even in contemporary research. This way the spectrum of possible interpretations, which is offered by the text, is reduced to single aspects. On the other hand, as the text steadily oscillates between the epistemological mode of cognitive perception and that of intuitive suggestion, as well as the metaphorical presence of both actual and implicated meaning, it becomes apparent that it is inadequate to suppose an *evolution* from symbolism to surrealism within the Lorquian poetics: at least with respect to the underlying poem, it reveals rather a *coexistence* of both a ‘symbolistic’ poetics of inclusion and a ‘surrealistic’ poetics of transgression.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

„*La luna vino a la fragua...*“

Eine radikalphilologische Lektüre des *Romance de la luna, luna* von
Federico García Lorca

Christian D. Haß (Heidelberg)

„*L'ultima luna
la vide solo un bimbo appena nato,
aveva occhi tondi e neri e fondi
e non piangeva,
con grandi ali prese la luna tra le mani, tra le mani,
e volò via, e volò via, era l'uomo di domani.*“
(Lucio Dalla, *L'ultima luna*, 1978)

Vorüberlegungen

Im Folgenden wird eine Analyse des *Romance de la luna, luna* von Federico García Lorca versucht.¹ Das lyrische Werk Federico García Lorcás, und besonders sein *Romancero gitano*, gehört zu den besterforschten Gebieten der spanischen Literatur der Moderne. Eine Untersuchung des *Romance de la luna, luna* muss sich also zunächst den beiden Fragen stellen,

1. wozu es überhaupt einer weiteren Einzeluntersuchung dieses *romance* bedürfe, sowie
2. wie gerade hinsichtlich eines Gesamtwerkes, das sich wie im Falle Lorcás durch eine starke symbolisch-metaphorische Evolution auszeichnet,² eine isolierte Untersuchung einzelner Werkteile zu rechtfertigen sei.

Auf der Antwort auf diese Fragen basiert das methodologische Programm der im Folgenden vorgestellten Lektüre:

1. Die zahlreichen Interpretationen zum *Romancero gitano* weisen ein großes Deutungsspektrum auf und widersprechen sich teils diametral. Im Folgenden

¹ Textgrundlage hier und im Folgenden: LORCA, *Obras Completas*, hg. v. DEL HOYO, 425f. (im Folgenden *OC*).

² Zur sukzessiven Evolution des Symbols der „luna“ vgl. CORREA, „El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca“ sowie RAMOS-GIL, *Claves líricas de García Lorca*, bes. Kap. 5. Zu einer Analyse des gesamten Makrokontextes vgl. HÖLTJE, *Der Symbolismus in Federico García Lorcás Romancero gitano* sowie GARIN, *Romancero gitano de Federico García Lorca*.

wird zu zeigen sein, dass die Hauptprobleme der Lorca-Forschung in vorschnellen Referenzialisierungen der poetischen Elemente begründet liegen.³ Die Pluralität der verschiedenen ‚referenzialistischen‘ Deutungen in der Forschung wird als Resultat der genuinen Polysemie poetisch stilisierter Texte ausgewiesen werden – einer Polysemie, die sich gerade der gewaltsamen Referenzialisierung versagt.

2. Als Eingangsgedicht des Gedichtzyklus kommt dem *Romance de la luna, luna* eine besondere Relevanz im Werkkontext zu: Er lässt sich als Programmgedicht lesen, dessen implizite Poetologie auch für Lorcas lyrisches Gesamtwerk von Belang ist.⁴ Dass eine *exemplarische* Untersuchung innerhalb der gewählten Perspektive also durchaus zielführend ist, zeigt auch der Umstand, dass das Problem der Referenzialisierungen sowohl die Deutungen des *Romancero gitano* im Allgemeinen als auch diejenigen des *Romance de la luna, luna* im Speziellen durchzieht.

Wie aber lässt sich eine Lektüre bewerkstelligen, die die poetische Stilisierung ihres Untersuchungsgegenstands beschreiben will, ohne diesen ‚referenzialistisch‘ festzulegen?

Zur Methode

Das methodologische Problem ist ein altes:⁵ Poetische Sprache ist genuin polysem und somit in gewisser Weise unscharf; wissenschaftliche Sprache ist um Prägnanz und Objektivität bemüht. Wissenschaftliche Beschreibungen poetisch stilisierter Texte bewegen sich aufgrund dieser Unvereinbarkeit der Sprachmodi stets zwischen zwei

³ Lorca selbst verspürte offenbar die Notwendigkeit, solchen Referenzialisierungstendenzen entgegenzuwirken. Im Rahmen einer kommentierten Lesung aus dem Jahre 1936 im *Ateneo de Guipuzcoano* (San Sebastian) drückte er nicht nur seine *Abwehr gegenüber referenzialisierenden Lektüren*, sondern auch sein Vertrauen darauf aus, dass der Text selbst sich gegen solcherlei Fehllectüren verwahre. Vgl. *OC*, 1805: „El libro es el poema de Andalucía [...]. Un libro donde apenas está expresada la Andalucía que se ve, pero sí la que se siente [...]. Hay solo un personaje real, que es la pena que se filtra [...]. No me quejo de la falsa vision andaluza que se tiene de ese libro. Creo que el elevado tono que puse en su concepción le salvó de sus malos interpretes“ (Hervorhebungen C.H.).

⁴ Vgl. u.a. LÓPEZ-VÁZQUEZ, „Romance de la luna, luna“. Die doppelte Nennung der „Diosa Blanca que va a presidir el oficio poético“ (81) im Titel weist sogar strukturelle Parallelen mit der antiken Tradition der *Invocatio* bzw. des Musenanrufs auf.

⁵ Nietzsche war mit seiner Sprachkritik, die v.a. auf den Konstruktcharakter bzw. den Reduktionismus der Begriffssprache abhebt (vgl. NIETZSCHE, „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“, 373-380), wegweisend für spätere diesbezügliche Überlegungen der Dekonstruktion. Explizit zur Wissenschaftssprache als dem „vernünftige[n] Mensch[en]“ zugehörig im Gegensatz zur Sprache des „intuitive[n] Mensch[en]“ vgl. bes. 380-384.

Extremen: Auf der einen Seite steht – wie im Rahmen dieser Analyse aufzuzeigen sein wird – ein in der Lorca-Forschung verbreitetes Verfahren, durch das die poetische Sprache durch die Wissenschaftssprache in ihrem Bedeutungsspektrum eingeschränkt wird; unreflektierte Referenzialisierungen von Elementen der ‚Textwelt‘ sind die Folge, sei es in Richtung von Elementen der ‚Bezugsrealität‘,⁶ sei es im Sinne einer als allgemeingültig gedachten ‚Symbolik Lorcas‘.⁷ Dieser Methode, die dem Bedeutungsspektrum des Textes nicht gerecht werden kann, soll nicht gefolgt werden. Auf der anderen Seite stehen Versuche, der ‚Nachbarschaft von Dichten und Denken‘⁸ durch Annäherung der wissenschaftlichen an die poetische Sprache gerecht zu werden; auch dieser Methode, durch welche die Wissenschaftssprache programmatisch von ihrem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit abrückt, soll nicht gefolgt werden.⁹

Eine Möglichkeit des Auswegs aus diesem Dilemma besteht in einer textanthropologischen Perspektive, die unlängst Markus Hilgert¹⁰ in Anlehnung an Hans Beltings Konzept einer ‚Bildanthropologie‘¹¹ formuliert hat, und die als theoretische Prämisse dem in Heidelberg ansässigen SFB 933 ‚Materiale Textkulturen‘ zu Grunde liegt: Ausgehend von der kultursoziologischen These von Andreas Reckwitz,

⁶ ‚Bezugsrealität‘ ist im Sinne von ISER, *Das Fiktive und das Imaginäre*, 22 verstanden, der die Deckungsgleichheit zwischen lebensweltlicher Realität und textweltlicher Realität in fiktionalen Texten verneint: „In der Überführung wiederholter lebensweltlicher Realität zum Zeichen für anderes manifestiert sich die [durch den fiktionalen Akt erwirkte] Grenzüberschreitung als eine Form der Irrealisierung; in der Überführung des Imaginären als eines Diffusen in bestimmte Vorstellungen geschieht ein Realwerden des Imaginären“. Beispiele für eine eindimensionale Referenzialisierung in der Lorcaexegese werden im weiteren Verlauf dieser Analyse noch problematisiert.

⁷ Beispiele für diese Tendenz werden an späterer Stelle problematisiert.

⁸ Vgl. HEIDEGGER, ‚Das Wesen der Sprache‘, 163 im Zuge einer Besprechung des Gedichts *Das Wort* von Stefan George: „Wozu aber dann, wenn es zuerst auf eine denkende Erfahrung mit der Sprache ankommt, dieser Hinweis auf eine dichterische Erfahrung? Weil das Denken wiederum in der Nachbarschaft zum Dichten seine Wege geht. [...] Beide [...] brauchen einander, wo es ins Äußerste geht, je auf ihre Weise in ihrer Nachbarschaft“.

⁹ Denn so trefflich Heideggers wichtiger Hinweis auf die konfliktsche Verwandtschaftsbeziehung der Sprachmodi Referenzialisierungstendenzen in der Gedichtanalyse abzuwenden vermag, so bedenklich ist m.E. dessen kategorische Ablehnung von „Methode“ bzw. dessen konstruierte Opposition zwischen „wissenschaftlichem Vorstellen“ und „Denken“. Solcherlei Prämissen führen zwangsläufig zu einer ‚Denksprache‘, welche sich programmatisch von jeglicher Wissenschaftlichkeit entfernt und eher auf poetische Stilisierung (etwa durch *figurae etymologicae* oder *Personifizierungen von Abstrakta*), denn auf deskriptive Genauigkeit abhebt. Vgl. ebd., 167f.: „Die Wissenschaften kennen den Weg zum Wissen unter dem Titel der Methode. Diese ist [...] kein bloßes Instrument der Wissenschaft, sondern die Methode hat ihrerseits die Wissenschaften in ihren Dienst gestellt. [...] Anders als im wissenschaftlichen Vorstellen verhält es sich im Denken. Hier gibt es weder die Methode noch das Thema, sondern die Gegend, die so heißt, weil sie das gegnet, freigibt, was es für das Denken zu denken gibt. Das Denken hält sich in der Gegend auf, indem es die Wege der Gegend geht. [...] Dieses Verhältnis ist vom wissenschaftlichen Vorstellen aus nicht nur schwer, sondern überhaupt nicht zu erblicken“ (Hervorhebungen C.H.).

¹⁰ Vgl. HILGERT, ‚Textanthropologie‘.

¹¹ Vgl. BELTING, *Bild-Anthropologie*.

dass Texten kein immanenter Sinngehalt eigne, sondern dass diesen ihre jeweilige Bedeutung durch *Rezeptionspraktiken* je kontextuell neu zugeschrieben werde,¹² begreift Hilgert „de[n] Mensch[en] als Produzent[en] und Rezipient[en] [...] als die allein sinngebende Instanz“¹³ des jeweiligen Textes: Wenn nämlich

Praktiken und Formen der Rezeption [...], in denen sich die ‚Bedeutungen‘ des Geschriebenen ausdrücken, auf kulturellen Wissensordnungen [...] und subjektiven Sinnzuschreibungen basieren, die historisch und sozial-kulturell charakteristisch sind [...], so verändern sich auch die ‚Bedeutungen‘ des Geschriebenen.¹⁴

Um den Text dennoch in seinem Bedeutungsspektrum zu beschreiben und dabei das Risiko von dessen gewaltsamer Reduktion – das selbstredend auch dieser Beitrag notwendig eingeht – möglichst gering zu halten, wird in Anlehnung an Jürgen Paul Schwindt davon ausgegangen, dass lyrische Texte jeweils eine implizite „Eigentheorie“ konfigurieren,¹⁵ die im Folgenden als *implizite Poetologie* des *romance* bezeichnet wird. Diese ist zwar weit davon entfernt, *eine* verbindliche ‚Deutungsanweisung‘ bzw. *einen* verbindlichen immanenten Sinngehalt zu formulieren, konstituiert jedoch im Text ein „elementares Ordnungssystem“, eine gewisse „raumzeitliche Fixierung“, die der Bedeutungszuschreibung vorgängig ist.¹⁶ Anhand dieses ‚*prae-thematischen*‘ Ordnungssystems wird der Raum, in den sich mögliche Rezeptionspraktiken einschreiben können, strukturell beschreibbar: als „Matrix [...] für ein Geschehen, das sich dann [...] in konzeptionellen Begriffen [...] fassen lässt“.¹⁷ Diese „radikalphilologische“ Lektüre beschreibt so, in ihrer nachträglichen Beobachterposition, nicht das resultative ‚Thema‘ resp. den ‚Inhalt‘ des Textes, sondern die prozessuale *Genese* dieses ‚Thematischen‘:

Philologists have [...] the advantage that they [...] see last. They see all the seeing and hearing, speaking and silent, sensing and feeling creatures and the semiosis, that is the sign-producing procedures that emanate from them.¹⁸

¹² Vgl. RECKWITZ, *Die Transformation der Kulturtheorien*, bes. Kap. 7,2.

¹³ HILGERT, „Textanthropologie“, 93.

¹⁴ Ebd., 90f.

¹⁵ Vgl. SCHWINDT, „Fragmente zu einer Theorie der Lyrik“, 52.

¹⁶ SCHWINDT, „Schwarzer Humanismus“, 1149f.; vgl. auch HAß/NOLLER, „Einleitung“.

¹⁷ SCHWINDT, „Schwarzer Humanismus“, 1150.

¹⁸ SCHWINDT, „Thaumatographia“, 159.

Radikalphilologisches Lesen artikuliert, als textexternes Analogon der textimmanenten metapoetischen Momente, also die problematisierten Verständnisprozesse resp. die antizipierten Rezeptionsprozesse im Text:¹⁹

The operations of poetry are like the reflections of their metapoetical, i.e. philological treatment. [...] the processes of semiosis in which the figures *immanent* to the poetic text take part are not essentially different from those of philology. Innerpoetic observation and presentation of the processes of understanding points, as *mise en abîme*, forward to the observation and evaluation by third parties [...].

So ist es möglich, ausgehend von textuellen Merkmalen bestimmte Rezeptionspraktiken zu falsifizieren;²⁰ inwieweit dieses Konzept einer „Radikalphilologie“ jedoch tragfähig ist, hat sich anhand einer Englektüre des *Romance de la luna, luna* allererst zu erweisen; getreu der Prämisse, „daß eine gute Theorie an den Objekten gewonnen werden müsse, auf deren schlüssige Erklärung sie ausgeht“.²¹

„*La luna vino a la fragua/ con su polisón de nardos...*“

Eine radikalphilologische Lektüre muss also am Text selbst ansetzen, will sie dessen implizite Poetologie beschreiben. Die Gliederung geht im Folgenden daher von den ersten Versen des *Romance de la luna, luna* aus, in denen sich ein auch in der Forschung häufig beobachtetes Konstitutivum der lorquianischen Poetik artikuliert, das Zusammenwirken dramatischer, narrativer und genuin poetischer Elemente in Lorcas Werk.²² Es tritt eine Figur auf (V. 1: „La luna...“), es wird ein Geschehen narrativ entfaltet, i.e. in Zeit und Raum situiert (V. 1: „...vino a la fragua...“), der sprachliche Modus ist poetisch stilisiert (V. 2: „...con su polisón de nardos“). Zunächst werden daher die beteiligten *personae* behandelt, samt ihren *attributa*, der *relatio* zueinander sowie ihrer *actiones* als *agentes* und/ oder *patientes*.²³ Im Anschluss wird die *narratio*²⁴

¹⁹ SCHWINDT, „Thaumographia“, 160.

²⁰ Zur Frage, wie angesichts eines radikalkonstruktivistischen *anything goes* in der Bedeutungskonstitution bestimmte Rezeptionspraktiken dennoch falsifizierbar sind, vgl. ausführlich HAB, „Ordnung im Anfang“, 97-99 sowie ebd., 122-125 mit Fn. 94 für die Falsifizierung einer Deutung der vergilischen *Georgica* durch Joseph Goebbels.

²¹ SCHWINDT, „Fragmente zu einer Theorie der Lyrik“, 51.

²² So spricht z.B. LÓPEZ-VÁZQUEZ, „Romance de la luna, luna“, 81f. vom behandelten *romance* als „el *Preludio* de las tensiones líricas y dramáticas que se acercan“ sowie später von „dos líneas de construcción: la que marca el espacio y la que se refiere a la anécdota“. Die Lyrik im *Romancero* wird also um die dramatisch gestalteten Handlungen und Dialoge der Protagonisten sowie um die narrative ‚Anekdote‘ ergänzt.

²³ Die Einführung der folgenden kursivierten Termini soll irreführenden Identifizierungstendenzen mit

des *romance* untersucht, und zwar im Hinblick auf raum- und zeitsemantische Dynamiken innerhalb des Textes. Anschließend werden die Verfahren poetischer Stilisierung, vor allem in Form von Metaphorik und Symbolik, nachvollzogen, welche dem Text poetische Mehrdeutigkeit verleihen und so das breite Spektrum potenzieller Deutungen bedingen. Abschließend steht der Versuch, die implizite Poetologie des *Romance de la luna, luna* zu beschreiben und im Hinblick auf ihre Aussagekraft bezüglich des Makrokontexts des *Romancero gitano*, sowie des lyrischen Gesamtwerks Lorcás zu überprüfen.

„*La luna...*“ – *Analyse der dramatischen Gestaltung sowie des Personeninventars*

Ramos-Gil bemerkt in Bezug auf die Funktion der „luna“ im Werk García Lorcás: „Son conocidas del lector las intervenciones de la luna en el *Romancero gitano*. No se trata de formulaciones; es la luna o su maleficio en acción“.²⁵ Die Funktion der „luna“ als Protagonistin der Handlung wird bereits durch ihre zweimalige Nennung im Titel angedeutet, und auch V. 1 des *romance* unterstreicht die exponierte Stellung dieser *persona* durch ihre Initialstellung im Vers. Als Komplement zu dieser ersten Protagonistin wird in V. 3 „el niño“ an gleicher Versstelle genannt; die Komplementarität der beiden Protagonisten wird also von Beginn an durch die Symmetrie auf formaler Ebene figuriert, die sich kontinuierlich durch die erste Strophe zieht.²⁶ Diese lässt sich formal in folgende Teile untergliedern:

quasi-realen *Personen*, ihren *Eigenschaften*, ihren *Beziehungen* zueinander sowie ihren *Handlungen* entgegenwirken. Hier werden vielmehr von der Dichterinstanz innerhalb des poetischen Imaginationsraumes kreierte *personae* samt den ihnen zugeschrieben äußerlichen und/ oder charakterlichen *attributa* sowie der *relationes* zueinander untersucht, durch welche die figurative Imagination der Rezipienten beeinflusst wird. Die latinisierte Terminologie dient hierbei als Absicherung gegen Identifizierungstendenzen.

²⁴ Der Terminus *narratio* ist zwar der Narratologie von GENETTE, „Discours du récit“, entlehnt, wird jedoch im Folgenden abweichend verwendet: Er bezeichnet nicht die „*narration* [comme] l’acte narratif producteur“ (72), sondern gewissermaßen die „*histoire*, le signifié ou contenu narratif“ (ebd.) sowie zugleich den „*récit* proprement dit le signifiant [...] ou texte narratif lui-même“ (ebd.). Diese Subsumierung der genette’schen Termini *récit* und *histoire* unter dem Terminus der *narratio* gründet in der Überzeugung, dass eine raum- und zeitsemantische Untersuchung von narrativem Text stets Signifikant und Signifikat gleichermaßen in ihrem Verhältnis zueinander berücksichtigen muss. Die latinisierte Schreibung mit initialer Minuskel soll eine Verwechslung sowohl mit dem Terminus der genette’schen *narration*, als auch mit dessen deutscher Übertragung *Narration* verhindern.

²⁵ RAMOS-GIL, *Claves líricas de García Lorca*, 43 (Hervorhebung C.H.).

²⁶ Vgl. beispielsweise den symmetrischen Aufbau des Dialogs (V. 9-20).

Die Verse 1-4 stellen in der oben beschriebenen Symmetrie die Protagonisten vor. Hinsichtlich deren *attributa* wird „la luna“ (V. 1) durch „su polisón de nardos“ (V. 2) als weiblich-anthropomorph gezeichnet;²⁷ die *persona* des „niño“ (V. 3) wird nicht weiter ausgestaltet. Nach der exponierten *actio* des Eintretens der Protagonistin in den fokussierten Raum („la luna vino a la fragua“, V. 1), in welchem sich der zweite Protagonist bereits befindet, entsteht zunächst folgende *relatio* zwischen beiden: Das Kind wirkt durch seine *actio* des Anschauens als *agens*, der „la luna“ zum Objekt seiner Handlung macht.²⁸ Die dreimalige Repetition des Verbs „mirar“ verleiht dem Akt des Anschauens innerhalb dieser ersten Szene zusätzliches Gewicht („El niño la mira mira./ El niño la está mirando.“, V. 3/ 4).²⁹

In den Versen 5-8 wird zunächst der Fokus der Szene in vertikale Richtung verschoben: Suggestierte die „fragua“ als Ort der Protagonistenbegegnung noch Bodennähe bzw. unterirdische Lokalisierung,³⁰ findet die in den folgenden vier Versen beschriebene *actio* der „luna“ „en el aire conmovido“ (V. 5) statt. Ihre Anthropomorphisierung wird auch hier durch die *attributa* „brazos“ (V. 6) sowie „senos“ (V. 8) fortgeführt; ihre charakterliche Attribuierung fällt mit „lúbrica y pura“ (V. 7) prägnant paradox aus.³¹ Die beschriebene *actio* der „luna“ ist eine zweifache: Durch „mueve la luna sus brazos“ (V. 6) wird eine *actio* des Tanzens beschrieben, welche in ihrer Selbstbezogenheit keine *relatio* zum „niño“ eingeht, während mit „enseña [...] / sus senos“ (V. 7/ 8) gewissermaßen das Betrachtungsverhältnis aus den Versen 1-4 beantwortet wird – der Unterschied besteht darin, dass das Verhältnis zwischen *agens* und *patiens* beim Akt des Zeigens gegenüber dem Akt des Betrachtens invertiert ist. Der „niño“ tritt gegenüber der Selbst-Inszenierung der „luna“ völlig zurück; als *patiens* der *actio* des Zeigens wird er elliptisch verschwiegen und schwingt lediglich in der Reziprozität mit, die dem Verb „enseñar“ inhärent ist – in syntaktischer Hinsicht besteht die Existenz des Kindes also lediglich in der reziproken *actio* der „luna“.

²⁷ Vgl. LÓPEZ-VÁZQUEZ, „Romance de la luna, luna“, 83: „[E]l polisón de nardos puede ser el resplandor lunar. Pero en un nivel más profundo engarza con una hiperdeterminación de lo femenino“.

²⁸ Dass hier der Blick als eine *actio* gefasst wird, ist grammatikalisch zu verstehen: „El niño“ ist als grammatikalisches Subjekt *agens* dieses „la luna“ objektivierenden Aktes.

²⁹ Zur Präponderanz des Visuellen vgl. GARIN, *Romancero gitano de Federico García Lorca*, 48.

³⁰ Zur unterirdischen Lokalisierung vgl. die mythologische Implikation der Schmiede des Hephaistos bzw. der Titanen bei HERRERO, „La luna vino a la fragua“, 180 sowie 190.

³¹ Dass diese Attribuierung der „luna“ nicht nur als Paradoxie, sondern auch als symbolische *coincidentia oppositorum* verstanden werden kann, ist Teil der impliziten Poetologie des *romance*. Vgl. unten das Kapitel zur Metaphorik und Symbolik.

In den Versen 9-20 entfaltet sich der symmetrisch gestaltete Dialog zwischen den Protagonisten, der vom „niño“ begonnen wird und innerhalb dessen sich zunächst je vier Verse, sodann je zwei Verse antworten, wodurch eine dramatische Beschleunigung entsteht. Der Dialog ist innerhalb der oben beschriebenen Minimal-Szenerie situiert, die zum einen durch die Grenzen der „fragua“;³² zum anderen durch die starke formale Geschlossenheit des Dialogs kraft seiner symmetrisch-responsiven Gestaltung definiert wird;³³ innerhalb des Dialogs treten „los gitanos“ als weiterer *agens*³⁴ hinzu, allerdings in einem Modus außerhalb der fiktionalen Realität.³⁵ In diesem Dialogteil wird jeweils eine *relatio* zwischen „gitanos“ und „luna“ bzw. zwischen „gitanos“ und „niño“ beschrieben: Die „gitanos“ als *agens*, der das Herz der „luna“ zu Schmuck verarbeitet, stehen im Modus des Irrealis (V. 11/ 12); die „gitanos“ als *agens*, der das Kind mit geschlossenen Augen auf dem Amboss findet, stehen jedoch im Modus des Futur – die *relatio* der „gitanos“ gegenüber „luna“ als ‚agens der Tat‘ (V. 11: „harían...“) erscheint also als reine Imagination des „niño“; die *relatio* der „gitanos“ gegenüber „niño“ als ‚agens des Blickens‘ (V. 15: „te encontrarán...“) erscheint als durch „luna“ verkündete zukünftige Realität.³⁶ Als einziges äußeres *attributum* der „gitanos“ werden in V. 18 „sus caballos“ genannt; als charakterliches *attributum* kann aus den Versen 9-12 implizit eine gewisse Gewalttätigkeit herausgelesen werden.³⁷ Bezüglich der *persona* der „luna“ wird die Anthropomorphisierung weitergeführt: Sie hat ein „corazón“ (V. 11) und zeichnet sich durch die *actio* des „bailar“ aus (V. 13). Zwischen „luna“ und „niño“ scheint – abgesehen von der stark ausgeprägten Reziprozität des Dialogs an sich – eher eine ‚Nicht-*relatio*‘ bzw. eine ‚verhinderte *relatio*‘ vorzuliegen. „El niño“ fordert „luna“

³² Die „fragua“ aus V. 1 wird durch die Nennung des „yunque“ in V. 15 isotopisch wieder aufgenommen.

³³ Jeder Dialogteil beginnt mit einer imperativischen Apostrophe an den jeweiligen Dialogpartner (V. 9: „Huye, luna“; V. 13: „Niño, déjame“; V. 17: „Huye, luna“; V. 19: „Niño, déjame“) und auch die Nennung der „gitanos“ an derselben Position in den korrespondierenden Versen 10 und 14 verleiht dem Dialog eine stark geschlossene Form.

³⁴ Obwohl „los gitanos“ mehrere Personen sind, werden sie im Folgenden als eine *persona* behandelt. Die syntaktische Merkwürdigkeit dieses Vorgehens ist m.E. dadurch gerechtfertigt, dass „los gitanos“ im Gedicht stets als Kollektiv ohne individuelle Züge erscheinen.

³⁵ Zunächst im Modus des Irrealis (V. 10: „si vinieran los gitanos“), sodann proleptisch im noch-nicht-realen Modus des Zukünftigen (V. 14: „cuando vengan los gitanos“) und schließlich im Modus der indirekten Erwähnung auf Grund einer intuitiven Ahnung (V. 18: „que ya siento sus caballos“).

³⁶ Auch die Entsprechung der korrespondierenden Verse 11/ 12 und 15/ 16 weist in diese Richtung: „El niño“ wird sich ‚tatsächlich‘ vor den „gitanos“ auf dem „yunque“ befinden und von ihnen betrachtet werden; „luna“ wird hingegen keinesfalls ‚tatsächlich‘ von den „gitanos“ zu Schmuck verarbeitet werden – was ebenfalls auf dem „yunque“ geschähe.

³⁷ Das *attributum* der Gewalttätigkeit ist andernorts im *Romancero gitano* von größerer Prominenz; vgl. z.B. *Reyerta* (OC, 428f.). Möglicherweise wird dieser Symbolstrang hier bereits eröffnet, es kommt ihm jedoch eine untergeordnete Bedeutung zu.

auf, die gemeinsame Szenerie zu verlassen (V. 9; V. 17: „Huye luna, luna, luna“); „luna“ bleibt innerhalb dieser, verweigert jedoch dem „niño“ jede Form von *relatio*, indem sie sich weder in ihrer selbstbezüglichen *actio* des Tanzens unterbrechen lässt, noch eine taktile *relatio* erlaubt.³⁸ Die wiederholten Imperative von „huir“ und „dejar“ stehen symptomatisch für diese ‚Nicht-*relatio*‘ zwischen „luna“ und „niño“. Das Kind selbst tritt im Gegensatz zu den vorigen Versen nicht mehr als *agens*, sondern als *patiens* des Blickens auf.³⁹ Diese Inversion erhält durch die Prolepse, die „gitanos“ würden ihn „con los ojillos cerrados“ (V. 16) antreffen, zusätzlich Emphase. Auch die letzte *actio* des „niño“ in der ersten Strophe – bezeichnenderweise die letzte im gesamten Gedicht – unterstreicht diesen Aspekt des Sinnesverlusts: Die *actio* des „sentir“ (V. 18) deutet nicht nur auf den Verlust der visuellen Perzeption, sondern mehr noch auf eine völlige Verlagerung in Richtung intuitiver Perzeption hin. Dieser sukzessive Sinnesverlust wird schließlich mit „el niño/ tiene sus ojos cerrados“ (V. 23/ 24) als abgeschlossen beschrieben – die Prolepse der „luna“ aus V. 15/ 16 („te encontrarán sobre el yunque/ con los ojillos cerrados“) hat sich bewahrheitet.

Während der beschleunigte Dialog in den Versen 9-20 seine Spannung aus der nahenden Ankunft der „gitanos“ schöpft und diese klimaktisch steigert,⁴⁰ wirkt die acht Verse umfassende zweite Strophe gewissermaßen als retardierendes Moment: Anstatt wie die vorigen Verse auf die Ankunft der „gitanos“ zuzulaufen, wechselt der Fokus von der Minimal-Szenerie der „fragua“ in Richtung eines offenen Außenraumes, der in V. 25 als „olivar“ spezifiziert wird. Komplementär zur spannungssteigernden Ausrichtung des Dialogparts auf die Ankunft der „gitanos“ ist in der zweiten Strophe die *actio* des Herannahens bestimmend, die in V. 21 auf die neu eingeführte *persona* des „jinete“, in V. 25/ 26 auf „los gitanos“ bezogen ist.⁴¹ Dem Außenraum wird in V. 23/ 24 prägnant der Innenraum „dentro de la fragua“ gegenübergestellt: Der Sinnesverlust des „niño“ wird als vollendet präsentiert, indem nicht nur mit der

³⁸ Vgl. V. 13: „...déjame que baile“; V. 20/ 21: „...déjame, no pises/ mi blancor almidonado“.

³⁹ Vgl. die *actio* des „mirar“ in V. 3/ 4 mit V. 15: „te encontrarán sobre el yunque“.

⁴⁰ Vgl. V. 10 noch als irrealer Hypothese: „si vinieran los gitanos“, V. 14 im Modus einer unbestimmten Zukunft: „cuando vengan los gitanos“ sowie V. 18 als bereits fühlbare, unmittelbare Zukunft: „que ya siento sus caballos“.

⁴¹ Die Frage, ob „el jinete“ mit „los gitanos“ zu identifizieren sei, ist m.E. nicht zielführend. Für eine Identifizierung spräche die dynamische Analogie von V. 21 („el jinete se acercaba“) und V. 25/ 26 („Por el olivar venían/ [...] los gitanos“); der Text selbst bietet jedoch lediglich die Bewegung eines Herannahens, dessen Zielpunkt ungenannt bleibt, wodurch die Dynamik zwischen Außen- und Innenraum konstituiert wird.

Visualität derjenige Sinn explizit negiert wird, der für dessen *actio* zu Beginn konstitutiv war,⁴² sondern auch keinerlei *relatio* zu anderen *personae* mehr vorhanden ist.⁴³ Überhaupt herrscht innerhalb der zweiten Strophe eine völlige Relationslosigkeit der erwähnten *personae* vor. Die *actio* des „jinete“ ist nicht Teil einer *relatio* zwischen *personae*, sondern eine Subjekt-Objekt-Beziehung zu etwas Dinglichem, wie in „tocando el tambor del llano“ (V. 22) deutlich zum Ausdruck kommt;⁴⁴ weder „el niño“ (V. 24: „tiene los ojos cerrados“), noch „los gitanos“ (V. 28: „...los ojos entornados“) können irgendeine *relatio* eingehen, da ihrer beider visueller Sinn keinen Kontakt zur Umwelt aufzunehmen vermag. Den „gitanos“, die in dieser Strophe erstmals als eigentliche *persona* in Erscheinung treten und deren Ankunft in der „fragua“ als ungenannter Zielpunkt der gesamten Handlung gestaltet ist, werden verschiedene *attributa* zugeschrieben, durch die ihr Status als reale *persona* relativiert wird: So werden zum einen sie selbst in V. 26 als „bronce y sueño“ qualifiziert; eine paradoxe Kombination von *attributa* ähnlich derjenigen der „luna“ als „lúbrica y pura“ in V. 7: „[B]ronce“ suggeriert die Eigenschaft dinglicher Härte, wohingegen „sueño“ das so Bezeichnete nicht nur der Dingwelt, sondern überhaupt jeglicher Referenzialität enthebt. Zum anderen folgt die Qualifizierung ihrer Haltung und Mimik („Las cabezas levantadas/ y los ojos entornados“, V. 27/ 28) –einer ähnlich paradoxalen Struktur: Erhobene Köpfe erscheinen, ebenso wie das harte Metall des „bronce“, gemeinhin als Ausdruck von Stolz und Entschlossenheit. Nach innen gekehrte Augen bezeichnen hingegen einen im Wortsinne intro-vertierten Zustand der reinen Selbstbezüglichkeit, ebenso wie der Zustand des „sueño“. Die *attributa* der „gitanos“ situieren diese also kraft ihrer symbolischen Paradoxalität als *persona* zwischen ‚Traumwelt‘ und ‚Realwelt‘, zwischen Imaginarität und (fiktionaler) Realität. Die textuellen „gitanos“ versagen sich mithin explizit jeglicher Referenzialisierung.

⁴² Vgl. V. 3: „El niño la mira, mira“ mit V. 23/ 24: „dentro de la fragua el niño/ tiene sus ojos cerrados“.

⁴³ Dieser sukzessive Verlust der *relationes* beginnt beim blickenden *agens* in V. 3/ 4, welcher zunächst in V. 7/ 8 implizit zum *patiens* der zeigenden „luna“, sodann zum verhinderten *agens* in V. 13 sowie V. 19/ 20, zum lediglich noch intuitiv Wahrnehmenden in V. 18 und schließlich zum Wahrnehmungs- und Relationslosen in V. 23/ 24 wird.

⁴⁴ Interessant ist bezüglich dieser Objektivierung eines Teils der Natur durch eine *persona*, dass im folgenden Gedicht, *Preciosa y el aire*, gleich zu Beginn „luna“ metaphorisch in den Händen einer „gitana“ als „tambor“ gespielt wird. Vgl. OC, 426: „Su luna de pergamino/ Preciosa tocando viene“ (V. 1/ 2). Zur symbolischen Deutung des „tambor-luna“-Motivs in den ersten beiden *romances* vgl. HÖLTJE, *Der Symbolismus in Federico García Lorcas Romancero gitano*, 31f.

Die vier Verse umfassende dritte Strophe verengt innerhalb des in V. 25 als „olivar“ spezifizierten weitläufigen Außenraumes den Fokus auf einen einzelnen „árbol“ (V. 30) und führt als weiteren *agens* „la zumaya“ (V. 29) ein. Deren *actio* des Singens erhält in V. 29/ 30 durch ihre zweimalige Wiederholung sowie durch die affektive Interjektion „ay“ pathetische Emphase. Wenngleich die *actio* des Singens keinerlei *relatio* zu weiteren *personae* eingeht, suggeriert gerade deren Pathos eine Verbindung mit den folgenden beiden Versen. In diesen wird erneut eine *relatio* zwischen „luna“ und „niño“ beschrieben, allerdings nicht in Form einer *agens/patiens*-Beziehung. Vielmehr ist „el niño“, der zunächst in V. 3/ 4 als blickender *agens*, in V. 7/ 8 implizit als *patiens* des Zeigens, sodann in V. 18 als auf die intuitive Perzeption der Umwelt beschränkt und schließlich in V. 23/ 24 als jeglicher Sinneswahrnehmung verlustig dargestellt wurde, – vielmehr ist das spezifische „el niño“ nunmehr als „un niño“ zum bloßen *attributum* der „luna“ geworden: „Por el cielo va la luna/ con un niño de la mano“ (V. 31/ 32). Der *Sinnesverlust* des „niño“ ist in dessen *Präsenzverlust* als *agens* gemündet.

In der ebenfalls vier Verse umfassenden letzten Strophe wird der Fokus des Geschehens explizit wieder auf den Ausgangsraum „Dentro de la fragua“ (V. 33) gelenkt. Mit der dortigen Ankunft der „gitanos“ (V. 34) ist der dramaturgische Zielpunkt des *romance* erreicht;⁴⁵ die *actio* des „llorar“ und des „dar gritos“ entbehrt, ebenso wie die *persona* der „gitanos“ im *romance* überhaupt, jeglicher *relatio*. Dass dieselbe Relationslosigkeit auch dem o.g. „cantar“ der „zumaya“ eignet, zeigt deutlich die suspendierte Referenzialität des ‚Inhalts‘ des Gesungenen resp. Beweinten und lässt sich poetologisch im Sinne einer Verweigerung der Referenzialisierung des eigenen „cantar“ verstehen. So ist denn auch „el niño“ nach seiner letztmaligen Nennung als *attributum* der „luna“ in V. 32 während der Schlusszene textuell abwesend. Einzig die Prolepse in den Worten der „luna“ in V. 14ff. lässt eine Präsenz zumindest von dessen Leichnam wahrscheinlich werden, die jedoch der Imagination des Rezipienten überlassen bleibt. Die Präsenz des Protagonisten ist im Text in ähnlicher Weise suspendiert, wie der referenzielle ‚Inhalt‘ der Klage der „gitanos“; Referenzialität und Präsenz der textuellen Elemente sind nur im Modus *einer* möglichen Ausdeutung vorgestellt.

⁴⁵ Vgl. zur Dramatik des hier untersuchten *romance* erneut Fn. 22.

Agens der einzigen vollständig beschriebenen *relatio* in der Schlussstrophe ist „el aire“.⁴⁶ Auch wenn man noch nicht von einer vollständigen Anthropomorphisierung des „aire“ sprechen kann, lässt die polyvalente Semantik von „velar“ in V. 35/ 36,⁴⁷ sowie auch bereits diejenige von „conmovido“ in V. 5,⁴⁸ eine dahingehende Tendenz erkennen.⁴⁹ Die formale Rekurrenz der beiden Schlussverse auf die Verse 3/ 4 schließt die dargestellte Handlung ab. Was mit der Begegnung der zwei Protagonisten – unter starker Emphase des Betrachtens („mirar“) – innerhalb einer Minimal-Szenerie („la fragua“) begonnen hatte, endet in der Verhüllung eben dieser Minimal-Szenerie – unter starker Emphase des Verhüllens („velar“) – durch „el aire“. Die semantisch polyvalente *actio* des „velar“ wird also von einem Element ausgeführt, das zunächst in V. 5 als Sphäre der „luna“ beschrieben wird, um schließlich die Sphäre der „fragua“ als Ganzes zu umfassen (V. 35/ 36): „[E]l aire“ lässt den Schleier bzw. den Vorhang über die Schlusszene fallen und wird im Folgegedicht selbst als titelgebender *agens* auftreten, einem Gedicht, in dem der *agens* „luna“ nur mehr als Objekt präsent ist.⁵⁰ Im „velar“ verdichtet sich mithin in mehrerlei Hinsicht die Programmatik der suspendierten Referenzialität: Der ‚Inhalt‘ der Klage der „gitanos“ und die Präsenz des „niño“ werden ebenso verschleiert, wie die klare Kategorisierung der *personae* in kosmische bzw. menschliche Sphäre oder auch *agentes* bzw. *patientes*.

„...vino a la fragua...“ – zeitlich-räumliche Analyse der narratio

Hinsichtlich der dem *Romance de la luna*, *luna* zu Grunde liegenden *narratio* wurden in der Forschung zahlreiche Aussagen getroffen, jedoch eher *en passant* und meist ‚referenzialistisch‘; die Pluralität der jeweiligen Bedeutungszuschreibungen ist daher sehr groß und in jedem Fall findet eine Reduktion des Bedeutungsspektrums statt.⁵¹ Im

⁴⁶ V. 35: „El aire la vela, vela“, d.h. ‚el aire vela la fragua‘.

⁴⁷ Vgl. *Diccionario Salamanca de la lengua española*, s.v. „velar“: „RESTRINGIDO. Cubrir [...] con un velo“.

⁴⁸ „[C]onmovido“ lässt sich entweder im Sinne ‚von meteorologisch ‚bewegter Luft‘ oder im Sinne einer anthropomorph gestalteten ‚ergriffenen Luft‘ verstehen; vgl. *Diccionario Salamanca de la lengua española*, s.v. „conmover“: 1 Causar [...] emoción [...] 4 Moverse [...] repetidamente“.

⁴⁹ Dessen Anthropomorphisierung, die im Folgegedicht titelgebend bestimmendes Motiv ist, wird also hier bereits vorbereitend angedeutet.

⁵⁰ Vgl. *OC*, 426: „Su luna de pergamino/ Preciosa tocando viene“ (V. 1/ 2).

⁵¹ Vgl. beispielsweise RIVAS CRESPO, „Comentario a la poesía de Lorca“, 97: „El esqueleto del romance es simplemente la muerte de un gitano, que trabaja para los gitanos en la fragua, quienes al volver una noche de luna, se lo encuentran muerto sobre el yunque“; CHAPMAN, „Two Poetic Techniques“, 451: „The indisputable facts underlying the Spanish poem can be resumed in a single sentence: A child whom

romance als narrativer Gedichtform ist die *narratio* ebenso konstitutiv für das Gedicht, wie seine dramatische bzw. poetische Gestaltung. Im Folgenden soll nachvollzogen werden, wie die *narratio* in ihrer räumlichen und zeitlichen Dynamik entfaltet und gestaltet wird.⁵²

Die dem Gedicht zugrundeliegende Raumstruktur besteht in der basalen Opposition zwischen Innen- und Außenraum, auf der die gesamte *narratio* basiert. Die erzählte Handlung beginnt aufgrund der Penetration des Innenraumes durch eine *persona* des Außenraumes: „La luna vino a la fragua“ (V. 1). Diese Penetrationsbewegung, deren Plötzlichkeit im punktuellen Aspekt des gewählten Verbtempus ausgedrückt ist,⁵³ erfolgt in vertikaler Richtung als „viaje descensional“,⁵⁴ wobei „el aire“ (V. 5) die Funktion einer Kontaktsphäre erfüllt, in der die *relatio* „mirar-enseñar“ zwischen dem zum Innenraum gehörigen „niño“ und der zum Außenraum gehörigen „luna“ entsteht.⁵⁵ Zu dieser schon in V. 1 als vollzogen dargestellten vertikalen Grenzüberschreitung durch „luna“, die zu einer Interaktion zwischen ihr und „niño“ im Zwischenraum des „aire“ führt, tritt im Dialogpart (V. 9-20) die Idee einer horizontalen Grenzüberschreitung durch „los gitanos“ hin zur „fragua“ als beherrschendes Motiv der *narratio* hinzu. Der Moment dieser horizontalen Grenzüberschreitung durch „los gitanos“ bildet also sowohl den narrativen Zielpunkt als auch das dynamisch-strukturelle Zentrum des dramatischen Dialogs; temporal gesehen wird es stets narrativ umkreist, jedoch ohne im Modus realer Gegenwart Teil der *narratio* zu werden.⁵⁶

gypsies have left in a forge all by himself one night dies during their absence. One can assume that the child is a gypsy whom the others could not take with them, perhaps because they were going on a smuggling mission; one may even suspect that it is a Spanish child whom the gypsies have stolen and abandoned temporarily, perhaps because they were being pursued. Be that as it may [...] the child has fallen seriously ill and is, therefore, subject to feverish visions“; HERRERO, „La luna vino a la fragua“, 175: „The ‚Romance de la luna, luna‘ [...] as a ‚romance‘ [...] is a narrative poem in which some deed [...] is related. Here the deed [...] is *unambiguously presented* [...] The poem describes the moon appearing to a gypsy boy in the form of a dancer; this apparition takes place in a forge, while the boy’s family is away. [...] *That is all!* What can we make of such a *spare narrative*?“ (Hervorhebungen C.H.).

⁵² Vgl. LÓPEZ-VÁZQUEZ, „Romance de la luna, luna“, 82: „...se cruzan dos líneas de construcción lírica: la que marca el espacio y la que se refiere a la anécdota“.

⁵³ V. 1 („vino“) ist das einzige *indefinido* im *romance*; zur Wirkung der Tempuswahl vgl. CANO BALLESTA, „Una veta reveladora en la poesía de García Lorca“.

⁵⁴ LÓPEZ-VÁZQUEZ, „Romance de la luna, luna“, 83.

⁵⁵ So kann „la luna“ gleichzeitig innerhalb der „fragua“ (V. 1) und „en el aire“ (V. 5) verortet werden.

⁵⁶ Die Prolepse der „luna“ in V. 14/ 15 funktioniert genau nach diesem System; die zukünftige Ankunft der „gitanos“ wird zu einem Moment erfolgen, da das Schließen der Augen bereits vollendet ist – ausgedrückt im resultativen Partizip Perfekt: „te encontrarán [...] / con los ojillos cerrados“.

Dieselbe narrative Ellipse eines entscheidenden Moments liegt auch der zweiten Strophe zu Grunde: Indem der Fokus vom Innenraum der „fragua“ (V. 1-20) zum Außenraum des „llano“ (V. 22) bzw. des „olivar“ (V. 25) gewechselt ist, erfolgt die narrative Annäherung an den Zielpunkt – also an die horizontale Grenzüberschreitung durch die „gitanos“ – aus entgegengesetzter perspektivischer Richtung. Die Ankunft des „jinete“ (V. 21/ 22) sowie der „gitanos“ (V. 25/ 26) wird hier jedoch nicht proleptisch in die Zukunft projiziert, sondern als Annäherungsbewegung dargestellt, die durch die Tempusgebung explizit als unvollendeter Prozess markiert wird.⁵⁷ Diesem im Außenraum ablaufenden Prozess steht in V. 23/ 24, wie schon in V. 16, das statische *resultativum* „oj[ill]os cerrados“ entgegen⁵⁸ – es bleibt erneut ein dezisiver Moment der *narratio*, der Moment, in dem das Kind seine Augen schließt, unerzählt.

Auch die *narratio* der dritten Strophe setzt nach einer solchen Ellipse ein: Die vertikale Überführung des „niño“ aus dem Innenraum der „fragua“ in den Außenraum der „luna“ ist bereits als im Präsens erzählte Realität dargestellt: „Por el cielo va la luna/ con un niño de la mano“ (V. 31/ 32). Nach der horizontalen Grenzüberschreitung „gitanos-fragua“ in der ersten Strophe und der Schließung der Augen des Kindes in der zweiten Strophe ist dessen vertikale Überführung durch „luna“ in ihren Raum der dritte entscheidende Moment der *narratio*, der durch eine Ellipse der Darstellung entzogen bleibt. Diese narrative Technik kann mithin als konstitutiv für die implizite Poetologie des *romance* angesehen werden: Die Gestaltung des Textes erwirkt eine Suspension der narrativen Kohärenz und erlaubt somit nicht, dass die *narratio* in Gänze ‚erzählt‘ werden kann. Deutungen wie die oben angeführten, welche die elliptischen Momente durch eigene ‚Erzählungen‘ ergänzen und somit festlegen, handeln also der impliziten Poetologie des *romance* zuwider und können somit als reine Spekulationen angesehen, mithin falsifiziert werden.

Gleich zu Beginn der Schlusstrophe wird der Fokus prägnant wieder auf den Innenraum „dentro de la fragua“ zurückgelenkt, der nun als Ort des Jammers der „gitanos“ geschildert wird. Der Moment der horizontalen Grenzüberschreitung „gitanos-fragua“ ist also bereits vollzogen, ebenso wie der Moment des

⁵⁷ Vgl. CANO BALLESTA, „Una veta reveladora en la poesia de García Lorca“, zur Tempusverwendung im *Romancero gitano*.

⁵⁸ Die Wahl des *imperfecto* als Erzähltempus ließe sich somit evtl. sogar als Ausdruck der Wirkungslosigkeit, der Konativität eines Prozesses deuten, welcher durch das Resultat des dezisiven Moments obsolet geworden ist.

Augenschließens sowie derjenige der vertikalen Überführung des Kindes; die *narratio* ist an ihrem Endpunkt angelangt, der in demselben Innenraum der „fragua“ lokalisiert ist, in dem das Gedicht begonnen hat. Im Unterschied zur ersten Strophe sind die „gitanos“ jedoch in der „fragua“ anwesend. „Luna“ und „niño“ gehören der „fragua“ hingegen nicht mehr an; sie befinden sich nach ihrer vertikalen Grenzüberschreitung im Außenraum „por el cielo“ (V. 31/ 32).

Ob die textuelle Abwesenheit des „niño“ in der Schlussstrophe auch eine ‚tatsächliche Abwesenheit‘ bedeutet? Die Tatsache, dass er noch in V. 23/ 24 – bereits nach Verlust der bewussten Wahrnehmung – explizit „dentro de la fragua“, in V. 32/ 33 explizit „por el cielo“ lokalisiert wird, und schließlich in V. 33 „dentro de la fragua“ fehlt, spräche für diese Lesart. Hingegen ist eine ‚tatsächliche Anwesenheit‘ des „niño“ durch die Prolepse der „luna“ in V. 14/ 15 nahegelegt. Deren Genauigkeit samt exakter Lokalisierung des Fundortes „sobre el yunque“ sowie die Bestätigung der geschlossenen Augen in V. 24⁵⁹ lassen es plausibel erscheinen, dass auch die Auffindung „sobre el yunque“ durch „los gitanos“ – wie prophezeit – eintreten wird. Desweiteren legt der Wechsel der Artikelverwendung von „el niño“ innerhalb der „fragua“ (V. 23) zu „un niño“ außerhalb der „fragua“ (V. 32) eine gewisse Dissoziation der bestimmten Einheit „el niño“ nahe. Welcher Art diese Dissoziation auch sein mag, „niño“ in V. 23 und „niño“ in V. 32 sind nicht notwendigerweise deckungsgleich.⁶⁰ Die Frage nach der Präsenz/ Absenz des „niño“ wird in ähnlicher Weise suspendiert, wie die narrative Kohärenz; auch die eindeutige Beantwortung dieser Frage ist dem Rezipienten mithin durch den Text versagt.

In den Schlussversen gelangt die *narratio* auch bezüglich der Raumordnung zu ihrem Ende, und zwar in einer Art Auflösung der zugrunde liegenden Primäropposition von Innenraum und Außenraum: Die Semantik des Verbs „velar“ impliziert eine Bewegung des Umfassens.⁶¹ Indem also diejenige Sphäre, die in der ersten Strophe gewissermaßen als Kontaktraum der *relatio* „enseñar-mirar“ fungierte, als eine die

⁵⁹ Vgl. V. 15/ 16: „te encontrarán sobre el yunque/ con los ojillos cerrados“ mit V. 23/ 24: „Dentro de la fragua el niño/ tiene sus ojos cerrados“.

⁶⁰ Vgl. MCINNIS/ BOHNING, „The Child, the Daemon and Death in Goethe’s *Erlkönig* and García Lorca’s *Romance de la luna, luna*“, 121: „The duplication of the child in the last section...“.

⁶¹ Vgl. *Diccionario Salamanca de la lengua española*, s.v. „velar“: „1 Permanecer [...] voluntariamente despierta durante la noche [...] 5 Estar [...] junto [al cadáver de otra persona] durante la noche [...] 7 Ocultar o disimular <una persona o una cosa> [una cosa] [...] 9 RESTRINGIDO. Cubrir [...] [a otra persona o una cosa] con un velo“.

„fragua“ umfassende Sphäre beschrieben wird,⁶² ist „el aire“ als allumfassende kosmische Sphäre konfiguriert; diese Sphäre des „aire“ ist – da sie ebenso wie „luna“ gleichzeitig an „fragua“ und „cielo“ teilhaben kann – der menschlichen Sphäre substanziell übergeordnet, interagiert jedoch zugleich mit dieser.⁶³ Die Interaktion der kosmischen Sphäre („luna“; „aire“) mit der menschlichen („niño“; „gitanos“; „jinete“) lässt sich also als Absorptionsbewegung beschreiben, an deren Ende im „velar“ eine totale Inklusion ohne Möglichkeit zur Abgrenzung steht. Dieses Schlussbild einer ‚verhüllenden Inklusion‘ kann seinerseits poetologisch verstanden werden: als Selbstaussstellung einer poetischen Sprache, die sich dem differenzbasierten Verstehen im strukturalistischen Sinne, mithin dem Verstehensmodus alltäglicher Kommunikation, verschließt und nur aus einer diffus-verhüllenden Einheit heraus verstanden werden kann. Inwiefern eben diese Einheit als implizit poetologisches Programm ‚des Symbolischen‘ betrachtet werden kann, wird im folgenden Abschnitt untersucht.⁶⁴

„...con su polisón de nardos...“ – *Analyse der Metaphorik und Symbolik als poetische Stilisierungsverfahren*

Die Schwierigkeiten in der Analyse der dramatischen und narrativen Struktur des *romance* entstehen vor allem durch dessen poetische Stilisierung, aus der ein hohes Maß an Unschärfe *qua* poetischer Ambiguitäten resultiert.⁶⁵ Die Hauptverfahren dieser poetischen Stilisierung sind das metaphorische bzw. symbolische Sprechen sowie die magisch-mystischen Konnotationen im Gedicht.

Bezüglich der „luna“ weist das metaphorische Geflecht stets anthropomorphisierende Züge auf; so werden ihr „brazos“ (V. 6) bzw. eine „mano“ (V. 32) zugeschrieben. In konkreter Hinsicht können diese die Mondstrahlen bzw. die

⁶² V. 35/ 36: „El aire la vela, vela./ El aire la está velando“. „La“ steht für „la fragua“, also denjenigen Innenraum, der in markanter Opposition zum horizontalen wie vertikalen Außenraum gesetzt wurde.

⁶³ Vgl. RAMOS-GIL, *Claves líricas de García Lorca*, 247: „Notemos [...] la yuxtaposición de los dos mundos: [...] el plano real [...] y la superposición del mundo intermedio de poderes oscuros“.

⁶⁴ Ein Ausblick auf den folgenden *romance* zeigt jedoch, dass in *Preciosa y el aire* die Konstellation beider Sphären invertiert gestaltet ist: „La luna“ ist in V. 1 ein dingliches Objekt in Preciosas Händen, und auch die Bewegung hin zur – hier männlich-sexuell gezeichneten – Vereinigung der Sphären wird gerade durch eine stark markierte Differenz zwischen Innen- und Außenraum unterbunden, an welcher sich „el aire“ buchstäblich ‚die Zähne ausbeißt‘; *OC*, 428: „en las tejas de pizarra/ el viento, furioso, muerde“ (V. 57/ 58). Für den Makrokontext des *Romancero gitano*, und somit auch für eine umfassende Poetologie, muss also von einer Komplementarität von Inklusion und Exklusion ausgegangen werden.

⁶⁵ Vgl. CHAPMAN, „Two Poetic Techniques“, 452.

Hörner des zu- oder abnehmenden Mondes bezeichnen;⁶⁶ in übertragener Hinsicht können sie als bildlicher Ausdruck der Interaktion zwischen „luna“ und „niño“ verstanden werden, die in einer totalen Symbiose gipfelt.⁶⁷ Die *atributa* des „polisón de nardos“ (V. 2) sowie des „blancor almidonado“ (V. 20) können in konkreter Hinsicht für den weißen Schein stehen; in symbolischer Hinsicht bezeichnet die weiße Farbe jedoch Reinheit⁶⁸ und „nardos“ implizieren neben der „belleza femenina“⁶⁹ eine synästhetische Öffnung des visuellen hin zum olfaktorischen Wahrnehmungsmodus⁷⁰ sowie den Aspekt von Verführung, aber auch Bedrohlichkeit.⁷¹ Das Mondlicht ist innerhalb der lorquianischen Symbolik stets mit dieser ambivalenten Wertung von Anziehung/ Bedrohung verbunden.⁷² Der durch „senos“ (V. 8) bzw. „corazón“ (V. 11) metaphorisierte Körper der „luna“ selbst wird stets mit Eigenschaften des Metallenen assoziiert.⁷³ Konkret verstanden kann das Metall schlicht als weitere Metapher des nächtlichen Glanzes gelesen werden, der sich im metallenen Ambiente der „fragua“, konkretisiert im „yunque“ (V. 15), spiegelt; allerdings impliziert die Nähe von „luna“ und „estaño“ zwei weitere Aspekte. Zum einen fungiert nämlich das Metallene als metaphorisch-symbolische Kontaktstelle zwischen „luna“ und dem terrestrischen Raum der „fragua“ bzw. den „gitanos“, die ja durch „bronce y sueño“ (V. 26) ebenfalls dergestalt konnotiert sind. Die konkrete Spiegelung der Mondstrahlen im Amboss findet somit auch in der symbolischen Interpenetration der Sphären /„luna“:„fragua“/ bzw.

⁶⁶ Vgl. RAMOS-GIL, *Claves líricas de García Lorca*, 241 sowie ASCUNCE ARRIETA, „Sensualismo y erotismo en el *Romancero gitano* de Federico García Lorca“, 95.

⁶⁷ Vgl. V. 6 („mueve la luna sus brazos“), den Beginn der visuellen Kontaktaufnahme, mit V. 32 („con un niño de la mano“), dem symbiotischen Endpunkt der Interaktion. Zur totalen Verschmelzung, allerdings am Beispiel des *Romance sonámbulo*, vgl. CORREA, „El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca“, 1066f.: „[L]a interpenetración colorística entre la luna y la gitana [...] ha culminado en una final fusión“.

⁶⁸ Vgl. LÓPEZ-VÁZQUEZ, „Romance de la luna, luna“, 83: „[E]l *polisón de nardos* puede ser el resplandor lunar. Pero en un nivel más profundo engarza con una hiperdeterminación de lo femenino“ sowie MURILLO, „El *Romance de la luna, luna* de Federico García Lorca“, 146 ad V. 19/ 20: „[L]e recuerda [al niño] que ella se encuentra en su estado de máxima pureza“.

⁶⁹ LORCA, *Poema del cante jondo. Romancero gitano*, hg. v. JOSEPHS/ CABALLERO, 224.

⁷⁰ Vgl. ASCUNCE ARRIETA, „Sensualismo y erotismo en el *Romancero gitano* de Federico García Lorca“, 96.

⁷¹ Zum Aspekt der Verführung vgl. CORREA „El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca“, 1064: „El perfume intenso del *nardo* con su característica blanca es uno de los signos de esta atracción [amorosa femenina]“. Zum symbolischen Aspekt der Bedrohlichkeit vgl. MCINNIS/ BOHNING, „The Child, the Daemon and Death in Goethe’s *Erlkönig* and García Lorca’s *Romance de la luna, luna*“, 115: „They [the *nardos*] appear frequently in Lorca’s poetry because of their numerous poetic qualities: they emit their fragrance more powerfully at night, are used medicinally as a sedative, and have mythical resonance through their classification within the Narcissus family“.

⁷² Vgl. SALAZAR RINCÓN, „Cirios, candiles, velones...“.

⁷³ V. 8: „sus senos de duro estaño“ sowie V. 11/ 12: „harían con tu corazón/ collares y anillos blancos“.

/„luna“:„gitanos“/ ihre Entsprechung und unterstreicht den Aspekt der totalen Verschmelzung.⁷⁴ Zum anderen erhält die gesamte metallisch konnotierte Szenerie und insbesondere „luna“ selbst aufgrund der in Lorcas Werken omnipräsenten Assoziation von Metall mit Gewalt bzw. Tod⁷⁵ eine bedrohliche Aufladung: Die „senos de duro estaño“ (V. 8) verstärken nicht nur durch die Juxtaposition von lebensspendendem/nährendem Körperteil, erotischer Attraktion und lebloser Materie den paradoxalen Charakter der „luna lúbrica y pura“; sie bereichern außerdem diese Paradoxie um die Ambiguität zwischen „belleza femenina“⁷⁶ und gewalttätiger Bedrohung bzw. zwischen Eros und Thanatos.⁷⁷ Dasselbe metaphorische Verfahren, das sowohl eine konkrete, als auch eine übertragene Lesart offenlässt, findet sich in Bezug auf „el jinete [...] / tocando el tambor del llano“ (V. 21/ 22): Ebenso wie „el jinete“ sowohl als Reiter als auch als Metapher des Todes denkbar ist, lässt sich „el tambor“ sowohl als auditive Metapher des Reitens als auch als Symbol der Geburt deuten, was im gesamten Verspaar den Aspekt zyklischer Wiederkehr von Leben und Tod mitschwingen lässt.⁷⁸ Auch der Ruf der „zumaya [...] / [...] en el árbol“ (V. 29/ 30) lässt sich als bloße akustische Ausgestaltung der beschriebenen Szenerie deuten. Die symbolische Implikation der „zumaya“ sowie die raumsemantische Funktion des „árbol“ weisen beide jedoch als Kontaktelemente zwischen kosmischer und menschlicher Sphäre aus.⁷⁹ Dieser Aspekt der Verschmelzung von kosmischer und menschlicher Sphäre wird in den Schlussversen dadurch unterstrichen, dass „el aire“ mittels desselben metaphorischen Verfahrens ambiguisiert ist: „El aire la vela, vela“ (V. 35) lässt sich zum einen als Lokalisierung der „fragua“ innerhalb des „aire“ als Element verstehen, zum anderen ist

⁷⁴ Zum Bild der Spiegelung der Mondstrahlen auf dem Amboss vgl. RIVAS CRESPO, „Comentario a la poesía de Lorca“, 97; zu den Strahlen als Konnex zwischen kosmischer und menschlicher Sphäre vgl. RAMOS-GIL, *Claves líricas de García Lorca*, 241.

⁷⁵ Vgl. XIRAU, „La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca“; CORREA, „El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca“, 1082f. sowie allgemein RAMOS-GIL, *Claves líricas de García Lorca*.

⁷⁶ LORCA, *Poema del cante jondo. Romancero gitano*, 224.

⁷⁷ Zu Erotik und Tod im Symbolgehalt der „luna“ vgl. u.a. CORREA, „El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca“, 1076: „sensualidad perversa“.

⁷⁸ Vgl. MURILLO, „El Romance de la luna, luna de Federico García Lorca“, 147: „[E]l tamboreo está asociado a la emisión del sonido primordial, origen de la manifestación, y más en general del ritmo del universo. Por otra parte, también se asocia este sonido con el producido por el feto en el útero, con el inicio de la vida. [...] el niño [...] ha muerto pero, simultáneamente, está renaciendo a su nueva vida“.

⁷⁹ Vgl. GARIN, *Romancero gitano de Federico García Lorca*, 42 zum Symbolgehalt des Baumes als „eje entre dos mundos“ sowie MCINNIS/ BOHNING, „The Child, the Daemon and Death in Goethe's *Erlkönig* and García Lorca's *Romance de la luna, luna*“, 118 zur „zumaya“ als Konnex zwischen zwei Sphären.

aufgrund der Konnotation von „velar“ als Akt der Totenwache bzw. des Verhüllens⁸⁰ auch eine Deutung des „aire“ als anthropomorpher kosmischer *agens* möglich. Die geschilderte Szenerie nähme dann die Verschmelzung der menschlichen mit der kosmischen Sphäre bzw. ihre totale Inklusion, wie sie an „la luna“ und „el niño“ individuell exemplifiziert wurde, in kollektiver Hinsicht wieder auf.⁸¹

Das metaphorische Verfahren des *Romance de la luna, luna* bewirkt also durch die Kopräsenz von konkreter und übertragener Lesart in der Metapher einerseits (durch Übertragung) eine Suspension der Referenzialität; andererseits wird jedoch *zugleich* eben diese (konkrete) Referenzialität als Möglichkeit präsent gehalten. Das Resultat eines solchen metaphorischen Verfahrens ist ein paradoxales; Versuche einer interpretatorischen Auflösung dieses Paradoxalen ergeben auf thematischer Ebene teils diametral verschiedene Resultate.⁸² Zweckdienlicher als der Versuch von solchen thematischen Auflösungen der paradoxalen Metaphorik ist es m.E., diese Paradoxien als konstitutiv für die implizite Poetologie des Gedichts zu begreifen, die gerade jede thematische Lektüre verweigert. Eine Möglichkeit, die Paradoxien „a-thematisch“ zu beschreiben,⁸³ besteht in der Untersuchung des *tertium comparationis*. Dieses besteht nämlich gerade nicht in einer irgendwie referenzialisierbaren konkreten Eigenschaft, sondern in der symbolischen Verdichtung der paradoxalen Extreme der Metapher: Im Symbolischen nähert sich das Paradoxale einer *coincidentia oppositorum* an.⁸⁴

⁸⁰ CHAPMAN, „Two Poetic Techniques“, 452 deutet die Zuschreibung der *actio* des „velar“ an „el aire“ als „poetic transposition“.

⁸¹ Vgl. RAMOS-GIL, *Claves líricas de García Lorca*, 234: „[L]a Luna es [...] precursora de la Muerte, que disuelve la vida individual en la vida-noche“.

⁸² Luna: „lúbrica y pura“ (V. 7); Gitanos: „bronce y sueño“ (V. 26); Niño: Unklarheit, ob *relatio* zu „luna“ von Furcht oder erotischer Anziehung bestimmt ist. V.a. zum letzten Punkt herrscht in der Forschung Uneinigkeit: Vgl. RAMOS-GIL, *Claves líricas de García Lorca*, 247: „La luna disimula su perfidia con coquetería“; CANO BALLESTA, „Una veta reveladora en la poesía de García Lorca“, 61f.: „el niño sentirá miedo y se atreverá a conjurar a la luna“. Hingegen RIVAS CRESPO, „Comentario a la poesía de Lorca“, 97: „el niño [...] enamorado de la luna [...] no quiere que los gitanos encuentren con él a la luna para que no hagan con su corazón collares y anillos blancos“; LÓPEZ-VÁZQUEZ, „Romance de la luna, luna“, 83 *ad* V. 9/ 10: „no es miedo *a* la luna [...] es miedo por la luna [...] a que lleguen los gitanos y le hagan daño a la luna“. Zur Anerkennung beider Seiten der ambigen „luna“ vgl. FEAL DEIBE „Romance de la luna, luna. Una reinterpretación“, 286: „Lo temido es deseado a la vez“ sowie MCINNIS/BOHNING, „The Child, the Daemon and Death in Goethe’s *Erkönig* and García Lorca’s *Romance de la luna, luna*“, 115f.: „an unresolved conflict between a desire to hold the enchanting presence [...] and a desire to escape“ (Hervorhebungen C.H.).

⁸³ Zum Begriff der „athematischen Literatur“ vgl. SCHWINDT, „Über Genauigkeit“, 296-298.

⁸⁴ Diese Struktur findet sich bei MURILLO, „El *Romance de la luna, luna* de Federico García Lorca“, 144 beobachtet: „Esta conjunción de los contrarios (esta coincidentia oppositorum) solo se hace posible y se justifica a la luz de la estructura simbólica“. Diese Erkenntnis wird jedoch von Murillo nicht konsequent weiterentwickelt: Die Gesamtdeutung des *romance* als Initiationsritus stellt ihrerseits eine – wenn auch

Eine solche zentrale symbolische Implikation der „luna“ ist ihre Assoziation mit temporaler Zyklizität, die in Reaktion auf die konkret erfahrbaren Auswirkungen des Mondes möglicherweise in einem archaischen, protorationalen Bewusstseinsstadium des Menschen wurzelt.⁸⁵ Dieser Aspekt umfasst beide Seiten der paradoxalen Zeichnung der „luna“ im *romance*: Die übergeordnete Einheit, durch die sich die Paradoxien ‚Erotik vs. Tod‘ sowie ‚Schönheit vs. Bedrohung‘ zusammendenken lassen,⁸⁶ besteht im symbolischen Wert der Zyklizität, der Wiederkehr von Werden und Vergehen, die Eros und Thanatos im Analogon der Gewalttätigkeit engführt.⁸⁷ Zyklisch ist auch der formale Aufbau des Gedichts durch die Entsprechung von V. 3/ 4 mit den Schlussversen – semantisch betrachtet ist allerdings aus der Anschauung („mirar“) Verschleierung („velar“) geworden. Folgt man dieser Lesart, lässt sich „la luna“ auch als Symbol des Unbewussten in Opposition zu „el sol“ als Symbol von Erkenntnis und Bewusstsein verstehen.⁸⁸ In dieser symbolischen Struktur schwingt auch die traditionelle Semantisierung durch die Dichotomie des Weiblichen und Männlichen mit.⁸⁹ Indem den „gitanos“ nun als männlichem *agens* das mit der Sonne assoziierte *attributum* „bronce“ zugeschrieben wird und der ebenfalls männliche „niño“ sich durch die *actio* eines visuellen Erkenntnisversuchs („mirar“) auszeichnet, werden menschliche und kosmische Sphäre in symbolischer Hinsicht ebenso konfiguriert, wie in raumsemantischer Hinsicht: Wie die individuelle Existenz des Kindes sowie die menschliche Sphäre überhaupt im Schlussbild völlig von der kosmischen Sphäre absorbiert ist,⁹⁰ so lösen sich auch die menschlichen Erkenntnisversuche im *qua natura*

interessante und religionswissenschaftlich fundierte – *thematische* Festlegung dar, welche der konstitutiven Polysemie des Gedichts nicht gerecht wird: Diese Polysemie wird ja durch die beobachtete Technik der ‚symbolischen *coincidentia oppositorum*‘ hergestellt.

⁸⁵ Zu den archaischen Wurzeln dieser Mondsymblik in Spanien, v.a. im Begräbniskontext, vgl. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, 234-239.

⁸⁶ Vgl. MURILLO, „El *Romance de la luna, luna* de Federico García Lorca“, 144: „[P]or medio del proceso simbólico se trasciende lo fragmentario [...] para llegar [...] a una dimensión totalizadora“.

⁸⁷ Vgl. hierzu plastisch BATAILLE, *L’Erotisme*, 58: „Il apparaît [...] que les interdits [liés à la mort et à la reproduction, C.H.; vgl. ebd., 41-57] répondirent à la nécessité de rejeter la violence du cours habituel des choses [...]. La mort et la reproduction s’opposent comme à l’affirmation la négation. La mort est en principe le contraire d’une fonction dont la naissance est la fin, mais l’opposition est réductible [...]. La vie est toujours un produit de la décomposition de la vie [...]. Cependant la vie n’en est pas moins une négation de la mort. Elle est sa condamnation, son exclusion. Cette exclusion est la plus forte dans l’espèce humaine“.

⁸⁸ Vgl. AGUIRRE, „El sonambulismo de Federico García Lorca“, 35-38 sowie HÖLTJE, *Der Symbolismus in Federico García Lorcás Romancero gitano*, 24-26.

⁸⁹ Vgl. HÖLTJE, *Der Symbolismus in Federico García Lorcás Romancero gitano*, 24 zum psychoanalytischen Aspekt der Bedrohung, der mit dieser Semantisierung einhergeht.

⁹⁰ Vgl. RAMOS-GIL, *Claves líricas de García Lorca*, 234: „[L]a Luna es [...] precursora de la Muerte, que

grenzenlosen kosmischen Raum in Ununterscheidbarkeit auf.⁹¹

Der symbolische Wert der „fragua“ bereichert die Zyklizitätssymbolik der „luna“ um weitere Implikationen. Als Ort der „transmutación“ von Metall,⁹² als „locus of divine, artistic creation“⁹³ sowie „cavidad ctoniana, [...] útero de la Tellus mater“⁹⁴ eröffnet die „fragua“ kraft ihrer Symbolik vielfältige Interpretationsmöglichkeiten, die alle den Aspekt der kosmischen Zyklizität zu Grunde legen; in dieses kosmische Kontinuum wird „el niño“ überführt. Stets fungiert hierbei „la fragua“ als derjenige Ort, in dem ein Transmutations- bzw. Transgressionsprozess aus der linear organisierten menschlichen in die zyklisch organisierte kosmische Sphäre stattfindet.

Der genaue Ort dieses Transgressionsprozesses wird in V. 15 von „luna“ selbst als „sobre el yunque“ spezifiziert. Diese Art der Exposition des „niño“ zwecks Überführung in die kosmische Sphäre lässt an einen Altar denken⁹⁵ und verleiht dem „yunque“ sowie der „fragua“ überhaupt eine sakrale, magisch-rituelle Dimension. Die Präsenz dieser magisch-rituellen Verständnisebene im *romance* spiegelt sich auch in dessen poetischer Gestaltung wider: Die „repeticiones intensivas [...] [que] sugieren más que lo normalmente expresado“⁹⁶ in V. 3/ 4, V. 9, V. 17 sowie in V. 35/ 36 vermitteln durch ihre Suggestivkraft den Eindruck von etwas Ungreifbarem, das dem vollen Zugriff der Erkenntnis entflieht. Das magische Potenzial der in diesen Versen präsenten Zahl 3,⁹⁷ einer Zahl, die außerdem durch ihre Identifikation mit den Mondphasen⁹⁸ ihre symbolische Kohärenz erlangt, suggeriert eine Hypnosituation,⁹⁹ die in magische Fixierung auf „luna“ übergeht¹⁰⁰ und schließlich in einem Ritus des Verhüllens endet.¹⁰¹ Diese rituelle Dynamik innerhalb des *romance* führt das Prinzip

disuelve la vida individual en la vida-noche“.

⁹¹ Vgl. HÖLTJE, *Der Symbolismus in Federico García Lorcas Romancero gitano*, 41.

⁹² LÓPEZ-VÁZQUEZ, „Romance de la luna, luna“, 85f.

⁹³ HERRERO, „La luna vino a la fragua“, 192.

⁹⁴ MURILLO, „El Romance de la luna, luna de Federico García Lorca“, 145.

⁹⁵ Vgl. HERRERO, „La luna vino a la fragua“, 178f.

⁹⁶ RAMOS-GIL, *Claves líricas de García Lorca*, 68f.

⁹⁷ V. 3/ 4: „mira, mira, mirando“; V. 9 und 17: „luna, luna, luna“; V. 35/ 36: „vela, vela, velando“.

⁹⁸ Vgl. CORREA, „El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca“, 1079.

⁹⁹ Vgl. MCINNIS/BOHNING, „The Child, the Daemon and Death in Goethe's *Erlkönig* and García Lorca's *Romance de la luna, luna*“, 115: „His repetition of ‚mira, mira, [...] mirando‘ includes the readers mesmerization by depicting that of the child“.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., 115f.: „The linguistic texture of the child's command [„Huye luna, luna, luna“] includes an unresolved conflict between a desire to hold the enchanting presence before him and a desire to escape its maleficent influence“. Anstatt von einem wie auch immer motiviertem „desire“ auszugehen, wird hier lediglich das strukturelle Moment der Fixierung beschrieben.

¹⁰¹ Bei CHAPMAN, „Two Poetic Techniques“, 452 reduktionistisch semantisiert als Akt der Totenwache;

der Kreation von Ambiguitäten, das bereits im Hinblick auf die Zeichnung der *personae*, auf die Gestaltung der *narratio* sowie in besonderem Maße im Hinblick auf metaphorische und symbolische Stilisierungsverfahren zu beobachten war, noch einmal auf einer weiteren Ebene vor: Die Ambiguität betrifft auch den Perzeptionsmodus, den Modus, nach dem der *romance* zu rezipieren ist. Logisch erfassbare Narration und bloß intuitiv wahrnehmbare Suggestion bilden koexistente Sprachmodi innerhalb des *Romance de la luna, luna*. Der Eindruck des letztlich Primats einer Rezeptionssituation im Modus von Suggestion/ Intuition vor demjenigen von Narration/ Erkenntnis lässt sich aufgrund dessen, dass die Auflösung im Unkonkreten den Schlusspunkt eines begonnenen Erkenntnisprozesses bildet,¹⁰² kaum von der Hand weisen.

Synopse

Die Analyse ergab, dass im *Romance de la luna, luna* dramatische, narrative sowie poetische Elemente zusammenspielen. Als bestimmendes Merkmal der dramatischen und narrativen Gestaltung trat eine omnipräsente Ambiguität bzw. Polysemie hervor: dies sowohl durch die paradoxe Gestaltung der dramatischen *personae* als auch durch die narrative Ellipse des dezisiven Moments sowie durch die wechselseitige Durchdringung von menschlicher und kosmischer Sphäre. Die poetische Stilisierung des *romance* generiert diese Polysemie durch verschiedene Verfahren: Die metaphorische Technik produziert durch die Kopräsenz von übertragener und konkreter Lesart paradoxe Resultate, deren *tertium* in einer symbolischen Verdichtung besteht. Die magisch-rituelle Dynamik im Gedicht stellt das traditionelle Verhältnis zwischen Text und Rezipient in Frage und verschiebt es vom Modus Narration/ Erkenntnis hin zum Modus Suggestion/ Intuition. Die Symbolik fungiert ihrerseits als verdichteter Ausdruck eben dieser Ambiguisierungsverfahren, indem sie eine *coincidentia oppositorum* herstellt, die den oben genannten Paradoxien und Ambiguitäten gerecht

bei HÖLTJE, *Der Symbolismus in Federico García Lorcas Romancero gitano*, 40 strukturell beschrieben als Ausdruck der „mythischen Einheit von Subjekt, von Mikrokosmos und Makrokosmos“.

¹⁰² Vgl. HÖLTJE, *Der Symbolismus in Federico García Lorcas Romancero gitano*, 39; er spricht bezüglich dieses *romance* von einer „unbedingten Bejahung der ursprünglichen [...] Einheit mit sich selbst und dem Unbewussten“ und führt ebd. in Fn. 99 die Paradoxie „lúbrica y pura“ auf die symbolische Ambivalenz einer symbiotischen Verschmelzung mit dem Unbewussten zurück (Hervorhebung C.H.).

wird und ihnen dennoch eine symbolische Einheit verleiht.¹⁰³ Dieses Prinzip kann mit Herrero als *Semiosis* bezeichnet werden, die in Konkurrenz zur *Mimesis* tritt.¹⁰⁴ Das ‚*Semiosis*-Prinzip‘ scheint in der Tat programmatisch für Lorcás Schaffen zu sein; den *Romance de la luna, luna* als Programmgedicht zu lesen, ist m.E. auch aufgrund seiner Positionierung als Eingangsgedicht eines Zyklus durchaus gerechtfertigt.

Was aber trägt eine *radikalphilologische* Textbeschreibung – als Komplement zum textanthropologischen Ansatz – zum Bestreben bei, den Text durch Anerkennung der Relativität von ‚Bedeutung‘ vor reduktionistischer Einengung auf einen immanenten thematischen Sinngehalt zu bewahren – und das, ohne dass eine Bedeutungskonzeption der völligen Beliebigkeit postuliert würde?¹⁰⁵ Sie zeigt zum einen, dass der Text sich in seiner impliziten Poetologie gegen gewisse interpretatorische Komplexitätsreduktionen seines Bedeutungsspektrums verwahrt, indem bestimmte Rezeptionspraktiken innertextuell antizipiert und subvertiert werden.¹⁰⁶ Zum anderen wird eben dadurch deutlich, dass durch die Anerkennung der Relativität textuellen Sinngehalts die Texte gerade nicht der völligen Beliebigkeit preisgegeben werden; vielmehr kann die interpretatorische Pluralität durch die Variabilität des Textsinns erklärt werden.¹⁰⁷ Diese Variabilität erlaubt in thematischer Hinsicht eine unendliche Pluralität möglicher Sinnzuschreibungen; in struktureller Hinsicht sind diesen jedoch, wenn auch ziemlich weite, so dennoch Grenzen gezogen: Die herausgearbeitete implizite Poetologie des Gedichts formuliert drei ‚poetologische Imperative‘, an denen sich jede ‚wissenschaftliche Rezeptionspraktik‘¹⁰⁸ orientieren sollte:

¹⁰³ Vgl. MURILLO, „El *Romance de la luna, luna* de Federico García Lorca“, 144.

¹⁰⁴ Vgl. HERRERO, „La luna vino a la fragua“, 176.

¹⁰⁵ Zu „Radikalphilologie“ und „Textanthropologie“ im Kontext der Frage eines völligen interpretatorischen *anything goes* vgl. oben das Methodenkapitel sowie ausführlich HAB, „Ordnung im Anfang“, bes. 97-99; 125-131.

¹⁰⁶ Zum Subversionsbegriff aus philologietheoretischer Perspektive vgl. HAB, „Lemma : Subversion“.

¹⁰⁷ Vgl. HILGERT, „Textanthropologie“, 88-94.

¹⁰⁸ Davon, dass die implizite Poetologie keinesfalls als allgemeine Rezeptionsanweisung *außerhalb* der wissenschaftlichen Texterklärung wirksam ist, geschweige denn als solche normativ eingefordert werden kann, wird hier selbstverständlich ausgegangen (vgl. hierzu HAB/ LUFT, „Transzendieren“). Für *alltägliche* Rezeptionspraktiken mag tatsächlich eine ‚absolute Relativität‘ sprachlichen Sinngehalts gelten; gerade, dass jeder Rezipient sich durch je verschiedene Aspekte des Textes ‚angesprochen‘ fühlt, und dass diese Aspekte teils auch ‚unreflektierte‘ Rezeptionsprojektionen sein können, ist eine wichtige Bedingung der Wirkung literarischer Texte. Rezeptionspraktiken mit *wissenschaftlichem* Anspruch hingegen können sich nicht auf einzelne Aspekte des textuellen Bedeutungsspektrums beschränken.

1. Der *Romance de la luna, luna* versagt sich der referenzialistischen Lektüre. Das Personeninventar sowie die Gestaltung der *narratio* werden durch die metaphorisch-symbolische Stilisierung ambiguisiert. Das *Semiosis*-Prinzip impliziert eben jene Suspension der *Mimesis* (d.h. der Möglichkeit eindeutiger Referenzialisierung) als dominantes Verstehensprinzip auf poetologischer Ebene. Traditionelle Texterklärung, die auf Aspekte wie eine exakte, psychologisierende Charakterisierung der Figuren,¹⁰⁹ eine logische Analyse der *narratio*¹¹⁰ bzw. kohärente Deutung von Metaphorik und Symbolik¹¹¹ abhebt, ist somit zu verwerfen, da sie dem Bedeutungsspektrum des Textes nicht gerecht wird.
2. Der *Romance de la luna, luna* konfiguriert eine ‚Poetik der Inklusion‘, die das Individuelle („niño“; „gitanos“; „fragua“) im Allgemein-Kosmischen („luna“; „aire“) und somit blickende Erkenntnis („mirar“) im Verhüllen („velar“) auflöst. Bewirkt wird diese Poetik durch eine metaphorische Technik, die ihre paradoxalen Elemente im *tertium* des Symbolischen zu einer *coincidentia oppositorum* vereint. Die thematische Pluralität der ‚symbolistischen‘ Auslegungstradition scheint also der symbolischen ‚Inklusionspoetik‘ in gewisser Weise inhärent zu sein. Die jeweilige thematische Besetzung der beschriebenen symbolischen Strukturen deckt jedoch stets nur einen Teil des textuellen Bedeutungsspektrums ab.¹¹²

¹⁰⁹ Vgl. RIVAS CRESPO, „Comentario a la poesía de Lorca“, 97; CHAPMAN, „Two Poetic Techniques“, 451; HERRERO, „La luna vino a la fragua“, 175.

¹¹⁰ Vgl. CHAPMAN, „Two Poetic Techniques“, 451f.: Hier wird versucht, die Durchdringung von Realität und Imagination dadurch zu erklären, das Kind sei „subject to feverish visions“, trotz der Erkenntnis, die *narratio* sei „submerged in a richness of imagery and poetic ambiguities“.

¹¹¹ Vgl. ASCUNCE ARRIETA, „Sensualismo y erotismo en el *Romancero gitano* de Federico García Lorca“, 95f.: Die Anthropomorphie wird hier eindimensional als „fase creciente o menguante [de una] luna-joven-gitana“ aufgeschlüsselt. Auch GARIN, *Romancero gitano de Federico García Lorca* legt nach fundiertem Analyseteil (1-47) im Interpretationsteil (48-485) die Symbole auf eine pauschale Bedeutung fest und gelangt auf diesem Wege zu ihrer, folglich reduktionistischen, Gesamtdeutung.

¹¹² Vgl. FEAL DEIBE, „Romance de la luna, luna. Una reinterpretación“, für die thematische Besetzung der Inklusionspoetik durch die Gefahr des psychischen Todes im ödipalen Begehren (i.e. In der totalen Symbiose mit dem weiblichen Element). Vgl. MCINNIS/BOHNING, „The Child, the Daemon and Death in Goethe’s *Erkönig* and García Lorca’s *Romance de la luna, luna*“ für eine Besetzung durch die Thematik einer Gefahr des Selbstverlusts als Erkenntnissubjekt im Unbewussten. Diese Weiterführung einer von CHAPMAN, „Two Poetic Techniques“, initiierten poetologischen Perspektive, welche die Verbindung zwischen Lorcas „luna“ und seiner auf Goethe zurückgehenden „Teoría y juego del duende“ untersucht, ist gewinnbringend. Sie krankt jedoch daran, dass dabei „el niño“ auf *das* Emblem des Poeten reduziert wird. Die poetologische Erkenntnis beschränkt sich folglich auf den Allgemeinplatz von „art’s evasion of reality [towards a] realm of pure poetry“ (453).

3. Die ‚Poetik der Inklusion‘ impliziert als Komplement eine ‚Poetik der Transgression‘. Aus erkenntnistheoretischer Perspektive lässt sich zeigen, dass in der ‚Poetik der Inklusion‘ gleichermaßen Modi der Weltperzeption verhandelt werden.¹¹³ Ein auf analytisch-erkennende Rezeption ausgerichtetes narratives Sprechen wird in Richtung eines nur synthetisch-intuitiv rezipierbaren suggestiven Sprechens überschritten. Dieser Aspekt einer Transgression der Modi von Weltperzeption resp. Sprachrezeption wird textuell in der oben behandelten ‚magisch-rituellen Perzeptionsebene‘ sowie in der absorptiven Transgressionsbewegung ‚luna‘/ ‚niño‘ konstituiert.¹¹⁴ Eine Qualifizierung des *Romancero gitano* als ästhetischer Mittelweg zwischen imaginativ-symbolistischer und unbewusst-surrealistischer Poetik¹¹⁵ verneint richtigerweise die ausschließlich symbolistische Einordnung des Gedichtzyklus.¹¹⁶ Allerdings lässt sich das Verhältnis von ‚symbolistischer‘ Inklusionspoetik und ‚surrealistischer‘ Transgressionspoetik zumindest für den untersuchten *Romance de la luna, luna* noch pointierter fassen: als reziprokes Bedingungsverhältnis. Die inklusive Vereinheitlichung von Paradoxalem in einer symbolischen *coincidentia oppositorum* bedarf allererst einer Transgression gewohnter

¹¹³ Vgl. HERRERO, „La luna vino a la fragua“, 177f. Problematisch erscheint hier, dass „misterio“ und „inteligencia“ implizit in der Manier der Formel *Vom Mythos zum Logos* hierarchisierend verhandelt werden. Treffender HÖLTJE, *Der Symbolismus in Federico García Lorcas Romancero gitano*, 27f., wo Mythos und Logos nach Art Hans Blumenbergs simultan und gleichwertig als „polare Bewusstseinshälften“ verhandelt werden.

¹¹⁴ Auch der Perspektive bei MURILLO, „*El Romance de la luna, luna* de Federico García Lorca“, 143, das Gedicht als Initiationsritus zu lesen, liegt dieser Transgressionsprozess strukturell zu Grunde. Als „muerte simbólica“ verstanden, wird dieser Prozess gedeutet als Übergang „hacia una nueva condición ontológica“. Was Murillos Zugang besonders auszeichnet, ist sein hoher Grad an thematischer Öffnung, durch welche er sich der ‚referenzialistischen‘ Debatten bzgl. der *relatio* der Protagonisten zueinander enthält. Exemplarisch für die Ausweglosigkeit einer thematischen Besetzung des rituellen Aktes (Initiationsritus oder Opferzeremonie?) sei der Versuch von GARIN, *Romancero gitano de Federico García Lorca*, 48-50 angeführt, beide Lesarten zu vereinen: „En el primer párrafo es evidente que se describe un rito de iniciación sexual. [...] [E]l niño rompe el hechizo del momento [...] [E]n el momento en que se corta la secuencia ritual no se consuma el rito original. [...] Es de esa suerte que la danzarina seductora deviene en bailarina mortífera [...] y el rito de iniciación sexual cambia en rito de paso“ (Hervorhebungen C.H.). Diese bipolare Aufspaltung der paradoxalen *persona* der „luna“ in eine ursprüngliche „seductora“ und eine vom Kind heraufbeschworene „mortífera“ widerspricht m.E. nicht nur der impliziten Poetologie des *romance*, sondern auch dem Konzept der „luna“ in Lorcas Gesamtwerk.

¹¹⁵ Vgl. NEWTON, „Mitificación y lenguaje poético“, 115: „[El *Romancero gitano* presenta una] solución estética intermedia [entre] la imaginación en su discurso metafórico y simbólico [y] los ámbitos del subconsciente abiertos por el surrealismo“. Ebenso POETA, „Aproximación a la teatralidad del *Romancero gitano* de Federico García Lorca“, 427: „Hay que reiterar [...] que esta tendencia lorquiana a superar la construcción formal del arte no empieza ni termina con el *Romancero gitano*“.

¹¹⁶ Zur verbreiteten Fehleinschätzung, der *Romancero gitano* sei ausschließlich symbolistisch verfasst, vgl. exemplarisch LÓPEZ-VÁZQUEZ, „Romance de la luna, luna“, 81: „[La luna lorquiana no es una] luna específicamente surrealista, sino que enlaza con la otra vertiente procedente del simbolismo“.

Darstellungs- und Wahrnehmungsmodi; zugleich basiert diese Transgression ihrerseits auf einem hohen Maß an symbolischer Verdichtung in der Sprache. Innerhalb dieses poetologischen Spannungsfeldes, dessen Extrema sich aufgrund der Reziprozität ihres Verhältnisses nicht in einem Ursache-Wirkungs-Verhältnis hierarchisieren lassen, oszilliert womöglich die spezifische Poetologie Lorcas lyrischer Texte.¹¹⁷

Die drei dem *Romance de la luna, luna* inhärenten poetologischen Imperative bewirken also eine Art textueller Rezeptionslenkung. Die hier vorgestellte radikalphilologische Lektüre nähert sich in diesem Punkt klassisch rezeptionsästhetischen Überlegungen an. Ein gewichtiger Unterschied besteht jedoch darin, dass die ‚Rezeptionslenkung‘ hier nicht als Einschränkung des Rezeptionsaktes durch Einengung des textuellen Bedeutungsspektrums in Richtung eines immanenten Sinngehalts gedacht wird;¹¹⁸ vielmehr stellt jeder der ‚poetologischen Imperative‘ die Verweigerung einer solchen Verengung des Bedeutungsspektrums dar, auf das die sinnkonstitutiven Rezeptionspraktiken treffen:¹¹⁹ Weder eine eindimensionale Referenzialisierung der Textelemente, noch eine eindeutige Zuordnung zu *einer* bestimmten Ästhetik, noch nicht einmal die Beschreibung von nur *einer* bestimmten Poetik lässt die *Autotheoria* des lorquianischen *romance* zu.¹²⁰

Die Annahme einer Relativität textuellen Sinngehalts wird durch die radikalphilologisch herausgearbeitete implizite Poetologie des *Romance de la luna, luna* also bestätigt: Die „autotheoretisch“ konstituierte Rezeptionslenkung suspendiert den

¹¹⁷ Von einem Oszillieren anstatt von einer Evolution im Verhältnis von Symbolismus und Surrealismus als poetologische Konstanten in Lorcas lyrischem Gesamtwerk auszugehen, bringt den Vorteil mit sich, dass im sonst hauptsächlich ‚symbolistisch‘ rezipierten *Romancero gitano* ‚surrealistische‘ Verfahren klarer aufscheinen. Auch im als dominant ‚surrealistisch‘ rezipierten Zyklus *Poeta en Nueva York* treten in der Analyse von KOPPENFELS, *Einführung in den Tod*, sowohl weiterhin präsenste ‚symbolische‘ Verfahren, als auch die strukturellen Unterschiede zum *Romancero gitano* klar zu Tage. Die poetologischen Oszillationen auch für *Poeta en Nueva York* radikalphilologisch zu beschreiben, wäre gewiss ebenfalls ein spannendes Projekt, dem im Rahmen dieser Analyse jedoch nicht nachgegangen werden kann.

¹¹⁸ Vgl. etwa ISER, „Die Appellstruktur der Texte“, 236: „[Die Sinnkonstitution durch den Leser] aber wäre unmöglich, enthielte der Text nicht einen gewissen Leerstellenbetrag, der den Auslegungsspielraum und die verschiedenartige Adaptierbarkeit des Textes überhaupt erst ermöglichte. In dieser Struktur hält der Text ein Beteiligungsangebot an seine Leser bereit [...] Erst die Leerstellen gewähren einen Anteil am Mitvollzug und an der Sinnkonstitution des Geschehens. Räumt ein Text diese Chance ein, so wird der Leser die von ihm komponierte Intention [...] für real halten“ (Hervorhebungen C.H.). Es geht jedoch gerade nicht darum, dass die Rezeptionspraktiken einem Beteiligungsangebot oder gar einer Textintention zu folgen hätten und somit in ihrer bedeutungskonstituierenden Funktion relativiert würden; gerade diese Reduktion des Bedeutungsspektrums wird ja durch die implizite Poetologie des *romance* ausgeschlossen.

¹¹⁹ Vgl. HILGERT, „Textanthropologie“, 88-94.

¹²⁰ Zum Begriff der „Autotheoria“ vgl. SCHWINDT, „Fragmente zu einer Theorie der Lyrik“, 62.

Rezeptionsakt in seiner Festlegung, anstatt ihn zu einem bestimmten Ort („Textsinn“) resp. einer bestimmten Umgebung („Sinnhorizont“) hin zu lenken. Als Verpflichtung des Rezipienten auf einen Verzicht auf verpflichtendes Lesen, als kategorische Verneinung kategorischer Lektüren, operiert diese ‚Rezeptionslenkung‘ im Modus der Negativität. Die textimmanente Leseanleitung leitet das Lesen ins Unbestimmte: Was bleibt, ist ein in seiner Pluralität irreduzibles Bedeutungsspektrum; jeder Versuch von dessen Beschreibung – selbstverständlich auch der hier unternommene – bedeutet also eine gewisse Reduktion dieses Spektrums. Eine ‚radikalphilologische‘ Beschreibung der textuell figurierten ‚Autotheorie‘ kann jedoch, indem sie die Dynamiken der Genese, Suspension oder auch Negierung von ‚Themen‘ oder ‚Bedeutungen‘ im Text beobachtet, den Raum vermessen, in den sich die verschiedenen Rezeptionspraktiken einschreiben – nicht durch Aufzählung der ‚erlaubten‘ oder ‚verbotenen‘ Zuschreibungen, sondern durch Beobachtung der Operationen, durch die im Text das Spektrum potenzieller Bedeutung(en) definatorisch begrenzt bzw. transgressiv erweitert wird.¹²¹ Im Schlussbild des untersuchten *romance* ist innerhalb dieses infiniten Spektrums jeder definierbare Raum („dentro de la fragua“) transgrediert („por el cielo va la luna/ con un niño de la mano“); alles, was als ‚Bedeutung‘ semantisch definierbar wäre, verliert mithin diesen Status des De-finierbaren in der verhüllenden Inklusion im In-finiten:

*El aire la vela, vela,
el aire la está velando.*

¹²¹ Eine mögliche Theoretisierung der radikalphilologischen Methode als systemtheoretisch verstandene (Welt)Beobachtung (mindestens) zweiter Ordnung, die auf ihren Text als (Welt)Beobachtung (mindestens) erster Ordnung gerichtet ist (vgl. LUHMANN, *Die Kunst der Gesellschaft*, bes. 48-52 sowie 92-105), ist bei SCHWINDT, „Thaumatographia“, 159f. implizit und bei HAB, „Ordnung im Anfang“, HAB, „Lemma : Subversion“ sowie in HAB/ LUFT, „Transzendieren“ explizit erprobt; weitere Bemühungen in diese Richtung werden sich auch in meiner Dissertation zur Bedeutungskonstitution in den vergilischen *Georgica* finden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- LORCA, FEDERICO GARCÍA: *Obras Completas*, ARTURO DEL HOYO/ JORGE GUILLÉN u.a. (Hgg.), Madrid: Aguilar ⁸1965.
- *Poema del cante jondo, Romancero gitano*, ALLEN JOSEPHS/ JUAN CABALLERO (Hgg.), Madrid: Cátedra ²¹2001.

Sekundärliteratur

- AGUIRRE, JOSÉ M.: „El sonambulismo de Federico García Lorca“, ILDEFONSO-MANUEL GIL (Hg.): *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, Madrid: Taurus 1973, 21-43.
- ASCUNCE ARRIETA, JOSÉ Á.: „Sensualismo y erotismo en el *Romancero gitano* de Federico García Lorca“, CANDELAS GALA (Hg.): *Entre pureza y revolución. Essays in honor of Juan Cano Ballesta*, Newark (DEL): De la Cuesta 2009, 89-105.
- BATAILLE, GEORGES: „L’Erotisme“, ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 10, Paris: Gallimard 1987 [1957], 7-270.
- BELTING, HANS: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001.
- CANO BALLESTA, JUAN: „Una veta reveladora en la poesía de García Lorca. Los tiempos del verbo y sus matices expresivos“, ILDEFONSO-MANUEL GIL (Hg.): *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, Madrid: Taurus 1973, 45-75.
- CHAPMAN, HUGH H.: „Two Poetic Techniques. Lorca’s *Romance de la luna, luna* and Goethe’s *Erlkönig*“, *Hispania* 39.4 (1956), 450-455.
- CORREA, GUSTAVO: „El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca“, *PMLA* 72.5 (1957), 1060-1084.
- CUMONT, FRANZ: *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris: Geuthner 1942.
- Diccionario Salamanca de la lengua española* [dir. JUAN GUTIÉRREZ CUADRADO], Madrid: Santillana ⁶2002.
- FEAL DEIBE, CARLOS: „Romance de la luna, luna. Una reinterpretación“, *MLN* 86.2 (1971), 284-288.
- GARIN, GRISELLE: *Romancero Gitano de Federico García Lorca. Análisis e interpretación*, Diss. Wien 2010.
[http://othes.univie.ac.at/10431/1/2010-04-13_0208462.pdf (letzter Zugriff: 18.04.2013)]
- GENETTE, GERARD: „Discours du récit“, ders.: *Figures*, Bd. 3, Paris: Du Seuil 1972, 65-267.
- HAB, CHRISTIAN D.: „Ordnung im Anfang (Vergil *Georgica* 1). Macht Vergil Sinn?“, DERS./ EVA M. NOLLER (Hgg.): *Was bedeutet Ordnung? Was ordnet Bedeutung? Zu bedeutungskonstituierenden Ordnungsleistungen in Geschriebenem*, Berlin/ Boston: De Gruyter 2015, 97-135.
- / NOLLER, EVA M.: „Zur Einführung: Drei Thesen“, CHRISTIAN D. HAB/ EVA M. NOLLER (Hgg.): *Was bedeutet Ordnung? Was ordnet Bedeutung? Zu bedeutungskonstituierenden Ordnungsleistungen in Geschriebenem*, Berlin/

- Boston: De Gruyter 2015, 1-24.
- / LUFT, DANIELA C.: „Transzendieren“, THOMAS MEIER/ MICHAEL R. OTT u.a. (Hgg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin/ Boston: De Gruyter 2015, 665-676.
- „Lemma : Subversion. Philologisches in Vergil *Georgica* 2“, ISABELLA T. CARDOSO/ JÜRGEN P. SCHWINDT (Hgg.): *Palavras para uma teoria da filologia. Wörter für eine Theorie der Philologie*, Heidelberg: Winter (in Vorbereitung).
- HEIDEGGER, MARTIN: „Das Wesen der Sprache“, ders.: *Unterwegs zur Sprache*, (= Gesamtausgabe Bd. 12), Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1985 [1959], 147-204.
- HERRERO, JAVIER: „*La luna vino a la fragua*. Lorca's Mythic Forge“, JUAN M. LÓPEZ DE ABIADA/ AUGUSTA LÓPEZ BERNASOCCHI (Hgg.): *De los romances-villancico a la poesia de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, Madrid: Esteban 1984, 175-197.
- HILGERT, MARKUS: „Text-Anthropologie“. Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie“, *MDOG* 142 (2010), 87-126.
- HÖLTJE, MATTHIAS: *Der Symbolismus in Federico García Lorcás Romancero gitano. Der Zyklus in seiner symbolischen Tiefenstruktur*, Stuttgart: ibidem 2004.
- MCINNIS, JUDY B./ ELISABETH E. BOHNING, „The Child, the Daemon and Death in Goethe's *Erkönig* and García Lorca's *Romance de la luna, luna*“, *GLR* 9.2 (1981), 109-127.
- ISER, WOLFGANG: „Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“, RAINER WARNING (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München: Fink 1975, 228-252.
- *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- KOPPENFELS, MARTIN VON: *Einführung in den Tod. García Lorcás New Yorker Dichtung und die Trauer der modernen Lyrik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.
- LÓPEZ-VÁZQUEZ, ALFREDO R.: „Romance de la luna, luna“, KURT REICHENBERGER/ ders. (Hgg.): *Federico García Lorca. Perfiles críticos*, Kassel: Reichenberger 1992, 81-87.
- LUHMANN, NIKLAS: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- MURILLO, JOSÉ: „El *Romance de la luna, luna* de Federico García Lorca. Una ceremonia de iniciación“, *Káñina* 16.2 (1992), 143-147.
- NEWTON, CANDELAS: „Mitificación y lenguaje poético. *El Romancero gitano* de García Lorca“, *RHM* 48.1 (1995), 114-126.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: „Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“, GIORGIO COLLI/ MAZZINO MONTINARI (Hgg.): *Friedrich Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 3.2, Berlin/ New York: De Gruyter 1973, 367-384.
- POETA, SALVATORE: „Aproximación a la teatralidad del *Romancero gitano* de Federico García Lorca“, ISAÍAS LERNER/ ROBERT NIVAL u.a. (Hgg.): *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (New York, 16-21 de julio de 2001)*, Bd. 3, Newark (DEL): De la Cuesta 2004, 427-434.
- RAMOS-GIL, CARLOS: *Claves líricas de García Lorca. Ensayos sobre la expresión y los*

- climas poéticos Lorquianos*, Madrid: Aguilar 1967.
- RECKWITZ, ANDREAS: *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*, Weilerswist: Velbrück Wiss. 2006.
- RIVAS CRESPO, JOSEFA: „Comentario a la poesía de Lorca. *Romance de la luna luna*“, *Hispania* 39.1 (1956), 97.
- SALAZAR RINCÓN, JAVIER: „Cirios, candiles, velones... Símbolos de angustia y muerte en la obra de Federico García Lorca“, *EPOS* 15 (1999), 199-212.
- SCHWINDT, JÜRGEN PAUL: „Schwarzer Humanismus. Brauchen wir eine neue Alte Philologie?“, *Merkur* 692 (2006), 1136-1150.
- „*Thaumographia* or ‚What is a Theme?‘“, PHILIP R. HARDIE (Hg.): *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Oxford: OUP 2009, 145-162.
- „Fragmente zu einer Theorie der Lyrik“, STEFAN ELIT/ KAI BREMER u.a. (Hgg.): *Antike – Lyrik – Heute. Griechisch-römisches Altertum in Gedichten von der Moderne bis zur Gegenwart*, Remscheid: Gardez! 2010, 51-62.
- „Über Genauigkeit“, ders. (Hg.): *Edmund Hoppe: Mathematik und Astronomie im klassischen Altertum*, Bd. 2, Heidelberg: Winter 2012, 269-301.
- XIRAU, RAMÓN: „La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca“, ILDEFONSO-MANUEL GIL (Hg.): *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, Madrid: Taurus 1973, 343-352.

Abkürzungsverzeichnis

GLR	<i>García Lorca Review</i>
MDOG	<i>Mitteilungen der deutschen Orientgesellschaft zu Berlin</i>
MLN	<i>Modern language notes</i>
PMLA	<i>Publications of the Modern Language Ass. of America</i>
RHM	<i>Revista Hispánica Moderna</i>