

Ein Andalusier wie kein anderer

I

Federico García Lorca hat gesagt, daß in der Tiefe seiner Seele der Wunsch verborgen sei, „ganz Kind, ganz arm, ganz geheimnisvoll zu sein“. Den faszinierendsten Teil seines Werks verdanken wir diesem Verlangen, sich die Kindheit stunden zu lassen und nicht erwachsen zu werden.

Bis weit ins Mannesalter hinein hat der Dichter versucht, seinen Eintritt in die Welt bürgerlicher Normen und Zwänge hinauszuzögern. Er zog sein Studium in die Länge, ging beruflichen Entscheidungen aus dem Weg; und es waren zwei Umstände, die es ihm ermöglichten, selbstversunken und ausdauernd seinem poetischen Traum zu folgen: die reiche Herkunft, die materielle Sorgen von ihm fernhielt, und die Geburt auf dem Lande, die ihn mit der andalusischen Natur und der noch lebendigen Folklore seiner Heimat in Kontakt brachte.

Meine frühesten Gefühle sind mit der Erde und der Arbeit auf den Feldern verbunden. Darum gibt es in meinem Leben etwas, was die Psychoanalytiker einen Agrarkomplex nennen würden.¹

Mehr als Miguel Hernández, der Dichter, der von armen Ziegenhirten abstammte, konnte sich Lorca auf ein mußevolles Zwiegespräch mit der Landschaft einlassen und im Stimmungshaften der Knabenzeit verharren:

Mein Leben? Ich sollte ein Leben haben? Meine Jahre, sie erscheinen mir immer noch als Kinder. Die Gefühle des Anfangs sind in mir. Ich habe mich nicht von ihnen getrennt... Die Erinnerungen, bis zurück in meine entfernteste Kindheit, bilden in mir eine leidenschaftlich gegenwärtige Zeit.¹

Lorca hatte ein inniges Verhältnis zur Natur, die für ihn nicht nur ein poetischer Gegenstand war, sondern tragender Weltgrund, mit dem das persönliche Erleben unlösbar verbunden blieb – ganz wie in jenen frühen Tagen draußen in der Vega von Granada, als er in einem Dorf lebte und im Hof die Pappeln singen hörte:

Der Wind, der durch die Zweige fuhr, machte verschiedene Geräusche, die für mich wie Musik klangen. Viele Stunden hindurch begleitete ich mit meiner Stimme den Gesang der Pappeln. Doch am nächsten Tag erschrak ich. Jemand rief meinen Namen, mit getrennten Silben, so wie man buchstabiert: „Fe... de... ri... co...“ Ich sah mich nach allen Seiten um, aber da war niemand. Trotzdem vernahm ich meinen Namen immer wieder. Und erst nach langem Lauschen begriff ich. Es waren die Zweige einer alten Pappel, die sich aneinanderrieben und die das gleichförmige traurige Geräusch verursachten, das sich wie mein Name anhörte.²

Die Bindung Lorcas an die Landschaft stammt aus der kindlichen Phase anthropomorpher Anmutungen, als das Außen und das Innen noch eins waren. Eine nicht entmischte Fülle von Verzauberungen, Wirrnissen und Ängsten. Die Natur trägt dualistische Züge. Sie ist einerseits eine bergende Macht, ein großes grünes Tuch, das alle Dinge einhüllt, andererseits eine heillose Rabenmutter, die ihr Kind in eine düstere und grausame Welt verstößt – so wie das viele spanische Kinderschlummerlieder tun, bittere Weisen, die schon das kleine Kind auf die innere Einsamkeit seines späteren Lebens vorbereiten:

*Scher dich fort;
du bist nicht mein Kind.
Deine Mutter ist eine Zigeunerin.¹*

Lorca hat eine pantheistische, doch keine idyllische Vorstellung von der Realität:

Am Flußgestade zittern

*nun Schilf und Dämmer Schatten.*¹

Natur ist für ihn zwielichtig, oft sogar bedrückend und unheilvoll:

*Es schlafen nun für immer
die hundert Heißverliebten
tief unterm trocknen Erdreich.*

...

*und Córdoba hat grüne
Oliven, wo man ihnen
kann hundert Kreuze setzen...¹*

Dunkel wie diese Stellen aus der *Dichtung vom tiefinnern Sang*, einem Lyrikband, der die Formen und die rätselhaften Inhalte und Gestalten des echten, noch nicht korrumpierten Flamenco auslegt, sind auch die Landschaftsbilder aus Lorcas letzter Zeit, als ihm der Dämon des Eros mehr und mehr zu schaffen machte und er in einer der Kassiden aus der Sammlung *Der Divan des Tamarit* klagte:

*Sitzend, mit dem Wasser an den Knien,
warten zwei Täler auf den Herbst.*¹

Nur in seinen *Canciones*, seinen *Liedern*, gibt es hellere Töne. Doch läuft Lorca aus der andalusischen Landschaft, die ihm Spiegelbild seiner seelischen Nöte ist, nicht zur Zivilisation der großen Städte über, zur vom Rhythmus der Maschinen bewegten Welt der Metropolen, wo alle metaphysischen Schrecken und moralischen Skrupel sich im Schein des elektrischen Lichts auflösen.

Gegen die Geometrie, die den Menschen „mit gelbem Zollstock“ auf den Plan ruft, wehrt sich Lorca ebenso sehr wie gegen die Bevormundung der Kunst durch die Wissenschaft:

*Der Widersinn ist, wenn er lebt, Wahrheit; das Theorem ist, wenn es tot ist, Lüge. Laßt die Luft wehen!*¹

So schrieb der Dichter 1928 an den Katalanen Sebastià Gasch, und er fügte, ein rein deterministisches Selbstverständnis entschieden zurückweisend, hinzu:

*Ängstigt dich nicht die Vorstellung von einem Meer, in dem alle Fische mit Kettchen an einem einzigen Punkt zusammengebunden sind, ohne es zu wissen?*¹

Das engagierte Andalusertum Lorcas war ein sehr bewußtes Votum in einer geschichtlich späten Stunde. Der Lyriker erkannte genau, daß die Ideologen und Vertreter kosmopolitischer Tendenzen ringsum die Führung an sich rissen. Dennoch schlug er sich ganz und gar auf die Seite der Provinz, deren konzessionsloser Fürsprecher er wurde.

Während er sah, wie überall die futuristische, ultraistische und abstrakte Kunst vordrang, gab er sich lange Zeit hindurch gelassen... als jemand, der sich „inmitten einer Köstlichkeit von Bäumen und klarem Wasser“ einrichtete und der darüber nachsann, ob er nicht ein Buch über *Die Meditationen und Allegorien des Wassers* schreiben sollte:

*Ich sehe vor mir ein großes Gedicht, eine Mischung aus Orientalischem und Christlichem, europäisch, übers Wasser... Der Fluß und all seine Zuläufe haben sich in mich ergossen. Und so muß man sagen: der Guadalquivir oder der Miño entspringen der Miño-Quelle und münden ein in Federico García Lorca, den bescheidenen Träumer und Sohn des Wassers.*²

Lorca, der es bewußt in Kauf nahm, sich wegen der Schönheit, die er mit den Händen berühren wollte, „ein wenig in Gegensatz zu allen anderen zu begeben“, kultivierte das Bild eines ländlichen Spaniens. Und für

manche seiner Stimmungen mögen zunächst gar nicht eigene Sinneswahrnehmungen, sondern Schilderungen älterer Schriftsteller ausschlaggebend gewesen sein:

*Es ist immer Herbst in diesem Garten. Die zitternden Freuden des Frühlings und der strahlende Prunk des Sommers betreten ihn nie.*²

Das klang noch wie ein Gefühlsecho auf die Prosa Azoríns, während die Passage eines Briefes, den der Dichter 1926 an seinen Freund Guillén schrieb, wie eine jugendhafte Übertreibung des poetischen Stils von Gabriel Miró anmutet:

*Im Garten blühen soviel Jasmine und Nachtschatten, daß wir alle im Hause am Morgen unter lyrischem Kopfschmerz leiden, der so wunderbar ist wie der Schmerz des gestauten Wassers.*¹

Das Bild des gestauten Wassers kommt bei Lorca des öfteren vor. Es ist eine Metapher, die für den Wunsch steht, die Bewegung anzuhalten, dem Zeitvergehen entgegenzuwirken, „eine verrückte Uhr zu sein, die nur tote alte Stunden schlägt“.

Der Dichter, der sich vor der Welt der Erwachsenen ebenso fürchtet wie vor dem modernen Leben und seinen eigenen Triebregungen, beschwört ein Andalusien, das es nicht mehr gibt, eine Traumbühne der capaschwingenden Galane, der hinter Fenstergittern schmachtenden Mädchen und der Leute, die – wie in einem Volkslied, das nie endet – seufzend umhergehen, „mit weit offenen Gitarren“.

Lorca hat ein Andalusien entfaltet, in dem sich die reale Natur mit der Beschaffenheit seiner Bedürfnisse durchdrang. Er hat den Serenadenton Lopes noch einmal für seine persönlichen Gefühle genutzt; und sein Granada, entstanden aus „Sehnsucht nach einem Nachtigallen-Gestern“, trägt Merkmale des alten Granada, das Don Pedro Soto de Rojas, immerhin ein Zeitgenosse und Schüler Góngoras, in seinen Versen gezaubert hatte, gemäß seinem aristokratisch-poetischen Wappenspruch „Paradies, für viele verschlossen – Gärten, für nur wenige offen“.

Das Granada Lorcas war eine Welt der Introversion und der Imagination. Ihre Inhalte waren kleine Dinge, unscheinbare Vorkommnisse, scheue Gestalten. Doch es gab einen ständigen Konflikt zwischen dem Ideal Granada, das intim und nach der Ästhetik des Diminutivs und der Selbstbescheidung gedacht wurde – stille Innenhöfe in zeitloser Meditation über ein paar Myrtentöpfe und einen winzigen Springbrunnen gebeugt –, und der Tatsächlichkeit der Stadt, die zwar nicht gerade eine der dynamischsten unter den Provinzkapitalen war, wenschon sie den Zusammenhang mit der modernen Ökonomie und Technik keinesfalls mied; so daß der Dichter voller Verzweiflung ausrief:

*Das ist nicht Andalusien. Andalusien ist etwas ganz anderes... Es befindet sich aufseiten des Volkes... Doch hier gibt es nur noch Galicier... Das wahre Granada ist eines, das schon lange versunken ist, eines, das heute nur noch tot unter wahnsinnsträchtigem grünem Gaslicht scheint.*²

Auch bei Antonio Machado, dem berühmten Vertreter der 98er Generation, setzte in den entwicklungsaktiven zwanziger Jahren eine starke Sehnsucht nach der vergangenen Zeit ein, doch bei diesem zukunftsorientierten Republikaner kollidierte das lyrische Beharrungsverlangen mit der selbstgestellten moralisch-politischen Aufgabe... daher das personale Maskenspiel, das Hineinschlüpfen des Autors in seine Heteronyme.

Bei Lorca hatte der Rückgriff auf zeitlich Zurückliegendes nicht nur nostalgische Gründe. Der junge Lyriker suchte auch eine Nische für seine homoerotischen Neigungen, die er verborgen zu halten trachtete. Dies ist der Punkt, an dem Lorca mit kreativer List seine Däumlingsphilosophie einsetzte, eine poetische Strategie, die für Jahre bestimmend wurde und die auf die Erkenntnis hinauslief, daß man sich in der Welt der Erwachsenen besser verstecke:

*Man muß sich verkriechen, sich klitzeklein machen, an die Wände des Hüttchens sich kauern. Draußen umlauert man uns. Man muß in einem ganz winzigen Raum leben. Wenn wir könnten, in einer Orange. Du und ich. Noch besser: in einer Weinbeere!*¹

Die andalusische Vorliebe fürs Abgemessene, Begrenzende, das der Unendlichkeit eine Zäsur macht und hierdurch hilft, mit der Weite des Alls fertig zu werden, kommt Lorcass ureigensten Wünschen entgegen, seinem Verlangen, für immer klein zu bleiben.

„Ich möchte Kind sein, ein Kind“, heißt es in *Sobald fünf Jahre vergehen*, dem labyrinthischen Szenarium, das den Untertitel *Legende der Zeit* trägt und mit dessen Niederschrift der Autor 1930 begann, auf Cuba. Hier, in dieser überseeischen Dependence spanischer Kultur, erholte der Dichter sich damals von New York, der geometrisch-seelenlosen Irrsinnstadt, in der sie „Dich, wenn Du stirbst, zertrampeln, und ihr Butterbrotpapier auf Dich werfen, wenn Du ins Wasser fällst.“

Das tropische Amerika, wo es noch „rinderfrische Halme“ gab und „getrocknete Samenkörner in Rumarasseln“, belebte Lorca so sehr, daß er mit euphorischen Äußerungen um sich warf und seine Mutter einer Bekannten weitersagte:

Er spricht mit solcher Begeisterung von Cuba, daß ich glaube, er zieht dieses Land sogar noch seiner Heimat vor.

Die Reise auf die Antilleninsel brachte die Begegnung mit einer Welt, von der der Poet schon früher geträumt hatte, in seinem Gedicht „Zwei Matrosen am Ufer“, worin es heißt:

*Und er sah des Papsts Balkone,
der Cubanerin goldne Brüste.*¹

Auf Cuba schloß der Dichter gleich Freundschaft mit der Loynaz-Familie, drei Brüdern und einer Schwester, die inmitten einer üppigen Natur ein riesiges Herrenhaus im Kolonialstil bewohnten; und das Binnenklima dieser Familie, dessen enfant-terriblehafte Zwielfichtigkeit Alejo Carpentier zur Niederschrift gewisser Passagen seines Romans *Explosion in der Kathedrale* verlockte, scheint auch Lorca dazu bewogen zu haben, nun wieder das Kind in sich zum Thema zu machen, in den Dialogen des Stücks *Sobald fünf Jahre vergehen*:

ZWEITER FREUND: ... Der Regen ist schön. In der Schule kam er durch die Höfe und besprengte die Mauern mit ganz winzigen Weibchen, die er in sich hat. Habt ihr sie nicht gesehen? Als ich fünf Jahre alt war..., nein zwei..., ich lüge ja: ein Jahr, nur ein einziges Jahr. Das ist wunderbar, nicht wahr?, mit einem Jahr fing ich eines dieser Weibchen und hielt es zwei Tage in einem Fischglas.

ERSTER FREUND (hämisch): Und ist es gewachsen?

*ZWEITER FREUND: Nein, es wurde immer kleiner und kleiner, immer kindlicher, wie es sein muß, bis nichts mehr von ihm da war als ein Wassertröpfchen.*¹

Man hat viel über den Sinn von Lorcass – gewöhnlich als surreal bezeichnetem – Kammerspiel *Sobald fünf Jahre vergehen* herumgerätselt. Dabei hätte man es verhältnismäßig leicht als Allegorie seiner Angst vorm Älterwerden deuten können. Die Hauptfiguren, der Jüngling und seine Freunde, sind ebenso Facetten von Lorcass Ego wie der Alte, diese Verkörperung bevorstehenden Lebens, während das herumgeisternde tote Kind das bereits gelebte Leben versinnbildlicht.

Federico García Lorcass Weltsicht ist tragisch, ohne Zukunftsperspektive. In jedem Jüngling ruht ein begrabenes Kind, und zugleich tappt in ihm bereits ein Greis umher. Frische, Erquickung gibt es nur im Gedenken an den Anfang; weswegen der Alte in *Sobald fünf Jahre vergehen* auch sagt:

Das Wort „Ich erinnere mich“ gefällt mir so sehr! Ein grünes, saftiges Wort. Unablässig entsprühen ihm

*feine Strählchen kalten Wassers.*¹

Der Gewißheit des Todes setzt Lorca Landschaftsbilder entgegen, die von transzendierender Schönheit sind:

*Ich bin auf dem Lande, genieße die Natur und höre den unsterblichen Grillen zu beim Schärfen ihrer Blättchen aus Gold.*²

Wie Góngora, den er einen Professor der fünf Sinne nennt, verdeutlicht Lorca innere Befindlichkeiten durch fragile vegetabilische Figürlichkeit:

GARTEN IM MÄRZ

*Mein Apfelbaum
hat schon Schatten und Vögel.*

*Was für einen Sprung macht mein Schlaf
vom Mond in den Wind!*

*Mein Apfelbaum
teilt Umarmungen aus an das Grün.*

*Vom März her, wie kann ich da
die weiße Stirn des Januar sehn!*

*Mein Apfelbaum...
(Wind unten).*

*Mein Apfelbaum...
(Himmel oben).*²

Oder, das Naturhafte dezent eingebracht – als autobiographische Chiffre:

KLEINES MADRIGAL

*Vier Granatapfelbäume
hat dein Garten.*

*(Nimm mein junges
Herz.)*

*Vier Zypressen
wird dein Garten haben.*

*(Nimm mein altes
Herz.)*

*Sonne und Mond.
Und später...
weder Garten
noch Herz!*²

Es gibt auch in Lorcas Frühphase – besonders in dem Band *Poema del cante jondo* – bereits dunkle Stimmungen. Doch in vielen seiner Juvenilia gelingt es dem Autor, den *Duende*, den Dämon Andalusiens, zu bannen und mit dem grellen Licht mittelmeerischer Klarheit und Schönheit zu blenden.

Die Poesie der *Canciones* siedelt in verschwiegenen Patios und stillen weißgekalkten Räumen, in denen die Seide welkt und Mädchen – Projektionen der eigenen Anima – unter ihren Miedern seufzen. Lorca, während seiner Anfänge, verstand es, Überliefertes und Avantgardistisches zu verschmelzen – ähnlich wie Manuel de Falla oder Igor Strawinsky, der gesagt hat:

Man knüpft an eine Tradition an, um aus ihr etwas Neues zu machen.

Den Interieurs Lorcas entsprechen, nach außen gerichtet, einsame Landschaften: menschenleere Wüsteneien zwischen den Städten, in denen Reiter unterwegs sind, die nie in ihrem Córdoba, Sevilla oder Granada anlangen. Von den Städten, diesen Wirkungsbereichen des sozialen Lebens und der bürgerlichen (Sexual)Normen, möchte sich der Dichter fernhalten, absondern.

Darum zieht er entweder die Verschwiegenheit der Häuser und die Lücken zwischen den Stunden und Epochen vor („Ich setze mich / in einen Zwischenraum der Zeit“): oder er überantwortet sich dem Abseits der Natur, in dem ebenso Platz für seine dramatischen Schicksalsvorstellungen ist wie für seine erotischen Träume:

ICH

*Unter dem mondlosen Oleander
warst du häßlich und nackt.*

*Dein Fleisch suchte meine Landkarte
ab nach Spaniens Gelb.*

*Wie häßlich du warst, Französin,
im bitteren Oleander.*

*Rot und grün, ich umhüllte deinen Körper
mit der Capa meines Talents.*

*Grün und rot, rot und grün.
Nun sind wir andere Leute!²*

Dieses Gedicht, das in dem Band *Lieder* in einem Zyklus mit dem bezeichnenden Titel „Eros mit Stock“ steht und 1925 geschrieben wurde – zur Zeit der Annäherung an Ana María Dalí –, ist eine reizvolle Umschreibung des Geschlechterkampfes.

Die Landschaften Lorcas, die gebirgigen Einöden wie die mondenen oder mondlosen Gärten, sind keine reinen Vergegenständlichungen externer Wirklichkeit, aber sie sind auch keine dürren Symbole. Vielmehr durchdringen sich äußere und innere Natur mit großer Intensität, etwa wenn der Dichter von einem Lied, das Licht sein will, spricht, oder vom Feigenbaum, der fauchend und schrecklich heranrückt.

Alle Naturbilder Lorcas sind Projektionen. Doch sie stehen mit einer Welt in Verbindung, die von einer beispiellosen Körperlichkeit und phänomenologischen Vielfalt ist. Lorca kann gleichzeitig auf das unerschöpfliche Reservoir der andalusischen Volksdichtung zurückgreifen und in ein Gespräch mit der Landschaft eintreten, wenn er von sich selber redet, von seiner ganz persönlichen Befindlichkeit, die ihn dichten, ihn in Metaphern Andeutungen über seine ambigenten Gefühle machen läßt:

Das Kind sucht seine Stimme.

*(Der König der Grillen
hatte die Stimme.)*

*Das Kind sucht seine Stimme
in einem Wassertropfen...¹*

Die Bezüge bei Lorca sind ebenso geheimnisvoll wie dicht. Doch viele Textstellen, die für sich hermetisch wirken, erklären sich, wenn man sie in einen größeren Zusammenhang bringt.

Der Realität der Erwachsenen steht die Exklave der Kindheit entgegen, eine Welt der verschlungenen Wege und metaphorischen Heimlichkeiten. Besonders nachts wagen sich die sinnlichen Begierden hervor, beim Schein des Mondes, der für Lorca ein Abbild des Todes, aber auch eine Art Sonnenersatz ist. Denn die Gefühle, die sich da im Licht des Nachtgestirns entfalten, sind ja lodernde Leidenschaften, die eigentlich in die Helligkeit der Pansstunde gehören; sie müssen sich jedoch, der Konvention wegen, verstecken – und das sogar, wie das „Lied des verdorrten Orangenbaums“ deutlich werden läßt, vor dem eigenen Blick:

Holzfäller.

Hacke den Schatten mir ab.

Erspar mir die Schmach,

mich ohne Früchte zu sehn.

Warum wurde ich zwischen Spiegeln

geboren? Der Tag

stellt mich bloß – so wie die Nacht

mit jedem ihrer Sterne.

Leben will ich. Doch mich nicht sehn.

Und träumen will ich,

daß Ameisen Blätter und

Insekten Vögel sind.

Holzfäller.

Hacke den Schatten mir ab.

Erspar mir die Schmach,

mich ohne Früchte zu sehn.²

Lorcas Lyrik, voll von Echos, Spiegeln und narzißtischen Quellen, bedient sich naturhafter Vergleiche. Doch hinter den lebenssatten ländlichen Bildern lauert die Tragödie, das persönliche Unglück, das gleichgesetzt wird mit der andalusischen Pein, der *Pena* des Flamenco. Der Dichter, dem die zwei Flüsse von Granada „Klage sind und Blut“ und der draußen in der Natur eine Stille hört, die die Stirnen zu Boden zwingt, dichtete nach dem Credo:

Jedes Lied

ist ein Stauwasser

der Liebe

...

Jeder Seufzer

das Stauwasser

eines Schreis.²

Anders als die Poesie der Städte, die nicht mehr singt, sondern denkt, Kritik übt, Widersprüche aufzeigt und Formspiele betreibt, entfaltet sich Lorcas Lyrik noch in Bildern. Kleine alltägliche Vorkommnisse, die immer gleich sind, werden durch eine zusammenschauende Phantasie in ein irisierendes Licht getaucht:

August.

Zusammenstellung

*von Pfirsich und Zucker,
und die Sonne im Nachmittag
wie der Kern einer Frucht...¹*

Lorcas Dichtung ist metaphorische Bündelung des Sinnhaften. Und neben privaten Anspielungen („Ich wollte die grünen Äpfel. / Die grünen – und nicht die roten.“) und delikaten Chiffren („Unterm Vollmond / ißt niemand Orangen. / Da muß man grüne / eiskalte Früchte essen.“) stehen einfache Lieder im Volkston, in denen die persönliche Aussage ganz im Kollektivverständnis aufgeht:

*FÜR IRENE GARCÍA
(Hausangestellte)*

*Im Wäldchen
tanzen die Pappeln,
eine mit der andern.
Und auch das Bäumchen
mit seinen vier kleinen Blättern
tanzt mit.*

*Irene!
Bald kommt der Regen,
bald der Schnee.
Tanz also übers Grün.*

*Übers grüne Grün,
ich begleite dich.*

*Ach, wie das Wasser eilt!
Ach, und mein Herz!*

*Im Wäldchen
tanzen die Pappeln,
eine mit der andern.
Und auch das Bäumchen
mit seinen vier kleinen Blättern
tanzt mit.²*

Die neopopularistische Lyrik Lorcas, wie sie sich in seiner *Dichtung vom tiefinnern Sang*, in seinen *Liedern* und, schon weitaus stärker spiritualisiert, in seinen *Zigeunerromanzen* zeigt, ist eine Kunst, die noch ganz auf das Sein abgestellt ist, auf die ewige Wiederkehr des Immergleichen, und nicht auf die Geschichte im Sinne eines linearen Fortschrittsprozesses:

*Hier geschah, was stets geschieht.
Vier der Römer sind gefallen,
fünf Karthager liegen tot.¹*

In Lorcas Andalusien erscheint die Vergangenheit in abgründiger Tiefe und vielfältiger Brechung. Und um der Gegenwart zu entfliehen, geht der Lyriker in nicht wenigen seiner Gedichte bis hinter die Zeit seiner Geburt zurück, beispielsweise in dem Lied „Granada, und zwar 1850“, diesem reinen Ausdruck fragiler Selbstversunkenheit:

*Von meinem Zimmer aus
höre ich den Springbrunnen.*

*Der Finger eines Weinstocks
und ein Sonnenstrahl
deuten auf die Stelle,
wo mein Herz sitzt.*

*Die Augustluft
läßt die Wolken vergehen. Und ich,
ich träume, daß ich nicht
im Springbrunnen träume.²*

Lorca, der sein Wesentliches als „Echos von Echos“ verstand, wollte nicht modern, sondern authentisch sein. Und es fiel ihm außerordentlich schwer, Konzessionen an die neue urbanistische Kultur zu machen, die das, was in Paris, New York und Berlin geschah, längst auch nach Madrid und Barcelona gebracht hatte. Des Autors „Ich trinke Brunnenwasser und esse Äpfel“ war ein verzweifelter Program in einer Zeit „vertikaler Poesien“ und aggressiver nachfuturistischer Manifeste, die alles Traditionsgut rigoros über Bord warfen, weil, wie der junge Dalí provozierend sagte, die Elektrizität, eine neue Badezimmerhygiene und der Beton existierten.

Solchen progressistischen Thesen, die Technisierung und zivilisatorische Modernisierung mit kulturellem Fortschritt verwechselten, hielt Lorca seine Überzeugung entgegen, daß alle Dinge ihr Geheimnis besäßen und daß die Poesie Ausdruck dieses Geheimnisses sei. Lorca glaubte an den Traum, die Natur und den Regionalismus. „Ich habe“, schrieb er im Juli 1923 an seinen Freund, den Kritiker Melchor Fernández Almagro, „gerade ein Gedicht beendet, das *Der Garten der Mondpomeranzen* heißt... Die Landschaften dieses Poems sind vollkommen unbeweglich, ohne Wind und jedwede Regung...“² Das Gedicht vom Garten der Mondpomeranzen, geplant als platonische Überhöhung des Ewig-Andalusischen, tauchte später im Nachlaß auf; der Lyriker hat es geschrieben, weil er mehr an das Sein als an die Geschichte glaubte, mehr an die Macht der ländlichen Tradition Südspaniens als an die Kraft der zerebralen und abstrakten Dichtung. Auch in seinen *Zigeunerromanzen*, seiner populärsten Lyriksammlung, in der er die Summe aller andalusischen Erfahrungen zog und das ganze Ausmaß seiner Könnerschaft vorführte, bildete nicht die soziale Wirklichkeit, sondern der Mythos den inhaltlichen Kern. Der Mond regiert, überall sind metaphysische Obertöne zu vernehmen, die Bilder sind changierend, vieldeutig, eine „schwarze Pein“ geht um, und das Schicksal ist dunkle Vorbestimmung, lauerndes Verhängnis; selbst die brachiale Gewalt der Zivilgardisten wird nicht politisch hinterfragt, sondern als magischer Vorgang erlebt – wie eine Art Unwetter, das über die Zigeunerquartiere von Jérez de la Frontera hereinbricht:

*Schwarze Pferde. Schwarze Eisen.
Auf den Capas glänzen Flecken,
die von Tinte sind und Wachs.
Ihre Schädel sind aus Blei,
darum weinen sie auch nie.
Ihre Seelen sind aus Lack –
damit kommen auf der Straße
über Land sie hergeritten.*

...

Ziehn vorüber, wenn sie wollen,

*und verheimlichen im Kopf
eine vage Sternenkunde
unersichtlicher Pistolen.*

...

*Stehen blieben da die Uhren,
und, um nicht Verdacht zu wecken,
hat der Cognac in den Flaschen
rasch maskiert sich als November.*

...

*Rosa, Sprößling der Camborio,
hockt vor ihrer Tür und ächzt –
beide Brüste, abgeschnitten,
hingelegt auf eine Schale.*

*Andre Mädchen wieder rannten
– und verfolgt von ihren Zöpfen –
hin in eine Luft, wo Rosen
auf aus schwarzem Pulver bersten.*

...

*Stadt, o Stadt du der Zigeuner!
Wer wohl deiner nicht gedächte,
der dich je gesehen hat?
Suchet sie auf meiner Stirn.
Spiel des Mondes und des Sands.¹*

Es war gerade die Entwicklung solcher folkloristisch getönten Sujets aus persönlichen Stimmungen, die einen Ultraisten wie Guillermo de Torre so zurückhaltend sein ließ und die Loras Weggefährten Buñuel und Dalí über die Maßen reizte. Trotz des Erfolges der *Zigeunerromanzen* wurde der Dichter hart attackiert, in Briefen angepöbelt und sogar öffentlich verhöhnt – etwa mit dem Filmtitel *Ein andalusischer Hund*. So kam es zu einer Schaffens- und Nervenkrise. Lora, der schließlich sogar seine Poetologie modifizierte, stellte sich widerstrebend schon in der Mitte der zwanziger Jahre, also als er noch an seinen *Zigeunerromanzen* arbeitete, auf die veränderte Situation ein. Er trug der stark zerebralistischen Gegenströmung Rechnung, indem er irrealer Prosastücke und am Stummfilm orientierte Mini-Dramen schrieb.

Vor allem aber verfaßte er nun, im Konflikt mit seinen innersten Überzeugungen, eine Reihe „systematischer Gedichte“: das de Torre durch eine Widmung schmeichelnde „Die Sirene und der Carabinero“, seine (ganz auf die ästhetisch konträre Position einschwenkende) „Ode an Salvador Dalí“ sowie eine „Ode an das Allerheiligste Altarsakrament“, angestrengte uninspirierte Arbeiten, die nichts mehr mit Andalusien zu tun hatten, dafür aber um so mehr mit den avantgardistischen und surrealistischen Kunstvorstellungen der anfangs noch verkappt, doch bald offen agierenden Widersacher in Madrid und Barcelona.

Loras Verunsicherung in den Jahren nach 1926 wächst ständig. Er möchte, instinktiver Gegner der geraden Linie, weiterhin auf dem „verschlungenen Pfad“ der Phantasie wandeln. Doch angesichts der zunehmenden Anfeindungen läßt er sich nun auf eine abstrakte Kunst ein, eine ortlose Poesie; und bei diesem Versuch, dem Zeitgeist einige verspätete Konzessionen zu machen, verleugnet er jetzt sogar sein Andalusertum und die Essenz seiner *Zigeunerromanzen*.

Um Spanien und den Widerwärtigkeiten seines damaligen Lebens zu entkommen, geht der Dichter 1929 nach New York – in die Stadt, die er am allermeisten haßte. Dort, in diesem „Senegal aus Maschinen“, setzte er sich mit der Seelenlosigkeit der modernen Welt auseinander, aber er zog auch – in langatmigen Gedichten, die an die Surrealität von Nerudas *Aufenthalt auf Erden* erinnern – persönlich Bilanz:

*Ich liebte lange Zeit ein Kind,
das eine kleine Feder unter der Zunge barg,
hundert Jahre verbrachten wir zusammen in einem Messer.²*

Der Konflikt Lorcass bestand nun darin, daß er einerseits die Tabus seiner Gegner verinnerlicht hatte und, im Hinblick auf seine andalusische Poesie sagte „Lieder sind Lügen“, während er andererseits nicht freikam von dem ländlichen Milieu seines Ursprungs.

Das Bewußtsein, als Homosexueller ein dauerhaft Geächteter zu sein, verschärfte noch, wie das Drama *El público* erkennen läßt, die Krise. Der Autor stabilisierte sich erst, nachdem er über Cuba wieder nach Spanien gelangte – nach Madrid, wohin die Familie inzwischen übersiedelt war. Von nun an gab er sich optimistisch, und besonders bei Interviews, die er verschiedentlich durchzustehen hatte, vermischte er einen gespielten señoritohaften Übermut mit wohlüberlegten politischen Sentenzen, aus denen jedoch bisweilen hervorging, daß er eine agitatorische Kunst, wie Alberti sie in jenen Tagen praktizierte, ablehnte.

Allmählich fand der Dichter, der inzwischen auch als Leiter der staatlichen Theatertruppe *La Barraca* eine berufliche Grundlage hatte, zu sich selber zurück. „Ich träume jetzt“, sagte er 1933 einem Reporter, „von dem, was ich in meiner Kindheit erlebt habe.“ Allerdings war das Ausdrucksmittel fortan kaum noch das Gedicht, sondern das Bühnenstück.

Alle Dramen freilich, die Lorca nach *Das Publikum* und *Sobald fünf Jahre vergehen* schrieb, spielten, mit Ausnahme des Fragments *Komödie ohne Titel*, in der Granadiner Vega oder direkt in Granada. Sie hatten nichts mit dem – damals weithin geforderten – Typ des marxistischen Lehrstücks über die Landarbeiterfrage zu tun; vielmehr blickten sie, nicht ohne Nostalgie, auf das alte Andalusien der stillen Tragödien in Dörfern und Bürgerhäusern zurück, auf gespenstische Vorgänge, die Spiegelbilder von Lorcass innerer Zerrissenheit waren.

Auch als Lyriker näherte sich der Autor schließlich wieder seiner Heimatregion. So lieferte er 1934 mit der „Klage um Ignacio Sánchez Mejías“, einem oratorischen Glanzstück, seinen Landsleuten einen – überzeugenden Beweis für poetische Eloquenz.

Lorcass letzte Gedichtsammlung, die Reminiszenzen an die Maurenzeit erwecken sollte, trug den Titel *Divan des Tamarit*. Sie enthielt – in Anspielung an klassische orientalische Poesieformen – zwanzig als Ghasele und Kassiden bezeichnete Gebilde surrealer Machart. Mit diesem ‚Divan‘ unterstrich der Lyriker seine alte Überzeugung, daß im Süden Spaniens immer noch der islamische „Halbmond in der Brust seiner feinsten Söhne“ aufgehe. Zugleich aber war das Buch ein neuerliches Eintauchen ins Lokalkolorit:

*An jedem Nachmittage in Granada,
an jedem Nachmittage stirbt ein Kind.
An jedem Nachmittag setzt sich das Wasser
zum Plaudern hin mit seinen Freunden...¹*

Im *Divan des Tamarit* überlagern sich die Zeiten, durchdringen sich die Kulturen und verwischen sich die Bedeutungen – mehr noch als in den *Zigeunerromanzen*, allerdings mit geringerer ästhetischer Überzeugungskraft. Die Texte dieses Bandes verknüpfen ihre Einfälle weniger organisch als die Arbeiten der zwanziger Jahre; die Bilder sind willkürlicher, konstruierter und oft auch abstrakter, ja pathetischer:

Die Klage aber ist ein ungeheurer Hund,

*die Klage ist ein ungeheurer Engel,
die Klage – eine ungeheure Violine...¹*

In den Ghaselen und Kassiden haben die Granadiner Springbrunnen aufgehört, in absichtsloser Heiterkeit zu tanzen. Und der Wind, der die Phantasie des jungen Federico freigesetzt hatte, ist nun geknebelt wie alle anderen Erscheinungen der Natur.

II

Federico García Lorca war ein Dichter der Affekte. Sein natürliches Ausdrucksmittel: das poetische Bild, das er nicht nur in der hohen Literatur, vor allem in der Dichtung Góngoras antraf, sondern – und zwar auf ganz ungezwungene und organische Weise – auch in der Alltagssprache der andalusischen Landbevölkerung, in der er auf sublimen Wortschöpfungen stieß, die volkstümliche Entsprechungen von Góngoras stilisierter Metaphernkunst waren, auf Formulierungen wie:

Die Weiden mögen gern auf der Zunge des Flusses sein.¹

Lorca, der gleichzeitig in einer noch lebendigen Tradition mündlicher Überlieferung und in einer anspruchsvollen literarischen Nachfolge heranwuchs, lobte vehement sein Ursprungsmilieu, das für ihn zudem noch belebt war von den Echos der untergegangenen morgenländischen Kultur.

Diese Liebe für das ehemalige al-Andalus der Mauren schloß auch, mit sehnsuchtsvollem Blick auf das arabische Gegenüber in Nordafrika, die Küstenregionen mit ein:

Wie zauberhaft ist dieses südliche Mittelmeer! Süden! Süden! (Wunderbares Wort: Süden!). Die unglaublichste Phantasie entwickelt sich ruhig und gelassen...¹

So euphorisch äußerte sich der Dichter im Hochsommer des Jahres 1926 in einem Brief an Jorge Guillén. Doch dann, als guter Spanier, faßte der Poet die Iberische Halbinsel als Ganzes ins Auge und fügte hinzu:

Die Züge des Andalusischen sind verflochten mit Zügen eines festen und abgeklärten Nordens.¹

In Lorcas komplizierter Gefühls- und Vorstellungswelt durchdrangen sich die Erscheinungen der Natur mit Erlebnisinhalten, die in der Landschaft Entsprechungen suchten und Spiegelbilder fanden. Als Folge einer Reihe von psychischen, aber auch gesellschaftlichen Störungen sah sich der Dichter seit Mitte der zwanziger Jahre zunehmend bedrängt.

Zum einen bestand seine Familie darauf, daß er endlich einen ordentlichen Beruf ergreife, zum anderen änderte sich damals in Spanien das geistige Klima, und die andalusische Dichtung, die sich ihre Sujets aus dem Umkreis des Volkstümlichen und Ortsverbundenen geholt hatte, wurde recht rüde von den urbanistisch eingestellten Intellektuellen Madrids und Barcelonas attackiert.

Nachdem Lorca vergeblich versucht hatte, einen Posten als Hochschullehrer zu bekommen (der Briefwechsel mit Guillén zeigt, wie rührend naiv er hierbei vorging), wandte er sich von der Lyrik stärker dem Theater zu – nicht nur aus Neigung, sondern auch, um eine literarische Tätigkeit auszuüben, für die einige Aussicht auf Erfolg und materielle Anerkennung bestand.

„Die Zeit“, schrieb Guillén später im Vorwort zu der 1954 bei *Aguilar* in Madrid erschienenen zweiten, neukonzipierten Ausgabe der *Gesammelten Werke*, „ist für den, der schöpferisch sein muß, wenn er wirklich leben will, kürzer als für andere. Es läßt sich nicht vermeiden, daß wir uns alle den ökonomischen Notwendigkeiten fügen müssen. Und besonders schwierig ist es, sich nicht von ihnen überwältigen zu lassen, wenn unsere Arbeit... im Reich der Zahlen nichts oder fast nichts wert ist! Unter diesen Verhältnissen litt Federico noch 1933, vor der Uraufführung von *Bluthochzeit*. Danach bekamen die Dinge ein anderes Gesicht. Es muß 1935 gewesen sein, als ich an einem Sommertag in Madrid Federicos Vater traf. ‚Und was sagen Sie jetzt?‘ fragte ich ihn. ‚Jetzt ja‘, antwortete er lächelnd, voller Stolz.“

Es wäre sicher unrichtig, wollte man die Behauptung aufstellen, Lorca habe sich nur deshalb aufs Schreiben von Theaterstücken verlegt, weil er sich existentiell absichern mußte. Doch war die Form des Dramas für ihn lange Jahre hindurch nichts anderes gewesen als eine Möglichkeit, poetische Ideen aufzufächern und Stoffliches nicht – wie in den *Zigeunerromanzen* – episch-balladisch, sondern in lebhaftem Wechselgespräch vorzutragen, stets mit metaphorischen Intarsien versetzt:

*Welche Mühe hat das Licht,
fortzugehen von Granada!
Es verfängt sich in Zypressen
oder birgt sich unterm Wasser...¹*

Solche Gesangseinlagen in den Stücken unterscheiden sich im Ton nicht von gewissen Partien im *Romancero gitano*:

*Auf des Weges Hälfte brach er
schön gerundete Zitronen
und er warf sie in das Wasser,
um es ganz zu übergolden.¹*

Oder:

*Durch der Nonnen Augen sprengen
im Galopp zwei kühne Reiter.¹*

Oder:

*Kalt wirds Wasser, auf daß niemand
rühr an seine Unberührtheit.¹*

Die Anerkennung, die Lorca als Theaterschriftsteller genoß, behielt für ihn einen schalen Beigeschmack:

Ich mag mich nicht auf der Bühne verbeugen... Ich spüre dabei sogar eine Art Haß auf das Publikum. Wie wenn ich mich dafür rächen wollte, daß ich wirklich leide; ich glaube sogar, daß dieser Haß ein wenig durchscheint. Ich kann nicht dafür. So etwas ist gut für die, denen ein flüchtiger Ruhm gefällt. Man sollte dem Werk Beifall zollen, den Autor aber in Ruhe lassen!¹

Wie sehr Lorca bis zum Schluß an der Lyrik interessiert blieb, geht nicht nur daraus hervor, daß er weiterhin Gedichte schrieb, es zeigt sich auch in der Tatsache, daß er sein reifstes und – sieht man von *Bernarda Albas Haus* ab – am meisten durchkomponiertes Bühnenwerk *Doña Rosita bleibt ledig* oder *Die Sprache der Blumen* im Untertitel als *poema granadino*, als *Granadiner Gedicht*, bezeichnet hat. Sehr zu recht, wenn man das intensive lyrische Sprachklima dieses Szenariums betrachtet, das nostalgisch ist und nur mit einem Anflug von Kritik auf jene Tage zurückblickt, als das „Sehnen nach Genuß, das die Frauen gewaltsam in die tiefsten Tiefen ihres fiebernden Innern zurückdrängen müssen“,¹ in Spanien noch unwidersprochene moralische Norm gewesen ist.

Dem Bürgertum, verkörpert durch die dahinwelkende Schönheit Doña Rosita und ihren rosenzüchtenden Onkel, steht – proletarischer Kontrapunkt – ein derbes, zungenflinkes Hausmädchen entgegen, das die Familie am Leben hält. Dieses Hausmädchen hat keinerlei Sinn für die platonische Überhöhung des Daseins. Es wird von Lorca (in Erinnerung an die einfachen Menschen, zwischen denen er in den Vega-Dörfern Fuente Vaqueros und Asquerosa herangewachsen ist) als die Vertreterin der praktischen Vernunft vorgeführt.

Solche allein auf die konkreten Abläufe bezogene weibliche Tüchtigkeit hat den Autor fasziniert:

*Das reiche Kind bekommt das Wiegenlied der armen Frau, die es zugleich in ihrer naturhaft urwüchsigen Milch mit dem Mark des Landes nährt.*¹

So heißt es in dem Vortrag über die *Kinder-Schlummerlieder*. Und ähnlich äußert sich der Dichter 1935 auf einem ihm zu Ehren gegebenen Künstler-Abendessen:

*Was würde aus den Kindern der Reichen, gäbe es keine Dienstboten, die sie mit der Wahrheit und dem Gefühl des Volkes in Berührung bringen?*¹

Lorca weiß sehr genau zu unterscheiden zwischen den spanischen Bürger- und Grundbesitzerfrauen, die ihre Kinder im Sinne einer paternistisch-katholischen Moral erziehen, und den mütterlichen Geschöpfen aus dem Volk, die zwar auch von den gesellschaftlichen Normen deformiert werden können, doch die – wie die Haushälterin Rositas – mangelndes Wissen durch Instinkt wettzumachen verstehen und die empirisch zwischen schädlich und nützlich unterscheiden können:

*Nein, Señora. Für mich riechen die Blumen nach totem Kind oder Nonnengelübde oder Kirchenaltar. Nach traurigen Dingen. Wo eine Orange oder eine gute Quitte ist, kann man alle Rosen der Welt wegtun.*¹

In seinem Granadiner Poem begibt sich Lorca gewissermaßen noch einmal unter die Obhut jener ammen- und kindermädchenhaften Fürsorglichkeit, die ihm einst in der Vega de Granada zuteil geworden ist. Gleichzeitig jedoch identifiziert er, der in einem ambivalenten Verhältnis zu Frauen Befangene, sich in lustvoller Wehmut mit der Gestalt Rosita, die wegen ihrer Hypersensibilität einmal gesagt bekommt:

*Bind ein Bändchen um den Seufzer!*¹

Es bestehen sehr intensive Bezüge zwischen Lorcas Gedichten und Dramen, seinen brieflichen Äußerungen und den verschiedenen Gattungen und Teilen des künstlerischen Werks, denen sich noch ein paar (poetologisch aufschlußreiche) Reden hinzugesellen.

Zwar gibt es ein unentwegtes Umschlagen des Gemüthaften von hell zu dunkel, von Dur zu Moll. Doch ziehen sich durch die gegensätzlichsten Arbeiten einige Grundstimmungen, die – in abgewandelter Gestalt – immer wiederkehren.

*Innen sind die Dinge lebendiger als außen, wo sie dem Winde oder dem Tode ausgesetzt sind.*¹

Diese Äußerung des Jünglings aus dem Schlüsseldrama *Sobald fünf Jahre vergehen* wirft ein bezeichnendes Licht auf Lorcas Einstellung zur Kunst, die nicht realistisch war, sondern metabolisch: ein Agieren in bildhaften Artdeutungen, wie er es schon als Kind praktiziert hatte, als er seine Empfindungen durchs Puppenspiel ausdrückte.

Schon das frühe Theaterstück *Die Hexerei des Schmetterlings*, mit dem der Dichter 1920 an einer Madrider Bühne durchfiel, war ein Versuch, seelische Konflikte auf ein Ensemble sinnfälliger Figuren zu übertragen. Die Durchgestaltung der Charaktere stand bei Lorca keinesfalls im Vordergrund; das wird durch ein Selbstzeugnis belegt:

*Meine ersten Stücke sind unaufführbar... Diese unmöglichen Stücke entsprechen meiner wirklichen Absicht. Aber um Persönlichkeit zu beweisen und Recht auf Achtung zu bekommen, habe ich andere Stücke präsentiert.*¹

Es gab in Lorca einen Ausdruckszwang, der stärker war als die Sympathie für irgendeine bestimmte künstlerische Kategorie. Als die Eltern seinen ursprünglichen Wunsch, sich ganz der Musik zu verschreiben, unterdrückten, wurde das Interesse an der Literatur wach. Doch Lorca hatte auch eine – durch viele Leistungen belegte – Begabung für die Malerei und fürs Zeichnen.

In seinem *Poema del cante jondo*, diesem Gedichtbuch, in dem er dem Flamenco huldigte, verband er seine musikalischen Neigungen mit dem Verlangen, sich als Lyriker zu profilieren. Das *Poema del cante jondo*, das 1921 entstand, als er zusammen mit dem Komponisten Manuel de Falla in Granada ein Festival spanischer Volksmusik organisierte, war Lorcas erster wichtiger Gedichtband. *Das Libro de poemas (Gedichtbuch)*, das er davor geschrieben hatte, stand noch im Banne des *modernismo* und der Poesie der Generation von 1898, besonders der Arbeiten von Juan Ramón Jiménez.

Das *Poema del cante jondo* (auf deutsch bekannt geworden unter dem Titel *Dichtung vom tiefinnern Sang*) behandelt in der Sprache moderner Lyrik folkloristische Themen und populäre andalusische Musikformen. Der starke ästhetische Reiz dieses Buches ergibt sich aus der Kontrastierung unterschiedlicher Erlebnisarten und Darstellungsstrukturen. Die straff gestalteten Texte in freien Versen reißen die Motive nur kurz an – ähnlich wie es die Interpreten des Flamenco tun, die Gitarristen und Sänger, die, hin- und hergerissen zwischen dionysischer Entfesselung und Stil-Askese, die Fülle ihrer vitalen Kräfte einsetzen, um einerseits ihren Affekten Ausdruck zu geben, andererseits aber die anarchischen Triebe zu bannen und artistisch zu sublimieren.

Lorcas Evokationsstil, der nicht nur das *Poema del cante jondo*, sondern auch die *Suites*, die *Canciones (Lieder)* und die *Zigeunerromanzen* auszeichnete, gestattete dem Dichter, sich spontan und ohne rhetorische Hilfsmittel zu artikulieren:

*Da das Wetter schön ist, steigen die jungen Damen von Granada auf die weißgetünchten Aussichtstürme, um die Berge, nicht aber das Meer zu sehen. Die blonden setzen sich in die Sonne und die dunklen in den Schatten. Die mit kastanienfarbenem Haar halten sich im ersten Stock auf, wo sie sich in Spiegeln betrachten und Zelluloidkämmchen ins Haar stecken.*¹

So poetisch vermochte Lorca sogar in seinen Briefen zu sein. In seinen Gedichten aber war alles Metapher, direkte sinnliche Rede:

DIE SECHS SAITEN

Die Gitarre

bringt die Träume zum Weinen.

Das Schluchzen der verlornten

Seelen

entweicht aus ihrem runden

Mund.

Sie webt wie die Tarantel

sich einen großen Stern,

um Seufzer zu erjagen,

die auf der Schwärze treiben

*in ihrer Holzzisterne.*¹

Oder, nach diesem Beispiel aus dem *Poema del cante jondo*, ein Gedicht aus dem Band *Canciones*. Dieser Text, eine außerordentlich diffizile, psychologische Veranschaulichung, trägt den sprechenden Titel „Selbstmord“ – in Verbindung mit dem, in Klammern hinzugefügten, Untertitel „Vielleicht weil du nichts von Geometrie verstanden hast“:

Der junge Mann vergaß sich selbst.

Am Vormittag um zehn Uhr.

Sein Herz füllte sich mit zerfledderten

Flügel und Stoffblumen an.

*Er spürte, wie ihm im Mund
nur ein einziges Wort noch blieb.*

*Als er die Handschuhe auszog, rieselte
ihm Asche sanft durch die Finger.*

*Vom Balkon aus sah er einen Turm.
Er fühlte sich Balkon und Turm.*

*Und sah, ohne jeden Zweifel:
die eingesperrte Uhr, sie starrte ihn an.*

*Gleichzeitig sah er seinen Schatten ruhig
auf dem weißen Seidensofa liegen.*

*Entschlossen, geometrisch streng, zerschlug
der junge Mann mit einer Axt den Spiegel.*

*Da überschwemmte ein riesiger Schattenstrom
den chimärischen Alkoven.²*

Die Kraft, die Lorca zufloß, stammte aus der Quelle des Unbewußten oder doch des Triebhaften. Hierüber heißt es in der Rede „Theorie und Spiel des Dämons“:

Engel und Muse kommen von außen; der Engel verleiht Talent, die Muse Form... Den Dämon aber muß man in den letzten, hintersten Behausungen des Blutes aufrütteln. Man muß den Engel verjagen, der Muse einen Fußtritt geben... Der wahre Kampf ist der Kampf mit dem Dämon... Für den aber, der den Dämon sucht, gibt es weder Landkarte noch Übung. Man weiß nur, daß der Dämon erschöpft... daß er die ganze liebe angelernte Geometrie verwirft, daß er die Stile zerbricht...¹

Mit diesen Äußerungen, in denen er („angelernte Geometrie“!) die Logik des Kubismus ebenso verwarf wie jede andere analytische oder synthetische Kunst, knüpfte Lorca an sein Bekenntnis zur schöpferischen Unmittelbarkeit an, das er in seiner Góngora-Rede niedergelegt hatte:

Da ich an die gottgesandte Eingebung glaube, denke ich, daß Valéry auf dem rechten Wege ist. Der Zustand der Eingebung ist ein Zustand der Sammlung, aber kein schöpferischer Dynamismus. Man muß die Vision der Idee ruhen lassen, damit sie sich klärt.¹

Lorca bekannte sich zur Intuition, allerdings sprach er von einer Phasenverschiebung zwischen dem Blitz des Einfalls und der Ausführung:

Selbst die Mystiker arbeiten erst, wenn die unermüdliche Taube des Heiligen Geistes ihre Zellen bereits verläßt und allmählich in den Wolken sich verliert. Man kommt aus der Inspiration zurück, wie man aus einem fremden Land zurückkommt. Die Inspiration gibt das Bild, nicht aber das Kleid. Und um sie zu bekleiden, muß man die Qualität und den Klang des Worts mit Gleichmut und ohne gefährliche Leidenschaft betrachten.¹

Was immer er später gegen Góngora sagte, Lorca blieb ein Adept des sinnlichen Metaphorikers, an dessen Werk er sich verdeutlicht hatte:

Das Bild ist sozusagen ein Austausch von Kleidern, Zwecken oder Rollen zwischen Objekten oder Ideen der

*Natur. Sie haben ihre Ebenen und Laufbahnen. Die Metapher verbindet zwei entgegengesetzte Welten mit einem Reitersprung der Bildvorstellungskraft.*¹

III

Es war im Herbst 1930 oder zu Beginn des Jahres 1931, als Federico García Lorca vor einem kleinen Freundeskreis sein Theaterstück *El público* vortrug. Der Dichter gab sich auf dem Weg zu der Zusammenkunft sehr optimistisch, und zu seinem Vertrauten Rafael Martínez Nadal, der ihn begleitete, sagte er voll Überschwang:

*Du wirst sehen – was für ein Werk! Kühn wie nichts; und in einer vollkommen neuartigen Technik verfaßt. Es ist das beste, was ich überhaupt für das Theater geschrieben habe.*²

Lorca las mit dem ganzen Ungestüm seiner andalusischen Leidenschaftlichkeit. Er zog all seine stimmlichen Register. Doch als sein Vortrag zu Ende war, stellte sich kein Beifall ein. Vielmehr herrschte eine Atmosphäre des Schweigens und der Unsicherheit, und nur zögernd machte sich die Verwirrung Luft in Ausrufen wie „Ganz fabelhaft, aber – unaufführbar.“ Oder:

*Wenn ich ehrlich sein soll, muß ich zugeben, daß ich nichts verstanden habe.*²

Lorca, der schon als blutjunger Mann den Mißerfolg seines Bühnenwerks *Die Hexerei des Schmetterlings* hatte erleben und verkraften müssen, gab sich den Anschein der Gelassenheit, und er sagte zu Martínez Nadal auf der Straße:

*Sie haben tatsächlich nichts begriffen, oder sie fürchten sich, weil ihnen alles nur zu klar geworden ist. Das Werk ist schwierig und im Augenblick zweifellos unaufführbar, da haben sie völlig recht. Doch in zehn oder zwanzig Jahren wird es ein durchschlagender Erfolg, du wirst es erleben.*²

Das Drama *El público*, Lorcass persönlichste künstlerische Konfession, sollte freilich länger der Öffentlichkeit vorenthalten bleiben, als der Dichter glaubte. Zwar wurden 1933 in der Madrider Zeitschrift *Los Cuatro Vientos* (*Die vier Winde*) zwei Szenenbilder veröffentlicht. Doch das ganze Stück blieb jahrzehntelang verschollen, und so nährte es in Verbindung mit den Lorca-Legenden, die sich weltweit bildeten, mancherlei Gerüchte... bis sich Martínez Nadal, der im Besitz einer handschriftlichen Version der Arbeit war, 1970 entschloß, ein Buch über das Drama zu schreiben. Diese Untersuchung freilich erschien lediglich an der Peripherie spanischen Geisteslebens: im Verlag *Tue Delphin Book* in Oxford, und an diesem recht entlegenen Publikationsort kam 1976 auch die erste vollständige Ausgabe von *El público* heraus. Erst im März 1978 ist das Stück dem spanischen Publikum zugänglich gemacht worden – durch den Verlag *Seix Barral* in Barcelona, der *El público* (*Das Publikum*) zusammen mit einer *Komödie ohne Titel* vorlegte, einem weiteren Werk aus dem Nachlaß.

Die Geheimnisse, die um Lorcass *El público* entstanden waren, sind allerdings auch jetzt noch nicht restlos aufgeklärt. Denn Martínez Nadal behauptet, daß die Fassung des Stücks, die er im Juli 1936 aus den Händen des Dichters erhielt, um sie aufzubewahren, nicht jene endgültige gewesen sei, zu der das Stück damals bereits ausgereift war. Was Lorca seinem Freund Martínez Nadal übergab, bevor er sich von Madrid aus nach Granada aufmachte, wo er dann wenig später ermordet wurde, war eine frühe Version des Dramas, war jener Entwurf, den der Dichter 1930 aus Übersee mitgebracht hatte.

Dieses Originalmanuskript besteht aus 62 – bisweilen doppelseitig beschriebenen – Blättern verschiedener Größe und unterschiedlicher Papierart. Es ist teils mit Bleistift, teils mit Tinte ausgeführt, und es enthält zahlreiche Korrekturen und durchgestrichene Passagen. Die Schrift wirkt hastig, nervös, jedenfalls in den Partien, die nicht noch einmal abgeschrieben wurden. Wie bei anderen Erstfassungen dieses spontan vorgehenden Dichters ist die Zeichensetzung sehr mangelhaft und unregelmäßig. Und auch einige

Sprachunsicherheiten und Andalusismen springen ins Auge, ebenso wie ausgelassene und vertauschte Silben beziehungsweise Schreibfehler, von denen der amüsanteste Shamspeare für Shakespeare ist.

Welche endgültige Gestalt das Drama hatte, als Lorca es im Sommer 1936 fortgab, um eine maschinengeschriebene Abschrift anfertigen zu lassen, bleibt einstweilen – und möglicherweise für immer – Gegenstand der Spekulation. Wir wissen jedoch durch Martínez Nadal, daß jenes Manuskriptbündel, das der Poet ihm anvertraute, nur die Urfassung war, die Lorca nach seiner Abreise aus den USA auf Cuba skizziert hatte, teilweise auf Briefbögen des Hotels *La Union*.

Das Drama gehört, ebenso wie die Verse des Bandes *Dichter in New York* und wie das Theaterstück *Sobald fünf Jahre vergehen*, in die hochsurrealistische Schaffensphase des Autors. Es knüpft, auch thematisch, unmittelbar an die „Ode an Walt Whitman“ an, Lorcass Bekenntnis zur Homosexualität, unter dem Datum des 15. Juni 1930 steht. Das Manuskript von *El público*, nach dem Martínez Nadal eine lange verzögerte Buchausgabe veranstaltet hat, ist datiert vom 22. August 1930; die Arbeit scheint hektisch zu Ende gebracht worden zu sein, bevor Lorca sich wieder nach Spanien einschiffte.

Der Autor, so läßt sich vermuten, hat die Ausarbeitung des Sujets, das ihn am meisten beschäftigte und am tiefsten quälte, ganz bewußt in der Zeit vorgenommen, als er fern von seiner Heimat und deren starren und strengen Moralvorstellungen war.

Gelegentlich frißt mich ein heftiger Wunsch, Spanien zu verlassen, fast auf. Da draußen könnte ich... starke Gedichte schreiben, die ich hier nicht sehen kann. Auch würde ich mich (im guten Sinn des Wortes) von der Familie befreien und könnte allein auf die Berge steigen, um den Morgenanbruch zu sehen, ohne nach Hause zurück zu müssen.¹

So hatte sich Lorca schon im September 1926 in einem Brief an Jorge Guillén geäußert. Und in diesen Worten teilt sich bereits etwas von der Unruhe und Aufbruchstimmung mit, die ihn dann im Herbst 1929 nach Nordamerika reisen ließ, in Erfüllung einer Adriano del Valle gegenüber gemachten Andeutung:

Ich weiß, daß die Morgenfrühe in den fremden Wäldern einen geheimen Schlüssel hat, ich werde ihn zu finden wissen.²

Lorcass Homosexualität war sicher nicht der einzige, aber sie war ein wesentlicher Grund, überraschend alle Brücken abzurechen und – in Begleitung eines väterlichen Freundes – ausgerechnet nach New York zu fahren, das ihm, dem Apologeten der andalusischen Bauernwelt, der Inbegriff urbanistischer Monstrosität und gesellschaftlicher Entfremdung war.

Bevor Lorca sich dazu entschloß, die Flucht nach vorn, hinein ins feindliche Milieu der Metropole am Hudson anzutreten, hatte sich sein Leben phasenweise immer mehr kompliziert und verwirrt – trotz, ja teilweise wegen des großen Erfolges, den er als Lyriker mit seinen *Zigeunerromanzen* erzielt hatte, gleich nachdem dieses Buch im Juli 1928 erschienen war.

Nordspanische Künstler wie Dalí und Buñuel, die damals schon angefangen hatten, zum französischen Surrealismus hin zu tendieren, verleiteten dem andalusischen Dichter den Erfolg, indem sie ihn ästhetischer Rückständigkeit bezichtigten. Und so kam es auf diesem frühen Gipfel des Ruhms zu einer Krise, die – Lorca hatte immer noch keine Berufswahl getroffen – auch eine gesellschaftliche Komponente besaß, ganz zu schweigen von den erotischen Konflikten, die der Dichter in der spanischen Welt des Machismo, des übersteigerten Männlichkeitskultes, im Verborgenen austragen mußte.

„Damals“, schreibt Martínez Nadal, „wurde er traurig und sonderte sich ab, er sprach nicht mehr von seinen Plänen und, was noch seltsamer war, er hörte auf, seine Gedichte zu rezitieren.“² Lorca, mittlerweile ein Mann von dreißig Jahren, konnte das Ende seiner Adoleszenz nicht länger hinauszögern, wie er sich das noch 1926 gewünscht hatte, in einem Brief an Guillén:

*Laß mich doch einstweilen im Garten der Morgenrockkapriolen, denn ich werde noch Zeit genug haben, die Flanelle und die kalten Lüfte der Meditation überzuziehen.*¹

Als sich für Lorca die Gelegenheit bot, nach New York zu gehen, erschien ihm diese Milieu-Veränderung als der einzig denkbare Ausweg – besonders, weil ihn seine homosexuellen Neigungen inzwischen auch im Kreis seiner Künstlerfreunde in eine gewisse Isolation gebracht hatten. Die Männerliebe – heute, im Nach-Franco-Spanien, erstmals auf politischer Basis in den Rang einer persönlichen Freiheit und eines Menschenrechts erhoben – galt zur Zeit Lorcass zweifellos auch unter Intellektuellen als etwas Makelhaftes, Anrüchiges. Das verrät uns, ähnliche Vorkommnisse ahnbar machend, eine Bemerkung Dalís, aus der hervorgeht, daß der junge Maler sich „mit Schaudern“ abgewandt habe, als Lorca sich ihm mit einem Antrag näherte.

Es wäre nun interessant zu wissen, ob die Niedertracht, mit der Dalí 1928 in einem Brief über Lorcass *Zigeunerromanzen* herfiel, durch den Abscheu Dalís vor Lorcass Neigungen mitbestimmt oder sogar verursacht worden ist. Auf alle Fälle hat der Bruch der Freundschaft dazu beigetragen, daß Lorca Spanien den Rücken wandte und in Amerika nach einer Möglichkeit suchte, mit seinen Gefühlen und seiner „antiken Illusion“ ins Reine zu kommen.

Einen ersten andeutungsweisen Versuch, seine homoerotischen Ambitionen zur Sprache zu bringen, hatte Lorca allerdings schon frühzeitig gemacht – in einem Gedicht seiner graziösen *Canciones (Lieder)*, die er überwiegend zwischen 1921 und 1924 schrieb und die von metaphorischer Grazie sind:

LIED VOM WEIBMÄNNCHEN

*Das Weibmännchen, es kämmt sich
in seinem Frisiermantel aus Seide.*

*Die Nachbarn lächeln dazu
zum Hinterfenster hinaus.*

*Das Weibmännchen, es ordnet
die Löckchen auf seinem Kopf.*

*In den Patios lärmen Papageien,
Springbrunnen und Planeten.*

*Das Weibmännchen, es schmückt sich
mit einem unverschämten Jasmin.*

*Der Abend dann wird fremd
von Schlinggewächsen und Kämmen.*

*Und die Verworfenheit zittert
wie ein Zebra gestreift.*

*Die Weibmännchen des Südens
singen auf Gitterbalkonen.*²

Dieses Gedicht ist auf Spanisch freilich nicht ganz so eindeutig, wie es sich hier auf Deutsch ausnimmt – aus folgendem Grund: für Weibmännchen steht im Original *mariquita*. Das Wort *mariquita* hat jedoch zugleich andere Bedeutungen. Es kann Marienkäfer heißen, sodann – als hispanischer Amerikanismus – Kletterpapagei, doch eben auch: weibischer Mensch, Homosexueller. Lorca hat also ganz bewußt mit einem ambiguenten Begriff gearbeitet. Sein Hang zur Bildlichkeit entsprang dem existentiellen Verlangen, die eigenen – gesellschaftlich tabuierten – Gefühle einzukleiden, poetisch zu kostümieren.

Interessanterweise ist *El público*, Lorcass großes Bekenntnis-Drama, ebenfalls ein durch und durch metaphorisches oder, genauer gesagt, hermetisches Stück. Wenn der Dichter sich auch bei der Niederschrift weit entfernt wußte von dem sozio-kulturellen Milieu, dem er entstammte, so blieben in ihm doch weiterhin jene Verbots- und Ächtungsmechanismen wirksam, die er als Spanier tief verinnerlicht hatte. Ja, seine Schuldgefühle wurden womöglich noch verstärkt, als er jetzt zu artikulieren versuchte, was ihn beherrschte und peinigte.

Sowohl in seiner „Ode an Walt Whitman“ als auch in *El público* ist die Richtung, die das künstlerische Denken unter dem Ansturm erotischer Empfindungen einschlägt, ein Weg ins Verhängnis – ganz, wie wir das auch noch aus Lorcass allerletzten Gedichten kennen, aus dem *Divan des Tamarit* und den *Sonetten von der dunklen Liebe*.

Lorcass homoerotische Veranlagung, die in Spanien weder Gestalt noch Stimme haben durfte, war, aus der Zuflucht andalusischer Gärten und Puppenspielwelten vertrieben, von einer instinktiven Todessehnsucht, zu der auch *El público* drängt, dieses unkonventionelle tragische Werk, in dem alles auf die ungeheuerliche Absichtserklärung eines der Protagonisten hinausläuft:

Ich werde dein Gerippe entkleiden.

Das Publikum, das schon im Titel programmatisch beschworen wird, ist freilich ein Un-Publikum. Es ist die spanische Gesellschaft, die spanische Öffentlichkeit, die kein Verständnis und keine Toleranz aufbringt für das, was Lorcass innerstes Wesen und die biologische Antriebskraft noch seiner sublimsten Schöpfungen und Metaphorisierungen ausmacht.

El público, so könnte man sagen, ist der Beichtstuhl, in den der Dichter tritt – aus einer ganzen Reihe von Situationen und in den irritierendsten Masken, die durchweg Verkleidungen seiner Seelennot sind. Das Stück ist kein Schauspiel mit einem Ensemble agierender Charaktere, sondern eine Personifizierung von Gefühlen, richtiger gesagt: von Affekten und Triebintentionen. Es gibt nur Kostüme und Larven, hinter denen sich immer wieder der Autor verbirgt, der hier die Tragödie seiner sexuellen Begierde zur Sprache bringt und im letzten Akt über seine eigene künstlerische Absicht referiert – durch den Mund der zentralen Figur des Theaterdirektors:

Ich grub den Tunnel, um mich der Rollenkostüme zu bemächtigen und um durch sie das Profil einer verborgenen Macht [d.h. des Unterbewußten] zu zeigen.²

Wie das Personal von *El público* nur aus Persönlichkeitsscherben des Stückeschreibers besteht, so ist auch die Szenerie lediglich eine innere Landschaft. Die Wirklichkeit des Gesellschaftlichen wird bloß indirekt und peripher ablesbar: an den Tabus, deren drohende Schatten über den Vorkommnissen liegen, und an den paradoxen und paranoiden Folgen, die sich immerfort ergeben – auf eine das absurde Theater vorwegnehmende Weise.

Lorcass Stück ist ein grausames, ein sado-masochistisches Spiel zwischen Figuren, die einander begehren, verschmähen, mißbrauchen, belügen, verraten, preisgeben und erneut bedrängen. Das alles geschieht in ständigem Wechsel, in fortwährendem Rollen- und Geschlechtertausch... bei dauerndem Hineinschlüpfen in die Masken und Kostüme anderer, die ihrerseits ihre Identität opfern, zugunsten oder zuungunsten flüchtiger Maskeraden.

Die Genialität Lorcass bei der Konzeption seines Stückes bestand darin, daß er zwei völlig divergierende dramatische Erfahrungswelten miteinander in Verbindung brachte: die von Shakespeares

Sommernachtstraum und die von Pirandellos *Sechs Personen suchen einen Autor*.

Shakespeare, der zudem auch noch als Verfasser von *Romeo und Julia* paraphrasiert wird, lieferte Lorca ein Beispiel, wie man ein erotisches Verwirrspiel bis zum Paroxysmus echter sexueller Not steigern kann, einfach dadurch, daß man personifizierte Naturkräfte in die Handlung eingreifen läßt. Diese symbolischen Wesen –

bei Shakespeare sind es Elfen, bei Lorca Pferde – bewirken eine Dissoziation, die augenblicks etwas Verhängnisvolles in Gang setzt. Und wie bei Pirandello, wo die Personen mit ihrer hartnäckigen Suche nach dem Autor die ganze Aufführung torpedieren, vereiteln auch bei Lorca die Pferde das geplante Spiel dadurch, daß sie beim Theaterdirektor vorstellig werden.

Die Pferde – das sind die Triebe des Autors, die auf die Bühne drängen. Lorca hat es darauf angelegt, ein Stück zu schreiben, das seine eigene Situation mit der Lage der spanischen Gesellschaft paradigmatisch verklammert. Indem er einen biederen Theaterdirektor vorführt, der ein selbstverfaßtes Stück über Romeo und Julia inszenieren möchte, gibt er zu verstehen, daß das Theater seiner Zeit nur noch klassische Reprisen oder aber zeitgenössische Platitüden zuläßt. Diesen Sachverhalt geistigen Verfalls dekuviert. Der Dichter dadurch, daß er in shakespeareischer Manier vitale Urkräfte, Pferde, in die Szene hineinplatzen läßt. Die Pferde unterminieren das Geschehen. Sie locken die Protagonisten, die sich zunächst noch normativ und konformistisch verhalten wollen, in eine Handlung hinein, die die äußere Abspiegelung ihrer inneren Befindlichkeiten ist.

Renate Matthaei hat über Pirandellos *Sechs Personen suchen einen Autor* gesagt, daß sich hierin die Krise der Gesellschaft zeige „als Krise des Theaters, das die Erfahrungen seiner Figuren nicht mehr mitteilen kann“. Genau das gilt auch für Lorcas *El público*, ein Werk, das ebenfalls ein Stück kunst- und absichtsvoll verhinderten Illusionstheaters ist. Weil, was der Dichter zur Sprache bringen möchte, in Spanien unaussprechbar ist, meldet sich das Verdrängte und Tabuierte mit koboldhafter Perfidie zu Wort – ganz so wie sich unsere ins Unterbewußte abgesunkenen Konflikthalte nachts mit Nachdruck auf der Bühne unserer (Alp)Träume einstellen.

Im Gegensatz zu *Sobald fünf Jahre vergehen*, Lorcas anderem surrealistischen Drama, ist *El público* sonderbar kalt und abstrakt. Das Geschehen wirkt statuarisch, ungegenständlich. Die Phantasie entfaltet sich nicht zu sublimen Bildern, und Raum und Zeit erlangen keine sinnenhafte Ausformung, sondern verharren in einer Art archaischer Präexistenz.

In *Sobald fünf Jahre vergehen* werden Eros und Erwachsensein mit aller Kraft zurückgewiesen – zugunsten des Ideals einer poetisch-betörenden Kindlichkeit. *El público* besitzt keinerlei aromatisches Flair und keine metaphorische Transparenz. Auch meidet Lorca in diesem Stück jede Verortung im Andalusisch-Regionalen und entwirft statt dessen die gequälte Bilderfolge eines ritualisierten Angsttraums.

Das Drama ist ein künstlerisches Protokoll vereitelter Liebe und damit: verhinderter Kommunikation. „Was mache ich mit dem Publikum?“ Diese Frage, die der Theaterdirektor gleich zu Anfang stellt, verweist auf die gesellschaftliche Problematik. Denn das Publikum, das spanische Bürgertum, bleibt das ganze Stück hindurch ausgeklammert. Der Autor selbst ist sein Publikum – so wie er auch sein eigenes Theater ist.

El público ist ein dialogischer Beitrag zur privaten Seelenzergliederung wie zur öffentlichen Gewissenserforschung. Und der doppelte Boden, mit dem Lorca arbeitet, ist gleichermaßen von dramaturgischer und moralischer Beschaffenheit. Jener Schmarren über Romeo und Julia, den der Theaterdirektor geschrieben hat, ist den Triebkräften, die sehr bald die Handlungsführung an sich reißen, nichts als ein Vorwand, ein anderes Stück mit einer komplexeren Wahrheit zu enthüllen:

*Romeo kann ein Vogel sein und Julia ein Stein. Romeo kann ein Salzkorn sein und Julia eine Landkarte.*²

Die Irritation, die sich gleich nach dem Aufgehen des Vorhangs einstellt, weitet sich mehr und mehr zu einem Publikumsskandal, ja zu einer Revolte außerhalb des Theaters aus. Lorca läßt keinen Zweifel daran, daß zwischen den obskuren Vorgängen auf der Bühne und den militanten Vorgängen auf der Straße Zusammenhänge bestehen; und der Dichter macht sich noch ein zusätzliches Vergnügen daraus, die akademischen Kunstrichter zu attackieren:

*Die erste Bombe der Revolution fegte den Kopf des Rhetorikprofessors weg.*²

Dieses Stück, dem Martínez Nadal nicht zu Unrecht Ähnlichkeit mit Genets später und unabhängig entstandenem Drama *Der Balkon* nachgesagt hat, ist ein kathartischer Hexensabbat, in dessen Verlauf nicht nur Julia mit entblößten Zelluloidbrüsten aus der Gruft steigt, sondern auch sonst zahlreiche Abstrusitäten und Sakrilegien geschehen. Und nachdem die Triebdämonen vollends die Oberhand gewonnen haben, ruft die erschöpfte Julia vergeblich aus:

*Gehen wir das Theater abschließen.*²

Im Bereich der Hölle, die von den rumorenden Kräften des Unterbewußtseins beherrscht wird, gibt es jedoch keine Ruhe; und so erhält Julia die Antwort:

*Die Tür des Theaters wird niemals geschlossen.*²

Die Subversivität, mit der Lorca in seinem Stück vorgeht, tritt gleich eingangs zutage – in dem Einwand einer Figur, die Romeo als einen Menschen, der naturgemäß auch urinieren muß, apostrophiert und die des weiteren ausführt:

*Und wenn ich Ihnen nun sage, die Hauptfigur war eine giftige Blume, was würden Sie dann wohl denken?*²

Das Durcheinander, das Lorca inszeniert, entspricht dem Ausmaß an sexueller Verwirrung, das er annonciieren will. Und der Aufruhr, von dem im „Fünften Bild“ die Rede ist, wird hervorgerufen durch gewisse homoerotische Begebenheiten, über die allenthalben getuschelt wird:

1. *BURSCHE: ... ich entdeckte die Lüge, als ich Julias Füße sah. Sie waren winzig.*

2. *DAME: Wie himmlisch!*

1. *BURSCHE: Ja, aber sie waren zu klein für eine Frau. Sie waren zu vollkommen, und sie waren zu weiblich. Es waren die Füße eines Mannes, Füße, die ein Mann erfunden hatte.*

2. *DAME: Wie entsetzlich!*²

Lorca fädelt die Enthüllung, um die es ihm geht, raffiniert ein. Und er läßt den Gegensatz zwischen konventioneller Erwartung und tatsächlichem Verlauf mit großer Kunstfertigkeit immer weiter auseinanderklaffen:

Der Tumult begann, als sie mitkriegten, daß sich Romeo und Julia wirklich liebten.

Dieser (scheinbar) einfältigen Bemerkung, die der Dichter einem Studenten in den Mund legt, steht ein anderer Ausruf entgegen:

*Der Tumult fing an, als die Zuschauer herausfanden, die beiden würden sich niemals lieben können.*²

Wechselgespräche dieser Art bereiten die Pointe des Stückes vor, die wie eine Fußangel ausgelegte Sentenz:

*Romeo war ein Mann von dreißig Jahren, und Julia war ein Bursche von fünfzehn.*²

El público ist ein abgefeymtes Maskenspiel, in dem sich sexuelle Besessenheiten so weit vorwagen, wie man das im spanischen Theater vor Lorca nicht gekannt hat.

Die klassischen Helden gehen jetzt im Lachkabinett umher.

Dieses Postulat seines Landsmannes Ramón del Valle-Inclán machte sich Lorca derart rigoros zunutze, daß sogar seine besten Freunde, als er ihnen sein Stück vorlas, zurückschreckten. Das Bekenntnis zur homosexuellen Liebe wirkte ebenso schockierend wie der Verzicht auf jede Hoffnung:

*Mich widert der Todkranke an, der mit dem Finger eine Tür an die Wand malt und ruhig einschläft. Das wirkliche Drama ist ein Zirkus aus Bögen, wo der Wind und der Mond und die Geschöpfe ein- und ausgehen, ohne einen Platz zum Ausruhen zu haben.*²

Der poetischen Weisheit letzter Schluß bei Lorca ist – in dem Drama *El público* nicht anders als in seinen Bauertragödien sowie in quasi allen Versen seit *Dichter in New York* – ein Beschwören und Zitieren des Todes:

*Die Apotheken sind der Agonie geöffnet.*²

Nicht einmal die Liebe, die die gesellschaftlichen Barrieren niederreißt, kann das Tor zur Freiheit und zum Glück aufstoßen. Lorca bleibt der iberischen Grundstimmung, bleibt dem, was Unamuno das tragische Lebensgefühl nannte, verhaftet. Und das letzte Bild seines Stückes wird von der Kälte beherrscht. Ein Zauberer, der den Tod verkörpert, bringt unmerklich die Macht an sich, und während er sich mit einem Fächer Eisluft zuwedelt, fangen Schneeflocken an, auf die erstorbene Bühne niederzurieseln.

Lorcas Drama war, ähnlich wie die Filme Buñuels und Sauras oder wie die Stücke Arrabals, ein Protest gegen einengende gesellschaftliche Normen und einen verlogenen Sittenkodex. Es zeichnet sich in dem Werk jedoch kein Versuch ab, etwas Positives, eine Utopie zu entwerfen. Wie in *Sobald fünf Jahre vergehen* wird zwar der Anspruch erhoben, konsequent zur Wahrheit der eigenen Gefühle und auch der charakterlichen Deformationen zu stehen. Aber hier wie dort waltet das Verhängnis; und die künstlerische Freiheit, die der Dichter sich nimmt, reicht nur aus zum Formulieren des Konflikts, nicht aber zur Analyse der Umstände, die diesen Konflikt hervorgerufen haben.

*Agonie, Agonie, Traum, Gärstoff und Traum. Daraus, Freund, besteht die Welt: Agonie, Agonie.*²

Wie schon in der „Ode an Walt Whitman“, so wird auch in *El público* die Liebe als Ursache unabwendbaren Scheiterns betrachtet. Und ihre konzessionslose Versinnbildlichung kann nur durch jenes Theater der Grausamkeit bewerkstelligt werden, dessen sich Lorca bedient, als er außerhalb Spaniens Gerichtstag hält über sich und sein Land:

3. MANN: *Ich habe niemals einem so blutigen Fest beigewohnt.*

1. MANN: *Zwei Löwen. Zwei Halbgötter.*

2. MANN: *Zwei Halbgötter, hätten sie keinen After gehabt.*

1. MANN: *Aber der After ist die Strafe des Menschen. Der After ist das Unheil des Menschen, ist seine Schande und sein Tod. Die beiden hatten einen After, und deshalb konnte keiner von ihnen mit der lautereren Schönheit von Marmorfiguren kämpfen, die glänzen, weil sie ihre intimen Wünsche unter einer makellosen Oberfläche verbergen!*

Lorcas Methode, gesellschaftlich unerwünschte Inhalte mit Hilfe eines pirandelloschen Theatertricks auf die Bühne und damit ins öffentliche Bewußtsein zu zwingen, ist auch in dem anderen nachgelassenen Stück, der fragmentarisch gebliebenen *Komödie ohne Titel* erfolgreich angewandt worden. Diese Arbeit, die vermutlich aus dem letzten Lebensjahr des Dichters stammt, hat allerdings im Gegensatz zu dem ‚Schicksals‘-Drama *El público* eine eher unpersönliche Note. Es führt jedoch ebenfalls eine offene Bühne vor, von der herunter der Autor doziert und predigt – so lange, bis sich das Publikum einmischt.

Der Konflikt ergibt sich aus dem Amüsieranspruch der bourgeoisen Zuschauer und der fanatischen Wahrheitsliebe, zu der der Autor sich fortgesetzt bekennt:

Hier drinnen gibt es eine schreckliche Atmosphäre der Verlogenheit, und die Personen in den Komödien

sagen nichts, was sie nicht auch mit erhobener Stimme vor schwachen jungen Damen sagen könnten, aber sie verschweigen ihre wirkliche Lebensangst.²

Oder:

Das Holz der Särge von uns allen, die wir hier im Saal sind, ist schon geschlagen.²

Lorca bringt es fertig, noch einmal auf sein Lieblingsstück, den *Sommernachtstraum*, einzugehen. Die Shakespearesche Komödie wird gerade nebenan einstudiert. Und der Inspizient kommt auf die Bühne, um den Autor, der gleichzeitig auch Regisseur ist, zu den Proben zu bitten.

Der Autor sagt, was Lorca selbst ganz offensichtlich meint:

Die Leute können weinen über den Othello und lachen über Der Widerspenstigen Zähmung, aber sie können nicht den Sommernachtstraum verstehen und dabei lachen.²

Doch trotz aller Sympathie für das Stück verweigert Lorcass Double die Mitarbeit bei den Proben. Denn, so argumentiert er, der *Sommernachtstraum* enthalte eine schreckliche Wahrheit, die zerstörerisch sei und zum Tode führen könne; in der gegenwärtigen Welt käme es aber darauf an, tröstliche Wahrheiten zu finden, Wahrheiten, die aufbauen:

Man muß nicht an den einen denken, sondern an all die anderen.²

Lorca hat nicht nur die sonstigen Figuren seines Stückes, er hat auch seinen Autor karikaturistisch angelegt. Und so kann man nicht mit Sicherheit sagen, das Interesse habe sich ganz und gar von der psychologischen auf die gesellschaftliche Ebene verlagert. Es ist sehr gut möglich, daß Federico García Lorca eine Persiflierung *aller* Positionen im Auge hatte: der eigenen als introspektiver Schriftsteller, aber auch derjenigen der Agit-Prop-Didaktiker und der kulinarischen des bürgerlichen Theaterpublikums allemal. Um die tatsächliche Absicht des Dichters in Erfahrung zu bringen, wäre es nötig, auch die beiden anderen Akte des Stückes zu kennen, die geplant waren und die möglicherweise sogar ganz oder teilweise ausgeführt wurden. Zwar läßt sich der Eingangsszene, die uns heute lediglich vorliegt, entnehmen, daß draußen eine Revolution ausbricht, die zum Entsetzen der Bürger, doch zur Freude des Autors schließlich ins Theater eindringt. Doch die Wendung ins Politische scheint im Gesamtkonzept des Stückes, so wie Lorca es Freunden gegenüber geschildert hat, nur eine – wenn auch bedeutsame – Phase versinnbildlicht zu haben. Denn schon der zweite Akt sollte in einer Leichenkammer spielen, während der dritte den Himmel zum Schauplatz haben sollte – einen dem irdischen Paradies Andalusien nachgeschaffenen Himmel.

IV

Federico García Lorca, der uns heute wegen seines weltweiten Ruhmes wie eines jener Glückskinder der Poesie vorkommt, die mit ihrer Inspirationskraft und ihrer Begeisterungsfähigkeit sogleich ihre gesamte Umgebung überzeugen, hatte, und das keineswegs nur wegen seines Dramas *El público*, erhebliche Schwierigkeiten, sich zu behaupten – auch seinen spanischen und lateinamerikanischen Künstlerfreunden gegenüber. Zwar überboten sich die Poeten, die seinen Lebensweg gekreuzt haben, nach seinem Tode darin, ihm Genialität und einen ungewöhnlich lebenswürdigen Charakter zu bescheinigen. Doch zu Lorcass Lebzeiten stellten sich die Dinge anders dar. Viele von denen, die sich später in Lobeshymnen ergingen, stichelten und intrigierten gegen den Dichter aus Granada, wie aus Briefen und anderen Quellen erkennbar wird.

Da war zum Beispiel Guillermo de Torre, der Anführer der avantgardistischen Ultraisten-Gruppe, der es Lorca verargte, daß er sich nicht formalistischer orientierte. Später freilich war es gerade de Torre, der, und zwar schon wenige Jahre nach Lorcass Ermordung, im südamerikanischen Exil mit der Herausgabe der ersten (noch unvollständigen und fehlerhaften) Ausgabe der *Gesammelten Werke* begann.

In den zwanziger Jahren jedoch, als Lorca sich noch profilieren mußte, bekam er mancherlei Ablehnungen und Kränkungen zu spüren. Und er hatte mit der Publikation seiner Gedichtbände weitaus weniger Fortune als etwa Rafael Alberti, der für alle seine Bücher sogleich Verleger fand, begünstigt durch die Tatsache, daß ihm schon 1925 der *Nationale Literaturpreis* zuerkannt worden war.

Lorcas Werk ist niemals prämiert worden, sieht man einmal davon ab, daß es, zusammen mit dem Œuvre Antonio Machados, rühmend von der Stockholmer Jury miterwähnt wurde, als 1956 der Literatur-Nobelpreis an Juan Ramón Jiménez ging.

Die Poesie Lorcas war derart individuell beschaffen, daß sich kein anderer spanischer Dichter mit ihr wirklich identifizieren konnte oder wollte.

Kam Alberti der Umstand zunutze, daß er aus derselben Gegend stammte wie Jiménez, der ihn berühmt machte, und profitierte Gerardo Diego, der zweite Preisträger von 1925 davon, daß er sich mit seinen – nicht ohne Berechnung so genannten – *Versos bumanos (Menschlichen Versen)* den eher konservativen Kunstvorstellungen des Juroren Antonio Machado annäherte, so stand Lorca allein da, ohne Fürsprecher und couragierte Mitstreiter.

Der Dichter, der mehr nach innen hörte als irgendeiner seiner Freunde oder seiner Kontrahenten, bewegte sich auf dem schmalen Grat zwischen romantischer Empfindsamkeit und bewußtseinsgeschärftem Artistentum, entsprechend seiner selbstbewußt vorgebrachten Überzeugung:

Ich irre mich schwerlich in Bezug auf Intuition.

Gefühlsmäßig festgelegt auf die authentischen Umstände seiner Herkunft, ließ Federico García Lorca sich nur so weit mit der modernen Poesie und deren Ausdrucksmitteln ein, wie ihm das zur Realisierung seiner Sujets erforderlich schien.

Die mangelnde Konzessionsbereitschaft dem Zeitgeist gegenüber brachte dem Autor mehr Ablehnung als Bewunderung ein. Das ist deutlich von den publizistischen Daten ablesbar. Von drei Gedichtbänden, die 1926 fertig waren und die Lorca umgehend veröffentlichen wollte, konnte nur einer erscheinen: die *Canciones*, die 1927 herauskamen. Die beiden anderen Bücher, das 1921 in nur vierzehn Tagen zu Papier gebrachte *Poema del cante jondo* und die zwischen Ende 1920 und Juli 1923 entstandenen *Suites*, blieben lange Zeit ungedruckt, obwohl sie für den Dichter zusammen mit den *Canciones* eine „höchst seltene Einheit“ bildeten.

Die Probleme, die Lorca in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre hatte, waren mannigfaltiger Art. Er hatte Schwierigkeiten mit seinem Vater, der ihn endlich auf dem Weg einer bürgerlichen Karriere sehen wollte; und er wurde uneins mit seinen beiden Verlegern, den in Malaga ansässigen Dichter-Kollegen Manuel Altolaguirre und Emilio Prados, die seine Texte durch Druckfehler verunstalteten. Außerdem bekam Lorca aus dem Kulturmilieu einen scharfen Wind ins Gesicht geblasen, der aus Frankreich herüberwehte: der Surrealismus, die neue herrschende Richtung, unterhöhlte seinen Standpunkt als Regionalist noch stärker als zuvor der *Ultraísmo*.

Angeschlagen durch die Kränkung, daß Alberti und Diego und nicht er den *Premio Nacional de Literatura* erhalten hatten, befand sich Lorca in einer gereizten Stimmung, die in absolute Konfusion und Depression umschlug, als er auch noch wegen seiner *Zigeunerromanzen*, die 1928 in Ortegas berühmtem Madrider Verlag erschienen, von Dalí und Buñuel lächerlich gemacht wurde.

Bis in unsere Zeit hinein sind viele Kritiker in aller Welt dem Urteil der spanischen Surrealisten gefolgt, daß Lorcas neopopularistische Gedichte zweitrangig gewesen seien, im Gegensatz zum *Dichter in New York*, zur *Klage um Ignacio Sánchez Mejías* und zum *Divan des Tamarit*.

Lorca selbst hat sich diese Art der Bewertung nie zu eigen gemacht. Und als er im Herbst 1930 aus den USA und aus Cuba zurückkehrte, bemühte er sich nicht etwa um die Publikation von *Poeta en Nueva York*, sondern um die Veröffentlichung des *Poema del cante jondo*, dieses ganz im Andalusischen verwurzelten

Werks, das schon ein halbes Jahr später, im Mai 1931, herauskam.

Der Amerika-Aufenthalt war eine Erfahrung gewesen, die den Dichter darin bestärkt hatte, sich noch mehr als bisher auf seine Herkunftsregion zu besinnen. Und wenn Lorca nun auch als Dichter nicht mehr aktiv zu den luziden und konzisen Gebilden seiner frühen Jahre zurückzukehren wagte – gleichgültig wurde ihm diese Art von Poesie keinesfalls.

Noch einen Monat vor seinem Tod sprach er in einem Interview davon, daß ihm von seinen unpublizierten Gedichtbänden vor allem seine Suiten am Herzen lägen, „ein Buch, an dem ich viel gearbeitet habe, mit großer Zuneigung zu den alten Themen“.

Lorca, dem es nicht möglich gewesen ist, das ganze Buch der *Suiten* zu publizieren, hatte im Januar 1936 eine unzulängliche Fassung drucken lassen, die den Titel *Primeras Canciones* trug und die in einem kleinen Unternehmen des (inzwischen nach Madrid übergesiedelten) Verleger-Dichters Altolaguirre erschien. Das vollständige Kompendium der Suites ist der Öffentlichkeit erst im Oktober 1983 zugänglich gemacht worden: durch den Verlag *Ariel* in Barcelona. Verantwortlich für den Band, der sorgfältig aufgrund umfangreicher Forschungen und unter Benutzung des lorcaschen Familienarchivs zusammengestellt wurde, zeichnet André Belamich, der Herausgeber der französischen Gesamtausgabe der Werke Lorcás.

Belamich bringt nicht nur viele Texte, die zuvor in der 1954 bei *Aguilar* in Madrid erschienenen zweiten Edition der *Obras Completas* etwas deplaziert in der Abteilung „Vermischte Verse“ standen, in einen gültigen und sinnvollen Zusammenhang; er macht auch bisher als verschollen geltende Arbeiten zugänglich, so vor allem die Folge „Im Garten der Mondpomeranzen“, die alternierend „Im Gehölz der Mondpomeranzen“ heißt und zu der die Entwurf-Fassungen zweier Einleitungen bestehen.

Lorca hat niemals letzte Hand an seine *Suiten* gelegt. So fanden die beiden Prologe zum Mondpomeranzen-Zyklus nicht zu einer übergreifenden gültigen Version zusammen, und die geplante Buchgestalt ist nur in Umrissen erkennbar geworden.

Andererseits haben die Suites den Dichter immer wieder beschäftigt, weil sie von psychogrammatisc her Wichtigkeit waren. Mit den Mitteln der Metaphernkunst erzeugte Lorca jene Schönheit, die er in der Wirklichkeit vermißte; und oft erschuf erst die Beschwörung von etwas nicht Vorhandenem den positiven ästhetischen Gehalt:

*Springbrunnen der Träume
ohne Wasser
und ohne Quellen.*²

Ein besonders aufschlußreiches Gedicht findet sich in der Folge „Herbarien“; hier wird auf ähnlich schlafwandlerische und angstabwehrende Weise von der Zeit, dem Zeitvergehen, gesprochen wie später in dem Schauspiel *Sobald fünf Jahre vergehen*. Lorcás Gedicht ist dialogisch angelegt, wie ein Dramolett:

*Der Reisende in Sachen Zeit
führt ein Herbarium der Träume mit sich.*

Ich
Wo ist denn das Herbarium?

Der Reisende
Du hältst es in deinen Händen.

Ich
Meine zehn Finger sind offen.

Der Reisende

Die Träume tanzen in deinem Haar.

Ich

Und wie viele Jahrhunderte sind vergangen?

Der Reisende

Mein Herbarium hat nur eine Stunde.

Ich

Bin ich unterwegs zum Morgen oder zum Abend?

Der Reisende

Die Vergangenheit ist unbewohnbar.

Ich

O, Garten der bitteren Früchte.

Der Reisende

Schlimmer ist das Herbarium des Mondes.²

Der Mond ist das beherrschende Gestirn der *Suiten*, er regiert gewissermaßen alle Nacht- und Tageszeiten, alle Altersstufen, Himmelsrichtungen und Gegenden, das Land ebenso wie das Meer, die Erde wie den Himmel, und die Tonleiter nicht anders als die Skala der Düfte und die Palette der Farben:

*Über Paris hat der Mond
die Farbe violett,
und er geht gelb unter
in den erstorbenen Städten.*

*Es gibt einen grünen Mond
in allen Legenden,
einen Spinnwebmond
der zerbrochenen Fenster,
und über den Wüsten steht
ein tiefer blutiger Mond.*

*Aber der weiße Mond,
der einzig wahre Mond,
scheint nur über den stillen
Dorffriedhöfen.²*

In diesem Gedicht, das mit Farben überschrieben ist, wird deutlich, wie sehr sich Lorca zur ländlichen Welt hingezogen gefühlt hat. Der Text, der eingangs die Weltstadt Paris evoziert, führt sodann durch gespenstisch-phosphoreszierende Nachteinsamkeit hin zu verschwiegenen Dorffriedhöfen – eine für Lorca sehr typische Choreographie der Gefühle, Bilder, Worte.

Die *Suiten* sind eine glückliche Verbindung von modernistischen und creacionistischen Stilelementen. Sie stehen dem musikalischen Impressionismus nahe. Allein einige Titel zeigen bereits eine Verwandtschaft zur Motivwelt von Ravel und Debussy: „Bilder vom Meer“, „Suite des Wassers“, „Suite der Spiegel“, „Springbrunnen“ – das hat alles sehr viel mit jenen subtilen und kostbaren Klangschöpfungen zu tun, über die Jean Cocteau gesagt hat:

Da war eine Architektur, die sich im Wasser spiegelt; da waren Wellen, die sich bilden und wieder zusammenstürzen; Zweige, die einschlafen; Pflaumen, die herabfallen, sich zu Tode quälen und Gold bluten.

Wie Claude Debussy, dem Lorca in seinen *Canciones* in dem Gedicht „Drei Porträts mit Schatten“ eine Huldigung dargebracht hat, ging es dem Dichter darum, Stimmungslagen auszudrücken, die bisher noch nicht ihren Übersetzer gefunden hatten.

„Ich habe“, heißt es in den Notizen zum Vorwort von *Der Garten der Mondpomeranzen*, „während langer Tage in allen Spiegeln meines Hauses den Weg gesucht, der in diesen wunderbaren Garten führt, und zum Schluß, aus purem Zufall, habe ich ihn gefunden.“²

Lorca hat sich in den *Suiten* ein sehr persönliches und intimes Buch geschaffen: ein Spiegelkabinett voller Fluchtlinien und Symmetrien, in dem die Gesetze der Realität aufgehoben zu sein scheinen – zugunsten von Regeln, die zeitlose Gültigkeit verheißen.

Schon in seinem Erstling *Eindrücke und Landschaften*, einem Prosabuch mit Reisebildern aus Spanien, das der Zwanzigjährige publiziert hatte, stand die programmatische Einsicht:

Die Poesie existiert in allen Dingen, im Häßlichen, im Schönen, im Abstoßenden; das Schwierige ist, herauszufinden, wie man sie aufspüren kann, sie erwecken in den tiefen Gewässern der Seele.²

Lorca weigerte sich mutig, das Gedicht zu einem Instrument der Analyse und der Kritik werden zu lassen. Als „unverbesserlicher Dichter“ (so der Autor über sich selbst) erschuf er sich einen Freiraum, in dem er ganz und gar Herr seiner Verse und seiner Stimmungen war.

Die *Suites* sind trotz ihrer Feinnervigkeit radikale Gedichte, weil sie versuchen, das Schlagwerk der Uhren auszuhängen und dem Fluß der Dinge Einhalt zu gebieten. Sie machen ein statisches Universum in Miniaturform erfahrbar, in das nur Eingang gefunden hat, was sich aus kruder Lebensmaterie in changierende Metaphorik verwandeln ließ.

V

Wie Antonio Machado und Fernando Pessoa hatte auch Federico García Lorca eine Neigung zum Maskenspiel. Er erfand – zusammen mit Granadiner Freunden – am Cafétisch einen Dichter mit dem spanisch-katalanischen Namen Isidoro Capdepón Fernandez, einen Poeten, der angeblich aus Südamerika in seine Geburtsstadt Granada zurückgekommen war, wo er nun abgeschmackte altmodische Verse schrieb, die ihm gleichwohl einen Platz in der Königlichen Akademie für Sprache einbrachten.

Isidoro Capdepón Fernández war ein Feind jeder echten Empfindung. Er hatte, so wollten es seine Schöpfer, einen Hang zur Rhetorik, und seine formal vorgestanzten Verse, Sonette meist, waren inhaltsleer und verlogen. Doch so unbedeutend dieser „apokryphe Poet“ auch war, er besaß in Lorcas Augen etwas beneidenswert Wichtiges: eine reichhaltige Biographie mit authentischen Lebensumständen.

Der fiktive Traditionalist Capdepón, der die karikaturistische Verkörperung dilettierender Selbstgefälligkeit war, korrespondierte kontrapunktisch mit Lorcas eigener Überzeugung, daß die Poesie das absolute Gegenteil der Redekunst sei und daß sie, um wirklich aufblühen zu können, der intimen Atmosphäre von vier weißen Wänden bedürfe, in der einige wenige Freunde einander harmonisch zugetan seien.

Lorca, der die logische Dichtung unerträglich fand, hielt sich offen, nicht für die groben Tatsachen, sondern für die Zwischentöne des Lebens:

Alle Dinge haben ihr Geheimnis, und die Poesie ist das Geheimnis, das die Dinge haben.¹

Auch in seinen Urteilen über die Kunst blieb der Lyriker mehrdeutig, ganz abgesehen davon, daß er nach 1928 seinen Standpunkt partiell revidierte – als Konzession an das sich damals radikal wandelnde geistige Klima. Lorcas Theorie, die in Briefen, Interviews und Vorträgen niedergelegt wurde, ist ebenso komplex wie

widerspruchsvoll, und sie wird noch zusätzlich relativiert durch die Aussage des Dichters, daß er über Poetiken nicht reden könne, wolle er nicht alle fünf Minuten seine Meinung ändern.

Bei aller Anpassungsfähigkeit besaß Lorca etwas Unbeugsames und Kompromißloses. Er gab, geriet er in Bedrängnis, nur im Bereich von Nebensächlichkeiten nach; seine innersten Überzeugungen verriet er nie. Lorca, so könnte man sagen, war ich-schwach, aber trieb-stark. Und unter gar keinen Umständen erklärte er sich bereit, bei den Häutungen seiner Persona auf sein Andalusertum und auf sein Credo zum inspirierten Schreiben zu verzichten. Die starken medialen Fähigkeiten ließen den Dichter im praktischen Leben eher unsicher erscheinen. Und so ist es kein Zufall, daß er die beiden großen Reisen, auf denen er wichtige Erfahrungen sammelte, an der Seite von Vatergestalten durchführte, die ihn lenkten, behüteten.

Eine 1917 unternommene Exkursion durch zahlreiche kastilische und andalusische Landschaften und Städte bestand er als Begleiter seines Granadiner Literaturprofessors Martín Domínguez Berrueta. Und als Zögling von Fernando de los Rios, einem Freund der Familie, der später der spanischen Republik als Minister in verschiedenen Ressorts diente, wagte er sich in die USA, wo er seine Krise bis zum alles ausschwärenden Höhepunkt erlebte... vor dem alldruckhaften Hintergrund New Yorks, über das er – anders als in den beschönigenden Briefen an seine Angehörigen – in einem Interview gesagt hat:

Eine dem Menschen wesensfremde Architektur und rasender Rhythmus, Geometrie und Angst. Doch es gibt keine Freude, trotz des Rhythmus. Mensch und Maschine leben in der Sklaverei des Augenblicks... Niemand kann sich vorstellen, wie einsam sich dort ein Spanier, besonders einer aus dem Süden, fühlt.²

Auch ins Land der andalusischen Folklore ließ sich Lorca von einer Vaterfigur geleiten: von dem Komponisten Manuel de Falla, der in Granada auf dem Alhambraberg lebte und der Anfang der zwanziger Jahre noch nicht in die spirituellen Gefilde eines kastilischen Katholizismus von mittelalterlicher Strenge zurückgewichen war.

Mit de Falla teilte Lorca die Begeisterung für den *Cante jondo*, die andalusische Volksmusik, die beide inspirierte.

Lorca, der dem verehrten Meister allein schon dadurch nahestand, daß er noch bis vor kurzem hatte Musik studieren wollen, schrieb für das 1922 in Granada durchgeführte Flamenco-Festival den ersten seiner Vorträge, eine Rede über den andalusischen Gesang, die ein zwar indirektes, aber dichtes Gewebe zum eigenen lyrischen Schaffen enthielt.

Der jugendliche Lorca war das, was Guillermo Díaz Plaja treffend als *Poeta-niño*, als *Dichter-Kind*, bezeichnet hat. Er wich der Welt der Erwachsenen aus und vertiefte sich (geübt im gestalterischen Umgang mit Tagträumen durch die Puppenspiele seiner frühen Jahre) in sein Seelenleben, das auf einen dunklen Grundakkord gestimmt war.

Lorca mußte auch mit der bitteren Erfahrung fertig werden, daß seine beiden ersten Bücher, ein Band mit Reiseskizzen und ein im Schatten modernistischer Vorbilder stehender Gedichtband, kaum Beachtung gefunden hatten und daß sein 1920 in Madrid aufgeführtes Theaterstück ein regelrechter Mißerfolg gewesen war.

Mühsam rang er der Verzweiflung neue poetische Tatkraft ab. Bei seiner Selbstfindung wurde ihm die heimatliche Landschaft zu einem Resonanzboden seiner Gefühle:

Diesen Sommer, wenn Gott mir mit seinen Tauben dabei hilft, werde ich ein volkstümliches und sehr andalusisches Werk schaffen. Ich werde ein wenig in diese wunderbaren Dörfer hinausfahren, deren Menschen, scheint es, nie für die Dichter existiert haben und... Genug jedenfalls von Kastilien!!²

Lorca wollte im Gegensatz zu den Autoren von 1898, die überwiegend aufs spanische Kernland projiziert hatten, seine andalusische Heimat in den Rang eines poetischen Gegenstands erheben.

Von Anfang an bezog er das arabische Erbe in seine Vorstellungen mit ein, oft scherzhaft, doch mit

Nachdruck: „Ángel“, so heißt es bereits in einem Brief des Neunzehnjährigen, „wir werden am Ende noch zum Mohammedanismus konvertieren. Du kannst schon immer die Burnusse und die Turbane bereithalten.“²

Ein Refugium Lorcas war die Natur, der er besonders euphorisch in seinen Briefen huldigte:

*Ich bin auf dem Lande. Andalusien brennt an allen Seiten seines Leibes.*¹

Oder:

*Ich befand mich, umgeben von schwarzen Feigenbäumen, ... in der Stadt Granada. Herr einer Spieldose voll Freude.*²

Oder:

*Wenn du sehen könntest, wie Andalusien ist! Um gehen zu können, muß man Gänge durch das goldene Licht bauen wie die Maulwürfe durch ihr Halbdunkel.*¹

Lorca überspielte spätestens seit 1926 ein Gefühl der Verzweiflung, das sich (erneut) eingestellt hatte, weil sein *Poema del cante jondo*, seine *Suites* und seine *Canciones* so wenig in die geistige Topographie des spanischen Kulturbetriebes paßten. „Ich arbeite“, vertraute der Autor seinem Jugendfreund Melchor Fernández Almagro an, „um wenigstens lebend zu sterben. Auf keinen Fall will ich arbeiten, um sterbend zu leben.“²

Die Familie hatte angefangen, ihm ernsthaft Vorwürfe zu machen, daß er an nichts weiter als an das Schreiben von Gedichten denke. Doch gravierender noch waren die literarischen Schwierigkeiten, die ungeahnte Profilierungsnöte mit sich brachten.

Lorcas unvermittelt geäußertes Wunsch, sich aufgrund seiner einfühlsamen Vorträge um einen Lehrstuhl zu bewerben, wurde von seinem in akademischen Würden lebenden älteren Freund Jorge Guillén amüsiert zur Kenntnis genommen:

*Du willst Literaturprofessor werden. Das scheint mir Goldes wert...*¹

Bald war im Briefwechsel von Zettelkästen und allerhand Nichtigkeiten die Rede, und Lorca wurde von oben herab darüber belehrt, daß er, ganz abgesehen von den nötigen Examen, die es zu bestehen gelte, auch „Texte, Autoren“ lesen müsse; und Guillén argumentierte weiter:

*Das Dumme ist, daß es selbst damit nicht getan ist. Man muß bei der Lektüre Notizen machen.*¹

Das gute Verhältnis zwischen den, wie Lorca sagte, „beiden Kapitänen der neuen spanischen Dichtung“ bekam einen Riß. Nicht mehr das Gemeinsame, die Herkunft von Góngora, stand im Vordergrund. Plötzlich wurde das Trennende bedeutsam. Lorca grenzte seine eigene Begeisterung für das Naturhaft-Vegetabilische ab von Guilléns tellurischer Hymnik, die eine ganze Portion von einem an Valéry geschulten Zerebralismus enthielt und die zwar geometrisch genau, doch ohne regionale Wurzeln war:

*Ach, lieber Jorge, wir gehen zwei falsche Wege: einen, der zum Romantizismus, und einen, der zur Schlangenhaut und zur leeren Zikade führt... Es ist traurig. Aber ich muß schweigen. Sprechen wäre ein Skandal... ich schweige... aber ich muß die Hand auf den Mund legen, um zu schweigen.*¹

Lorca sah sich nun von allen Seiten bedroht; und er bewegte sich, zutiefst verstört, in Theorie und poetischer Praxis auf den immer urbaner werdenden Zeitgeist zu. Vorbei waren die Jahre reinen inspirierten Dichtens, als Lorca einzig und allein dem Kompaß seines kompromißlosen Enthusiasmus gefolgt war und mit Nachdruck geschrieben hatte:

*Ich bin weit weg von den gegenwärtigen poetischen Zersetzungstendenzen, und ich träume von einem Tagesanbruch, der das unaussprechliche Empfinden schlichter Himmel enthält. Ich komme mir vor wie ein Äquator zwischen Apfelsine und Limone.*²

Bereits mit den *Zigeunerromanzen* erhob Lorca nicht mehr den Anspruch, spontan und unsystematisch vorgegangen zu sein. Dieses Buch benutzte (abgesehen von der Arbeit *Die ungetreue Frau* und ein paar anderen volkstümlichen Stücken, die dem Autor wenig galten) die folkloristischen Motive nur noch als literarisches Thema.

Federico García Lorcás vorübergehende Unsicherheit hinsichtlich seiner andalusischen Identität war eine Folge der ästhetischen Beweisnot, in die er geraten war: zunächst Guillermo de Torre und wenig später auch Luis Buñuel, Salvador Dalí und Sebastià Gasch gegenüber, diesen Fürsprechern eines iberischen Surrealismus pariserischer Machart.

Mit dem Ultraisten de Torre hatte Lorca 1923 eine kurze Zeit lang in Granada die Bank der juristischen Fakultät gedrückt. Für Lorca war das Grund genug, den ehemaligen Kommilitonen dazu zu drängen, Beiträge für den *Gallo*, den *Hahn*, zu liefern, eine von Granadiner Poeten gestaltete Literaturzeitschrift, für die auch Dalí gewonnen werden sollte.

De Torre zeigte jedoch wenig Neigung, ein um südspanische Kulturpflege bemühtes Publikationsorgan zu unterstützen. Als der, wie man spöttisch gesagt hat, „offizielle Verlobte von Mademoiselle Dada“ war er nur an auswärtigen Poesieströmungen interessiert, durch die er seine eigenen ultraistischen Verse in ein günstiges Licht zu bringen trachtete.

So konnte Lorca denn auch den *Gallo* zu keiner bedeutenden editorischen Bastion ausbauen. Vielmehr mußte er sich selber an die großen Zeitschriften des Landes wenden, an Ortegas *Revista del Occidente* sowie an die (von de Torre und Ernesto Giménez Caballero gegründete) *Gaceta Literaria*, der sich sein Freund-Feind Alberti durch rigorosen Gesinnungs- und Stilwandel längst angepaßt hatte.

Lorcás Lage war hoffnungslos. Seine subtile Bildpoesie geriet in den Verdacht, jener rein artifiziellen Dichtung zu entsprechen, die Ortega mit dem Begriff „entmenschlichte Kunst“ bedacht hatte. Zu den poetologischen Verdikten und Geboten traten psychologische Mißverständnisse und parteiische Gruppierungen, die durch Mentalitätsunterschiede bedingt waren. Und so wenig wie Lorca mit einer Förderung vonseiten der Avantgardisten rechnen konnte, sowenig wurde ihm die Unterstützung durch konservativ eingestellte Dichterkollegen zuteil, die sich – wie etwa Antonio Machado – nicht für ihn einsetzten, sondern für Gerardo Diego... in dem Augenblick, als dieser den *Creacionismo* zugunsten einer tradierten Schreibweise aufgab und seine *Versos humanos*, seine *Menschlichen Verse*, vorlegte: gereimte Gedichte mit herkömmlichen Inhalten.

Federico García Lorca, der weitaus weniger Freunde hatte, als die freigiebig über sein ganzes lyrisches Werk verstreuten Widmungen vermuten lassen, versuchte in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, Anschluß ans Lager der katalanischen Neuerer zu gewinnen. Er tat alles nur Erdenkliche, um Dalí zu imponieren, demzuliebe er nicht nur sein Zeichentalent ausbaute, sondern auch ein starkes Interesse an der modernen Malerei entwickelte. Außerdem schrieb er an Sebastià Gasch, diese zentrale Figur des katalanischen Kulturbetriebes, eine Reihe von Briefen, die den Eindruck zu erwecken trachteten, als sei seine naturbezogene Art bildhaften Sprechens weitgehend identisch mit der weltstädtischen Metapherndichtung der Surrealisten.

Doch Lorca hatte wenig Geschick, sich zu verstellen. Und so ließ er Gasch wissen:

*Mein geistiger Zustand ist nicht sehr gut... Ich mache eine große Gefühlskrise durch...*¹

Guillén gegenüber war er nicht weniger ehrlich:

Sehr oft habe ich göttliche Augenblicke voll Poesie zerstört, um nicht zu leiden. Ich bin schon – und werde

*immer mehr – ein anderer.*¹

Neben ein paar irrealen Prosagedichten und so reizvollen Kurzdramen wie *Buster Keatons Spaziergang* und *Die Jungfer, der Matrose und der Student* fertigte Lorca nun in opportunistischer Absicht einige konstruktivistisch-geometrische Gedichte an, vor allem die „Ode an Salvador Dalí“, in der er der neuen Poetik huldigt:

*Im hohen Garten, den du dir erwünschtest, eine Rose.
Ein Rad in der reinen Syntax des Stahls.*

...

*In ihren weißen Studios schneiden die modernen Maler
die aseptische Blume der Quadratwurzel.*

...

*Der Stahlzirkel sagt seinen kurzen und geschmeidigen Vers.
Und unbekannte Inseln widersprechen nun dem Globus.
Die gerade Linie sagt ihr vertikales Streben,
und die Kristalle, die gelehrten, singen ihrer Meßkunst Lehren...¹*

Dalí, selbstbewußt, verrückt und anmaßend, kennt keine Dankbarkeit und keine Menschlichkeit. Und als die *Zigeunerromanzen* erscheinen, diffamiert er sie, aufgehetzt von Buñuel, als gemeinplätzig, stereotyp und konformistisch.

Lorca verbirgt die Enttäuschung und bezeichnet Dalís aggressive Epistel in einem Brief an Gasch sogar als „scharfsinnig und eigenmächtig“. Freilich verhehlt er nicht, daß ihm sein Romanzenbuch nun restlos verleidet sei:

*Trotz allem interessiert mich der Band nicht oder fast nicht mehr. Er ist mir auf sanfteste Art unter den Händen gestorben.*²

Der Dichter mußte viel Mimikry betreiben, um seinen Zusammenbruch nach außen hin nicht sichtbar werden zu lassen. Ein blanker Nihilismus, wie er in seinen beiden Amerika-Zyklen *Dichter in New York* und *Erde und Mond* zutage tritt, geht zweifellos zu einem großen Teil auf Kränkungen durch spanische Künstler zurück. (Auch war, wie wir inzwischen aus einem spät aufgetauchten Vortragsmanuskript wissen, der Titel *Dichter in New York* keinesfalls nur eine geographische Positionsdurchsage, sondern quasi ein codiertes Seelentelegramm: „Ich habe gesagt ‚ein Dichter in New York‘ und hätte doch sagen sollen ‚New York in einem Dichter‘.“)

Als Lorca 1929 in die Vereinigten Staaten reiste, suchte er nicht etwa Anschluß an die verhaßte Welt der Technik und der anonymisierenden Großstadtzivilisation. Vielmehr wollte er Abstand zu seinem bisherigen Leben gewinnen, das ihm zu einer unerträglichen Bürde geworden war.

Wie sich der Dichter zuvor schon mit Kindern und Zigeunern identifiziert hatte, so identifizierte er sich jetzt mit den Negern, ja sogar mit dem Vieh, das in den Schlachthäusern Tag für Tag millionenfach niedergemetzelt wird. Besonders die Rinder erregten sein Mitleid, ungeachtet seiner urspanischen Leidenschaft für den Stierkampf:

*Die Kuh, todwund, hat sich gestreckt;
an ihren Hörnern klommen Bäche hoch und Bäume.
Zum Himmel blutete ihr Maul...¹*

New York war für Lorca die Summierung allen nur erdenklichen sozialen, seelischen und ontologischen Elends. Doch sein aus Spanien mitgebrachtes Trauma multiplizierte das objektive Grauen noch einmal mit

sich selbst:

*Im Weg sich irren,
heißt zum Schnee gelangen,
und zum Schnee gelangen,
heißt zwanzig Jahrhunderte hindurch das Gras der Friedhöfe abweiden...²*

Lorca war von New York derart entsetzt, daß er T.S. Eliots Entfremdungspoem *The Waste Land* zum Parameter seiner Erfahrungen machte.

Das seelenlose Amerika ließ den Dichter wieder an Andalusien und seine eigene landschaftsverbundene Lyrik denken. Er bat seine Familie, ihm seine Reden über den *Cante jondo* und über Góngora zu schicken, und er gab zu verstehen, daß er diese wichtigen Artikulationen seines eigenen poetologischen Standpunktes künftig in polemischer Verstärkung zu Gehör bringen wolle.

In der Tat hat Lorca seine kämpferische Poetik noch verschiedentlich in die Vortragssäle gebracht: auf Cuba, wo er zu seiner größten Überraschung ein in das Licht und die Wärme von Tropenfarben getauchtes Abbild Andalusiens vorfand, und auch zuhause, wo er seine folkloristischen Überzeugungen nicht länger verleugnete. Doch der poetische Quell, der einst so munter und jugendfrisch gesprudelt hatte, brach nicht wieder auf.

Der Dichter, sofern er überhaupt noch Verse verfaßte, schrieb jetzt in einer viel unpersönlicheren Sprache als früher. Die *Klage um Ignacio Sánchez Mejías* und der *Divan des Tamarit* behandelten zwar wieder andalusische Gestalten und Sujets, ihre Tonlage entsprach jedoch dem rhetorischen Sprachgestus der dreißiger Jahre.

Lorca selbst spürte das Dilemma:

Ich habe mich dem Theater verschrieben... Doch deswegen vernachlässige ich nicht die reine Dichtung, wenn diese auch im Drama ebenso zum Ausdruck kommen kann. Im Augenblick traue ich mich allerdings nicht, Verbände zu veröffentlichen. Unlust und Mutlosigkeit befallen mich, wenn ich unter meinen Gedichten eine Auswahl treffen sollte.²

Lorca hatte die Wertvorstellungen seiner Widersacher verinnerlicht. Andererseits zeigte er sich nicht bereit, auf Bitten und Anfragen hin seine New-York-Bücher, die ihm nicht nur inhaltlich fragwürdig waren, umgehend drucken zu lassen.

Ein aufschlußreiches Selbstzeugnis aus Lorcass letzten Lebensjahren sind sechs – künstlerisch freilich nicht sehr bedeutende – Gedichte, die er zwischen 1932 und 1934 mit fremder Hilfe auf Galicisch schrieb. Das Galicische ist eine nordspanische Sprache, die dem Portugiesischen mehr als dem Kastilischen, dem Spanischen, ähnelt. In ihr drückten sich in den Jahrhunderten der Maurenkriege die harten christlichen Caballeros aus, wenn sie etwas Zartes bekunden wollten. Auch für Lorca wurde das Galicische zu einer Art Refugium.

In dieser lyrisch-warmen Sprache eines Bauernvolkes, das noch nicht den Weg ins Industriezeitalter angetreten hatte, ließen sich einstweilen Lieder anstimmen, die sich auf Spanisch niemand mehr zu singen traute.

Übersetzung: 1 = Enrique Beck, 2 = Hans-Jürgen Heise

Hans-Jürgen Heise, Erstpublikation in Hans-Jürgen Heise: *Bilder und Klänge aus al-Andalus. Höhepunkte spanischer Literatur und Kunst*, Neuer Malik Verlag, 1986. Hier in Hans-Jürgen Heise: *Rangierbahnhof fremden Lebens. Essays über 33 Schlüsselfiguren der Moderne*, Wallstein

Verlag 2008; revidiert.