

## Lorca zwischen Granada und dem Kulturbetrieb

Nach seinen eigenen Angaben ist Federico Garcia Lorca zum Lyriker geworden, weil seine – sonst recht verständnisvollen und grosszügigen – Eltern ihm nicht gestatteten, die musikalischen Uebungen, mit denen er im Alter von zehn Jahren begonnen hatte, durch einen Studienaufenthalt in Paris zu vervollkommen:

*Das Leben... in Granada ist bis zum Jahre 1917 ausschliesslich der Musik gewidmet.*

Lorcas künstlerische Neigungen besaßen tiefe emotionale Wurzeln, sie verfügten aber über die unterschiedlichsten Ausdrucksmöglichkeiten. Da war es dem sensiblen jungen Mann anfangs verhältnismässig gleichgültig, auf welche Weise er sich artikuliert, bot sich ihm nur hinreichend Gelegenheit, sich überhaupt zu verdeutlichen, gestalterisch abzureagieren.

Schon als Kind, während er noch in dem Vega-Dorf Fuente Vaqueros lebte, war Lorca vom Marionettenspiel durchziehender Zigeuner so beeindruckt gewesen, dass seine Eltern ihm umgehend ein Kasperle-Theater kauften. Und sein Interesse an der Puppenbühne reichte bis weit ins Erwachsenenalter hinein – aus ihm entwickelte sich später in letzter Konsequenz seine Tätigkeit als Stückeschreiber wie auch als Leiter der studentischen Wanderbühne *La Barraca*.

Lorcas Vermögen, sich künstlerisch mitzuteilen, war zu Wandlungen, zu Uebersprüngen fähig. Zwar hat er seine gültigsten Aeusserungen auf den Gebieten der Lyrik und des Dramas getan. Aber er war auch ein ausgezeichneter Gitarren- und Klavierspieler und ein beachtlicher Komponist von Musikstücken im Stile der andalusischen Ueberlieferung. Und seine Zeichnungen, genialische Verbindungen einer kindlichen Phantasie mit hintergründigen existentiellen Sujets, brachten es 1927 sogar zu einer Ausstellung in Barcelona. Dali schrieb damals für das katalanische Organ *La Nova Revista* eine ebenso hymnische wie begrifflich überfrachtete Besprechung, in der von Lorcas „aphrodisiakischem Instinkt“, von seiner Fähigkeit für plastisches Sehen sowie von seiner Vorliebe für „die feinsten und exquisitesten orientalischen Gifte“ die Rede war und in der nur ein Vorwurf erhoben wurde, nämlich der, dass der andalusische Poet „dem täglich unwiderstehlicher werdenden Defekt übertriebener Auserlesenheit“ verfallt.

Für Lorca müssen Dalis Worte ein erhebliches Mass an Kritik enthalten haben. Denn wenn der Granadiner Dichter in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre irgend etwas *nicht* mehr sein wollte, dann ein nach Erlesenheit strebender Artist.

Irritiert durch urbanere Literaturströmungen wie durch den *creacionismo*, den *ultraismo*, den Pariser Surrealismus, aber auch durch die an Valéry's Zerebralismus anknüpfenden Gedichte seines Freundes Guillén war Lorca seit einiger Zeit dabei, sich von jener lyrischen Position zu entfernen, die er bis dahin mit Grazie und Unschuld eingenommen hatte: „Ich arbeite...“, so hiess es schon im Juli 1926 in einer Epistel an Melchor Fernández Almagro, „um wenigstens lebend zu sterben. Ich will auf keinen Fall arbeiten, um sterbend zu leben.“ Lorca spielte offensichtlich auf seine literarische und soziale Lage an. Sterbend leben – das umschrieb den Zwang, etwas in den Augen der Familie und der Gesellschaft Achtbares zu tun, einen Beruf zu ergreifen. Lebend sterben aber – das hiess so viel wie: das Leben mit Hilfe der Imagination erfassen und also weiterhin ganz Dichter sein, Schöpfer metaphorischer Welten.

*Ich bin auf dem Lande.*

Dieser Satz, der so oft in seinem Briefwechsel auftaucht, findet sich auch in jener Mitteilung an den Freund. Doch will es dem Poeten diesmal nicht mehr gelingen, die Schilderung seines Aufenthaltes in der Huerta de San Vicente ins Transparente, Liquide, Schwebende zu erheben. Der sommerliche Traum, der Natur- und Gartenzauber weicht unmittelbar einer düsteren Stimmung, die fraglos dadurch mitverursacht worden ist,

dass Lorca kein hinreichendes Vertrauen mehr in seine eigene Poesie besitzt, sondern ein Minderwertigkeitsgefühl den creacionistisch-ultraistischen Dichtern gegenüber verspürt, von denen er einen, Gerardo Diego, in einem (ebenfalls aus dem Jahre 1926 stammenden) Brief verspottet:

*Ich trinke Brunnenwasser und esse Aepfel..., saure und süsse Aepfel. Was ich bisher noch nicht bekommen konnte, war der ‚reine Taubenkaffee‘, den der beinahe seraphische Gerardo Diego in seiner Zelle trinkt. Wieviel schöner und ursprünglicher ist es doch, Kaffee aus Puerto Rico zu trinken!*

Lorcas Ironie gegenüber dem Autor von *Imagen* (1922) und *Manual de espumas* (1924) entbehrt jedoch einer festen Ueberzeugungsgrundlage. Denn nur drei Monate später, als der Dichter im Athenäum der Granadiner Universität seinen Vortrag über Pedro Soto de Rojas hält, verkündet er öffentlich, dass Diego, wenn dieser auch nur Schüler Vicente Huidobros sei, doch eigentlich als der wahre Hohepriester des *creacionismo* zu gelten habe. Diego, Initiator der bevorstehenden Góngora-Gedächtnisfeier, konnte von Lorca weder im Zusammenhang mit dem Granadiner Barockdichter Soto de Rojas ignoriert noch – wegen des grossen Ansehens, das er bei den Literaten in Madrid genoss – provoziert werden.

Da es zwischen der absoluten Metaphorik Góngoras und der sehr stark vom Intellekt mitbestimmten Bildersprache der Creacionisten und der Ultraisten ebenso viele Zusammenhänge wie zwischen Lorcas anthropomorpher Landschaftspoesie und Góngoras Naturphantasien gab, geriet der Neo-Popularist Lorca zunehmend in eine Haltung des Zweifels, zumal auch die drei Theaterstücke, die er unter den Händen hatte, *Mariana Pineda* ebenso wie *Die wundersame Schustersfrau* und *In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa*, andalusische Stoffe enthielten, Motive aus dem Milieu seiner engeren Heimat.

Unter solchen Umständen war es nicht verwunderlich, dass Lorca eine Neigung verspürte, den Horizont des eigenen Schaffens zu erweitern und – mehr oder weniger forciert – Anschluss bei jenen jungen Autoren zu suchen, die in der Hauptstadt mit grosser Lautstärke die Marschrichtung bestimmten. Das Resultat von Lorcas Umorientierungsbemühungen waren unter anderem die Prosastücke „Untergegangene Schwimmerin“, „Selbstmord in Alexandria“, „Santa Lucia und San Lazaro“ (Sebastià Gasch gewidmet) und „Enthauptung des Täufers“, surrealistische Texte, die stilistisch und essentiell nicht allzu weit entfernt waren von den Arbeiten, die in Paris ein Benjamin Péret geschaffen hatte. Im Timbre meist heller sind einige Kurzdramen, die, zumindest teilweise, durch den amerikanischen Stummfilm angeregt wurden und von denen drei („Buster Keatons Spaziergang“, „Die Jungfer, der Matrose und der Student“ und „Chimäre“) erhalten geblieben sind, obwohl Lorca einige andere Texte in dieser Stilart geschrieben haben muss, wie aus einem Brief von 1926 hervorgeht:

*Ich regeneriere mich... Ich mache einige sonderbare Dialoge, abgrundtief allein durch ihre Oberflächen... Ich habe schon fertig „Die Jungfer, der Matrose und der Student“, „Der Wahnsinnige und die Verrückte“, „Auftritt des Oberleutnants der Guardia Civil“ (1931 dem Gedichtband Poema del canto jondo angehängt), „Gespräch des Radfahrers von Philadelphia“ (später „Buster Keatons Spaziergang“ betitelt) und „Zwiegespräch beim Tanz“,...*

Nicht ohne Stolz weist Lorca auf den überregionalen Charakter seiner neuartigen Arbeiten hin, ja er stellt seine Dramolette, in denen die Ingredienzen seiner bisherigen Poesie mitunter spielerische Verbindungen mit den Utensilien der modernen Grossstadtzivilisation eingehen, allzu emphatisch über alles, was er bisher geschaffen hat:

*Reine Dichtung. Nackt. Ich glaube, diese Dinge sind von grossem Interesse. Sie sind weitaus universeller als der Rest meines Werks...*

Lorcas beinahe schon wie eine Selbstbezeichnung klingende Behauptung, dass seine creacionistisch-dadaistischen Etüden höher als der *Rest seines Werks* zu veranschlagen seien, lässt ahnen, was für

ungeheure Konflikte in dem Dichter vorgegangen sein müssen, bevor er 1927 von Granada aus an Sebastià Gasch schrieb, den katalanischen Kunstkritiker und Freund Dalis:

*Mein geistiger Zustand ist nicht sehr gut, muss ich gestehen. Ich mache eine grosse Gefühlskrise durch...*

Sebastià Gasch, der Mitverfasser des extrem progressiven *Gelben Manifestes*, war für Lorca – ähnlich wie Dali und wie Guillermo de Torre – seit 1926 zu einer wichtigen Bezugsperson geworden. Ihm gegenüber wurde wiederholt von literarischen Projekten und künstlerischen Umpolungsversuchen gesprochen, freilich auch von gefährlichen Dissoziationszuständen, die die psychischen Nebenerscheinungen der artistischen Gewaltanstrengungen waren. Es ging Lorca unzweifelhaft darum, nur so viele Konzessionen an die moderne gegenstandslose Kunst zu machen wie unumgänglich war, um auf der anderen Seite ein Maximum an Intuition, Affektivität und Bildhaftigkeit retten zu können:

*Wenn ich etwas rein Abstraktes mache, dann hat es (wie ich glaube) immer einen Geleitbrief des Lächelns und ein ausreichend menschliches Gleichgewicht...*

1928, gegen Ende seines Briefwechsels mit Gasch, wehrte Lorca sich mit einer für ihn ungewöhnlichen Heftigkeit und Direktheit gegen die Bevormundung der Eingebungskraft durch eine den Determinismus zur Grundlage des Kreativen machende Kunstphilosophie:

*Der Widersinn ist, wenn er lebt, Wahrheit; das Theorem ist, wenn es tot ist, Lüge. Lasst die Luft wehen! Aengstigt Dich nicht die Vorstellung von einem Meer, in dem alle Fische mit Kettchen an einem einzigen Punkt angebunden sind, ohne es zu wissen?*

Bevor Lorca sich mit solcher Verve seine künstlerische Freiheit zurückforderte, hatte er allerdings einen langen Weg der Verunsicherung und des Zweifels zurückzulegen. Und eine der ersten Stationen dieses Weges war wohl eine Lesung eigener Gedichte, die am 8. April 1926 in Valladolid stattfand und die – ausser von seinem Freund Jorge Guillén – von dem Ultraisten Guillermo de Torre geleitet wurde. Fast gleichzeitig mit der öffentlichen Präsentation seiner intimen andalusischen Poesie kam es zu einer radikalen Aenderung seines lyrischen Stils. Und der Wandel beginnt damit, dass Lorca in Ortega y Gassets Zeitschrift *Revista de Occidente* seine spektakuläre „Ode an Salvador Dali“ publiziert, einen langen poetischen Text, der ursprünglich „Lehrgedicht für Salvador Dali“ heissen sollte – mit nicht allzuviel Berechtigung, denn das Gedanklich-Klärende, das die Arbeit enthielt, war mehr an die Adresse des Verfassers als an die des Protagonisten gerichtet:

*Ein Nichtvorhandensein von Wäldern, Paravents und Stirngerunzel  
umirrt der alten Häuser Dächer.*

*Es blänkt die Luft ihr Prisma überm Meer,  
und es erhebt der Horizont sich wie ein grosser Aquädukt.*

*Matrosen, welche Wein und Dämmerung nicht kennen,  
enthaupten in den Meeren, die aus Blei, Sirenen.*

Dali war für Lorca nicht nur ein Gegenstand künstlerischer Schwärmereien („Ich bereite gerade eine Studie über ihn vor, die Sie, wenn es Ihnen recht ist, ins Katalanische übersetzen könnten...“), er wurde für ihn auch zum Objekt erotischer Zuneigung, einer heftigen Begehrlichkeit, der Dali sich jedoch zu entziehen verstand:

*Als mich Garcia Lorca besitzen wollte, habe ich mich mit Schaudern geweigert. (Zitiert nach Salvador Dali: Meine Leidenschaften).*

Lorca hatte in seiner Ode gesagt:

*O Salvador Dali, olivenfarbenstimmig!*

*... Ich sing dein Herz, das stark und astronomisch ist,  
und ist wie ein französisch Kartenspiel und unversehrt.*

*... Vor allem aber sing ein uns gemeinsam Denken ich,  
das uns vereint in den dunklen und den goldenen Stunden.*

*Nicht ist die Kunst das Licht, das uns die Augen blendet.*

*Die Liebe ist zuerst, die Freundschaft oder auch das Fechten.*

Der künstlerische und intellektuelle Vorsprung, den Lorca bei Dali festzustellen meinte, war objektiv nicht gegeben. Denn Dali befand sich vor 1929 in einem Zustand schöpferischer Instabilität, geistiger Unsicherheit. Er paraphrasierte (anti-)ästhetische Modethesen, laborierte in verschiedenen Stilarten und war noch weit von jener spontanen surrealistischen Malweise entfernt, die wegen ihrer rigorosen existentiellen Besessenheit der Erlebnisweise Lorcás viel näher kam als den kubistischen Tendenzen, denen Dali in den Jahren seiner Verbrüderung mit Gasch seine polemische Begeisterung lieh.

Was Lorca in seiner Krisenzeit so verunsicherte, waren die in Madrid und Barcelona gleichzeitig laut werdenden avantgardistischen Postulate, jene forschen nach-futuristischen Bekundungen, die bald eine „vertikale“ Poesie, bald eine an den Ingenieursleistungen orientierte Malerei forderten und die sich darauf kaprizierten, alles Traditionsgut – so etwa die Sardana, den katalanischen Nationaltanz – als etwas total Ueberholtes zu diffamieren, weil „die Elektrizität, eine neue Badezimmerhygiene und der Beton existierten“. Die gewalttätigen Worte der Schrittmacher eines neuen antitraditionellen Kunstverständnisses müssen Lorca weitaus mehr beunruhigt als stimuliert haben. Zwar unternimmt der Dichter 1926 mit seiner „Ode an Salvador Dali“ einen wohldurchdachten Annäherungsversuch an die zeitgenössischen Positionen, er gibt jedoch die Verbundenheit mit seinem andalusischen Heimatmilieu, also mit dem, was Progressisten wie Guillermo de Torre, Sebastià Gasch und der prä-surrealistische Dali als Inbegriff zivilisatorischer wie künstlerischer Rückständigkeit ansehen, nur pro forma auf. Das wird deutlich, wenn man sich eine Äußerung aus dem Jahre 1933 vor Augen führt, eine Erklärung, die der Dichter im Zusammenhang mit seinem folkloristischen Stück *Die wundersame Schustersfrau* abgab:

*Es war im Sommer 1926. Ich befand mich, umgeben von schwarzen Feigenbäumen... in der Stadt Granada, Herr einer Dose voll Freude... Die unruhvollen Briefe, die ich von meinen Pariser Freunden im schönen und bitteren Kampf mit einer abstrakten Kunst erhielt, trieben mich, in Reaktion darauf, an, diese fast grobe Fabel mit ihrer direkten Wirklichkeit zu verfassen...*

Lorca sah sich durch die kulturelle Situation in einer quasi ausweglosen Lage. Eigentlich ging es ihm um nichts weiter als um das Verdeutlichen seiner persönlichen Empfindungen, um die poetische Realisierung seiner andalusischen Motive. Da er aber, wenn er sich weiterhin mit innerer Folgerichtigkeit entwickelte, in wachsenden Widerspruch zu den Strömungen des offiziellen Literaturlebens geriet, versuchte der Dichter nach 1926 so etwas wie eine Synthese zwischen dem, was ihm selber vorschwebte, und dem, was man von ihm erwartete.

Das Resultat auf lyrischem Gebiet waren jene drei Texte, die Guillermo Díaz-Plaja als „composiciones sistemáticas“, als „systematische Schöpfungen“, bezeichnet hat. Diese Arbeiten, die „Ode an Salvador Dali“, das Fragment gebliebene (und de Torre gewidmete) Gebilde „Die Sirene und der Carabinero“ sowie die „Ode an das Allerheiligste Altarsakrament“, sind ausgesprochen programmatische Konstruktionen, in denen Lorca Annäherungen an jene Sprechweise unternimmt, die sich radikal von dem zarten und intimen Ton seines *Poema del canto jondo* und seiner *Canciones* unterscheidet. Schon der Auftakt von „Die Sirene und der Carabinero“ mit seiner kubistischen Entsinnlichung ist dem früheren sensitiven und erotischen Bilddenken Lorcás absolut konträr:

*Die schiefe Kegellandschaft von Schaum und Oelfruchtbäumen  
umreisst ihre Profile im harten Blau des Himmels.*

Hätte Lorca „Die Sirene und der Carabinero“ wirklich vollendet, das Gedicht wäre seine poetisch-poetologische Bankrotterklärung geworden. Denn in dem Gedicht sollte ausschliesslich davon die Rede sein, wie eine Meerjungfrau, die Inkarnation der Dichtung und der Liebe, von einem Grenzwächter mit einem Gewehrschuss zur Strecke gebracht wird:

*... mich rührt diese Geschichte zutiefst. Es ist der Mythos von der zwecklosen Schönheit des Meeres.*

Lorca, der Guillén den Plan des Gedichts minuziös erläutert hat, stellte sich das Ende als eine Schilderung des ruhigen Wassers vor, „bis wir auf einen Nachen stossen... einen Nachen, darin der Dichter seinen letzten Traum träumt.“

Lorca hat noch 1935, fast ein ganzes Jahrzehnt nach seiner seelischen und künstlerischen Erschütterung, davon gesprochen, dass er eine unüberwindliche Scheu verspüre, Verse vor einem grossen Publikum zu lesen. Poesie sei immerhin das absolute Gegenteil von Redekunst. Und wenn auf einer Versammlung ein Redner eine dem Publikum schon bekannte Idee ausbreite, um sie fortan nur noch in einem simplen und von der Menge mit Begeisterung aufgenommenen Spiel hin und her zu wenden, so gehöre Dichtung unzweifelhaft in die Atmosphäre von vier weissen Wänden und in die Gesellschaft einiger weniger Freunde, „die einander harmonisch verbunden sind“. Lorcass Hemmung, seine ausserordentlich fragile Lyrik zu einer Angelegenheit öffentlichen Interesses zu machen, wurde vermutlich durch seine Erfahrungen in Valladolid mitgeprägt. Auf alle Fälle beginnt im Frühjahr 1926 jene grosse Verunsicherung, die ihn nicht nur im unmittelbaren Anschluss an die *Zigeunerromanzen* die *systematischen* Gedichte schreiben, sondern die ihn auch einige von jenen Poemen unterdrücken lässt, die er bei seiner Lesung noch vorgetragen hatte. Zyklen wie „Der Garten der dunklen Mädchen“ und „Nächte“ oder aber die „Suite vom Wasser“ und die „Suite von den Spiegeln“ bleiben unpubliziert, ja sie werden von dem Dichter buchstäblich vergessen – wie beispielsweise jene „Springbrunnen“ betitelte Folge, die Lorca unter einem Madrider Caféhaustisch liegen lässt und die für immer verloren gewesen wäre, hätte sein Gesprächspartner Luis Buñuel sie nicht an sich genommen, um sie mehr als zwei Jahrzehnte später im mexikanischen Exil zu edieren.

1927 hatte Lorca die Meinung seiner progressiveren Weggenossen (die de facto seine heimlichen Gegenspieler waren) so sehr verinnerlicht, dass er selber Stellung gegen das Lokalkolorit in seiner Dichtung bezog:

*Der Mythos von meinem Zigeunertum wird mir allmählich etwas lästig.*

Sogar der Publikation seiner *Canciones*, des ersten Versbandes nach seinem unbeachtet gebliebenen Erstling von 1921, sah Lorca beinahe freudlos entgegen, ja er präparierte sich bereits auf mögliche kritische Einwände:

*Die Lieder passen mir auf den Leib, und ich bleibe Herr des Buches. Schlechter Dichter... sehr schön!; aber Herr meiner schlechten Poesie.*

Lorca, im Januar 1927, sieht sich, obwohl er über eine Fülle ungedruckter Gedichte verfügt, nicht in der Lage, Guillén für dessen Zeitschrift *Verso y Prosa* Beiträge nach Murcia zu senden:

*Ich kann euch nichts schicken. Höchstens später.*

Und er fügt hinzu:

*Selbstverständlich werden es keine Zigeunerromanzen sein.*

Keine Zigeunerromanzen. Nichts Andalusisches. Lorca fängt an, seine besten poetischen Leistungen zu verleugnen, zu verleumden. Es half wenig, dass der Dichter seine ganze Verbitterung und seine gestaute Wut nun von der Literaturszene abzog, um sie auf die „angefaulten“ Spiesser, auf die in Kunstdingen banausischen Bürger zu projizieren. Des Dichters eigener Ueberzeugung – „Alle Dinge haben ihr Geheimnis, und die Poesie ist das Geheimnis, das alle Dinge haben“ – standen die obligatorischen Ansichten entgegen, die der junge Dali in einer potenziert unsensiblen Sentenz zusammenfasste:

*Dem, was wir träumen, fehlt es an Originalität. Das Wunder vollzieht sich mit der gleichen notwendigen Präzision wie ein Bank- oder Handelsgeschäft.*

Lorca versuchte in seinen Krisenjahren eine Choreographie der Anpassung, eine Strategie der improvisierten Abgrenzungen, die jeweils nur so viel an persönlicher Meinung zum Ausdruck kommen liess, wie die Umstände das unbedingt erforderlich machten. Seinem Jugendfreund Melchor Fernández Almagro hatte er schon im Herbst 1926 mit grosser Erregung mitgeteilt:

Wir werden auf Guillermo de Torre achten müssen! *Wir werden auf Guillermo de Torre achten müssen!*

An de Torre selber aber, den einflussreichen Kritiker und Literaturmanager, der mit der Schwester von Jorge Luis Borges verheiratet war und dessen Verbindungen schon damals bis nach Lateinamerika reichten, wandte er sich im nächsten Jahr mit ein paar ziemlich devoten Briefen, in denen er sich und seine Granadiner Kameraden in die Rolle von Bittstellern brachte, die wegen einer geplanten Zeitschrift nach Adressen von möglichen überseeischen Abonnnenten fragten:

*Wir wenden uns an Dich, weil Du erfahren bist. Ich sollte schon in Madrid sein, aber zurzeit bin ich krank und hoffe, mich ein bisschen zu erholen, denn mich hat wirklich die Grippe erwischt.*

Es scheint, dass Lorca den Aufschub, den eine Erkältung ihm im Frühjahr 1927 aufnötigte, nicht ungern erduldet, um dem hauptstädtischen Milieu mit seinen literarischen Sensationen und Intrigen noch für ein paar Tage fernbleiben zu können. Die starke Aversion des Dichters gegen das Leben in der spanischen Kapitale kam auch in einer Epistel zum Ausdruck, die Lorca einige Monate später an Ana María Dali richtete:

*Liebe Freundin... wenn ich Dir nicht schon früher geschrieben habe, dann war das nicht meine Schuld, sondern Schuld meiner etwas albernen Tage in Madrid. Jetzt, hier in Andalusien, bin ich ein anderer. Der gleiche wie in Cadaqués.*

Lorca war durch die Literaturszene nicht weniger irritiert: als durch seine persönliche Befindlichkeit. Er kämpfte um die Gründung einer Granadiner Literaturzeitschrift. Gleichzeitig aber teilte er Sebastià Gasch, dem Apologeten des Kubismus, mit, dass er sich weitgehend von seiner intuitiven Art freigemacht habe und anfangs, in seiner „eigenen Schöpfung und Kraft zu sein“. Was Lorca 1928 mit einer derartigen Erklärung meinte, war, dass er sich um eine rationalere Dichtung bemühte, um eine Poesie, wie er sie (sehr zur Freude de Torres) vor allem mit der „Ode an Salvador Dali“ konzipiert hatte:

*Der Stahlzirkel sagt seinen kurzen und geschmeidigen Vers.*

Und:

*Die gerade Linie sagt ihr vertikales Streben...*

Genau betrachtet vertrat Lorca allerdings nicht einmal in seiner programmatischen, in seiner didaktischen Poesie einen eindeutig futuristischen und positivistischen Standpunkt. Auch als *systematischem* Dichter „unterliefen“ ihm Bilder, die von einer Welt kündeten, in der der „Wunsch nach Form und Begrenzung“ das Subjekt noch nicht völlig übermannt hatte:

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

*Im Sande schlafen seine Fischer ohne Träumerei.  
Es dient auf hoher See als Kompass ihnen eine Rose.*

In der „Ode an Salvador Dali“ bezog Lorca einen Standort zwischen „Inseln, die dem Globus widersprechen“, und der modernen Welt der Normen und Masse, die verkörpert wurde durch den Menschen, „der mit gelbem Zollstock sieht“. Lorca, der empfindsame Dichter aus dem ländlichen Milieu der Granadiner Vega, fühlte sich Dali, diesem immerfort mit abstrakten Ideen beschäftigten Rationalisten gegenüber unterlegen. Denn Dali, der von Ordnungsvorstellungen bis zur Paranoia besessene Katalane, konnte an eine lange Tradition des Denkens anknüpfen: an eine Ueberlieferung, die sich bis zu der philosophische Wahnsysteme bildenden Kombinatorik eines Ramón Llull zurückverfolgen lässt.

Die „Ode an Salvador Dali“ ist zugleich Adaptionbemühung und Anleitung, die Autonomie zurückzugewinnen. Denn Lorca sagt nicht nur wie ein massig überzeugter Ultraist:

*Und es verewigt die Maschine ihren Zweitakt.*

Er setzt zugleich auch die von der modernen Zivilisation beiseitegeschobene Muse (seine de Torre so leichtsinnig überantwortete Meerjungfrau) wieder frei:

*Ich sing des Meers Sirenchen, das für dich dort singt  
auf einem Fahrrad aus Korallen und aus Muscheln.*

Nicht einmal in der „Ode an Salvador Dali“ folgt Lorca den räumlichen Strukturierungsvorstellungen der Futuristen und Kubisten. Vielmehr stellt sich der Dichter noch im Augenblick seiner grössten psychischen Dissoziation dem Phänomen der Zeitlichkeit. Er fasst die Vergänglichkeit, fasst das Aelterwerden und das Sterben ins Auge – jene Aspekte, die am lautesten einige Jahre später in seinem surrealen Kammerspiel *Sobald fünf Jahre vergehen* zum Ausdruck kommen sollen. Wenn dort ganze Dialogszenen von dem unaufhaltsamen Prozess des Temporalen beherrscht werden („Das alles geschieht später!“ – „Im Gegenteil. Das ist schon geschehen.“), so ist dieses Gefühl des Anheimgegebenseins in der „Ode an Salvador Dali“ doch schon deutlich vorbereitet:

*Es staut sich an der Strom der Zeit und er bringt Ordnung  
in alle jedem Dinge zugehör'gen Formen eines und eines anderen Jahrhunderts.  
Der unterlegne Tod flieht zitternd  
in den sehr engen Kreis der gegenwärtigen Minute.*

Lorcas Produktivität stammte – im Gegensatz zu der der Creacionisten und der Ultraisten, der Futuristen und der Kubisten – nicht aus dem Kalkül. Sie antizipierte nicht die Zukunft, nicht die Welt des technisch oder ästhetisch Machbaren. Vielmehr war sie von der Vergangenheit her affiziert. Sie war rückbezogen auf die Landschaft und die Lebensumstände des Ursprungs:

*... in der Tiefe meiner Seele (ist) der heftige Wunsch verborgen, ganz Kind zu sein, ganz arm, ganz geheimnisvoll.*

Diese regressive Sehnsucht, die der Poet durch eine Besinnung auf die andalusischen Kinderlieder und die

einfachen *coplas* der bäurischen Ueberlieferung immer wieder zu intensivieren verstand, fand ihre überzeugende künstlerische Ausgestaltung in *Sobald fünf Jahre* vergehen, in jenem Stück, in dem Lorca seine eigenen Empfindungen und Bewusstseinszustände auf ein ganzes Ensemble von Figuren verteilte: auf einen unentschlossenen empfindsamen Jüngling, auf einen alten Mann, der alles, auch seine schlimmsten Erfahrungen, schon hinter sich zu haben wähnt, sowie auf zwei junge Männer, von denen sich einer, der *Erste Freund*, völlig normal und konformistisch verhält, während der andere, der *Zweite Freund*, aus dem Geltungsbereich des Kausalen und Determinierten in ein poetisches Refugium ohne Daseinsängste zu entkommen versucht:

**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. ... Als ich fünf Jahre alt war ..., nein zwei..., ich lüge ja: ein 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...

**Alter aufgebracht zum Jüngling:** Er ist völlig verrückt.

**Zweiter Freund hört das:** Verrückt? Weil ich nicht voll Falten und Kummer sein will wie Sie...

**Erster Freund trinkend:** All das ist nur Angst vor dem Tode.

Mit allen Eigenschaften seines Naturells und den vielfältigen Möglichkeiten seines Talents versuchte Lorca, der Zeit und dem Vergehen zu trotzen. Auch mit der lebensfeindlichen technischen Zivilisation setzte der Künstler sich auseinander, vor allem in *Dichter in New York*, aber auch schon früher – etwa in der Zeichnung *Städtische Perspektive mit Selbstbildnis*, einer irrealen urbanen Landschaft voller Hochhäuser, von denen eine wurzel- und blütenähnliche Gestalt herabsteigt, herunterfliehet, während im Vordergrund über einigen Phantasie-Tieren das ballonartige Gesicht eines verstörten Menschen schwebt.

Federico Garcia Lorca erwehrte sich mit Hilfe der ländlich-demokratischen Traditionen des spanischen Südens jener übergreifenden Ordnungsstrukturen, die die Interessen von Kommerz und Technik miteinander verbanden, dabei aber die seelischen und geistigen Bedürfnisse ignorierten. Sogar Guillermo de Torre gegenüber, jenem Mann, der, wie Guillén es ausgedrückt hat, „damals unser Avantgardist Nummer 1 war“, beharrte Lorca letztlich auf seinem nuancenreichen Regionalismus. Das macht ein Brief vom Januar 1927 deutlich, in dem es unmissverständlich heisst:

*Ich glaube, dass es schwerfallen dürfte zu entscheiden, was man auf einer Landkarte Andalusiens auslassen soll.*

Lorca betonte die kulturelle Besonderheit seiner Heimat, der er vor allem in den *Canciones* mit transparenten liquiden Gedichten gehuldigt hatte, mit grazilen Texten von poröser Struktur, in die die Wasser und die Lüfte der Vega Eingang fanden:

*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 sehen!*

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

*Mein Apfelbaum...  
(Himmel oben).*

Nicht ohne Grund berief Lorca sich auf Góngora, den „Professor der fünf Sinne“, mit dessen Vita und dessen Geburtsstadt er sich zutiefst identifizierte:

*Córdoba, die melancholischste Stadt Andalusiens, lebt ihr Leben ohne Geheimnisse. Hierher kommt Góngora zurück... Man kann ihn vergleichen mit einem alten Springbrunnen, der den Schlüssel zu seinem Strahl verloren hat... Was sagt man in Madrid? Nichts. Madrid, frivol und galant, zollt den Komödien Lopes Beifall und spielt Blindekuh im Prado.*

Noch lieber als mit Góngora, den auch die Creacionisten, die Ultraisten für sich in Anspruch nahmen, beschäftigte Lorca sich von einem gewissen Punkt seiner Entwicklung an mit Don Pedro Soto de Rojas, dem Granadiner Repräsentanten des *siglo de oro*, der Góngora zwar nicht an künstlerischer Bedeutung gleichkam, der aber eine für Granada – und auch für Lorca – typische Aesthetik des Diminutivs geschaffen hatte:

*Zu der Zeit, da Góngora der Welt seine Verkündigung der reinen und begrifflichen Dichtung gibt, ... konnte Granada nicht beiseitestehen... Soto de Rojas nimmt die strenge und schwierige Góngorinische Regel an, aber während der subtile Korduaner mit Meeren, Wäldern und Naturkräften spielt, schliesst Soto de Rojas sich ein in seinen Garten, um Springbrunnen, Dahlien, Distelfinken und milde Lüftchen zu beschreiben...*

Soto de Rojas' intime Sentenz „Paradies – für viele verschlossen, Gärten – für wenige offen“ wurde für den jungen Dichter zu so etwas wie einer verkappt polemischen Formulierung über den lyrisch-introvertierten Charakter Granadas. Ausser zu Soto de Rojas bekannte Lorca sich auch zu Boabdil, zum letzten Maurenkönig, der in seiner Stadt residiert hätte. Die arabische Vergangenheit, die Welt des Islam, war für den Poeten seit seiner frühen Kindheit ein Schlupfwinkel der Phantasie, und sie stellte zudem einen Zufluchtsort für seine homoerotischen Neigungen dar.

*Angel, am Ende werden wir noch zum Mohammedanismus konvertieren. Du kannst schon immer die Burnusse und die Turbane bereithalten.*

Diese übermütigen Worte hatte Lorca schon 1919 an Angel Barrios geschrieben, an den Granadiner Gitarristen und Freund, der, wie Antonio Gallego Morell gesagt hat, den Dichter mit dem geheimnisvollen, urwüchsigen und volkstümlichen Granada in Verbindung gebracht hat, jenem Granada, das den ehrbaren Bürgern der Stadt und besonders auch dem auf einen mittelalterlich-strengen Katholizismus ausgerichteten Manuel de Falla als etwas völlig Fremdes, ja Feindseliges erscheinen musste. Weswegen denn auch im Verhältnis Lorcas zu dem Maestro mit den Jahren eine zunehmende Abkühlung eintrat.

Für Lorca war Granada weniger der Alhambra-Hügel, auf dem de Falla wohnte, als der Albaicin, der Stadtteil der kleinen Leute, der nach unten, zum eigentlichen Granada hin, durch die Calle de Elvira begrenzt wurde, durch eine Handwerker- und Ladenstrasse mit dem Flair morgenländischer Basargassen. Granada, diese Stadt, die einen dazu aufforderte, „sich ein wenig ärmer zu machen, seinen Namen zu vergessen und auf das

zu verzichten, was die Leute Persönlichkeit nennen“, war und blieb im Bewusstsein Lorcás zugleich eine Mystifikation und ein sozial und kulturell fragwürdiger Ort.

Granada und die Granadiner Vega beflügelten die Phantasie des Poeten noch in den dreissiger Jahren, als die Lorcás längst nach Madrid übergesiedelt waren und die Familie nur während der Sommermonate in der Huerta de San Vicente zusammenkam. Alle Dramen, die Lorca nach *Sobald fünf Jahre vergehen* schuf, spielen im Milieu seiner Herkunft: *Bluthochzeit*, *Yerma*, *Doña Rosita bleibt ledig* oder *Die Sprache der Blumen* und *Bernarda Albas Haus*. Der Autor, wenschon er sich nach der Politisierung der spanischen Literatur seit 1931 in Interviews bisweilen als forciertes Kritiker gegenwärtiger gesellschaftlicher Zustände, als explizit engagierter Zeitgenosse präsentierte, bedurfte nach wie vor der andalusischen Ueberlieferung und der Rückbesinnung auf die lokale Welt seiner Kindheit, um schöpferisch bleiben zu können.

Auch als Lyriker näherte sich Lorca schliesslich wieder seiner Heimatregion, nachdem sein poetisches Werk mit *Dichter in New York* auf eine sehr nihilistische Weise welthaltig geworden war und nachdem der Autor mit der *Klage um Ignacio Sanchez Mejías* einen überzeugenden Beweis für seine Fähigkeit zur oratorischen Wortführung erbracht hatte. Der Gedichtband mit dem Lorca erneut in das Ambiente Grenadas und der Vega eintauchte, trug den – maurische Reminiszenzen erweckenden – Titel *Divan des Tamarit*. Mit dieser Sammlung, die einundzwanzig Texte in arabischer Manier enthielt (zwölf Ghaselen und neun Kassiden), rief Lorca ins Gedächtnis, was er einmal in Bezug auf die verborgene geistige Zugehörigkeit seiner Mitbürger gesagt hat, nämlich, dass immer noch „der Halbmond in der Brust der feinsten Söhne Granadas“ aufgehe. Mit dem *Divan des Tamarit* kehrte Lorca endgültig von jener Position zurück, die er mit den *systematischen* Gedichtschöpfungen seiner Krisenjahre eingenommen hatte:

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

Im *Divan des Tamarit* überlagern sich die Zeiten, durchdringen sich die Kulturen und verwischen sich die Bezüge – mehr noch als in den *Zigeunerromanzen*, allerdings mit geringerer ästhetischer Ueberzeugungskraft. Denn die Bilder, die in diesem Band eher gespenstisch als surrealistisch anmuten, werden meist weniger assoziativ als rhetorisch miteinander verknüpft:

*Die Klage aber ist ein ungeheurer Mund,  
die Klage ist ein ungeheurer Engel,  
die Klage – eine ungeheure Violine...*

In den Ghaselen und Kassiden der Divan-Gedichte haben die Granadiner Springbrunnen aufgehört, in absichtsloser Heiterkeit zu tanzen und der Wind, der sonst die Phantasie freisetzte, ist nun ebenso geknebelt wie alle anderen Erscheinungen der Natur.

Hans-Jürgen Heise, Die Tat, 9.5.1975