

JORGE GUILLÉN

FEDERICO GARCÍA LORCA

Keine Aufführung hielt den Vergleich mit Federico aus — wer wüßte das nicht? —, wenn er seine eigenen Gedichte las. Hier war er, der so sehr auf mündlichen Ausdruck angewiesen war, in seinem eigentlichen Element. Man kann niemals genug betonen, daß in Federico ein Sänger aus der Zeit vor der Erfindung des Buchdruckes wiederauferstanden ist. Veröffentlichten war nichts anderes als Rezitieren. Und an wen wandte sich diese Stimme? Heute würden wir antworten: an sein Vaterland, an die Welt. Aber zunächst, wenn der Dichter las, gab es keinen größeren Horizont als den einiger weniger privater Zuhörer. Nichts von einer honigsüß als «ungeheuer» oder «winzig» bezeichneten «Minorität». Das hätte nach unserm damaligen Sprachgebrauch «Moderluft» verbreitet. Das Werk wirkt aus sich selbst heraus auf sein Publikum und setzt sich nicht von vornherein Grenzen, weder weite noch enge. Minorität, Majorität? Das sind Scheinprobleme für einen, der sich mit der Feder in der Hand ausdrücken will: er ist ein Mensch, der überhaupt nicht existiert, wenn er nicht mit andern, für andere existiert. Es gibt keine Einsamkeit, die nicht gesellig ist. «Pour qui écrit-on?» fragt Sartre. «Für dich, Leser», antwortet Jean Cassou. Diese Gestalt — der Leser — ist kein mehr oder weniger außerzeitliches Wesen. Es lesen Herr X und Herr Y: unvorhersehbare, aufeinanderfolgende Leser; fließende Wirklichkeit, die sich nicht in Berechnungen einfangen läßt. Für Federico García Lorca war der erste — der einzige Leser, den er, nicht das Gedicht, suchte, nicht der Leser, sondern der Zuhörer. Wie der volkstümliche andalusische «Cante jondo» sich von der Bühne fernhält und auf die Intimität der ausgelassenen Trinkerrunde beschränkt bleibt, so verwirklichte sich der «Cante Jonto» unseres großen Andalusiers im Rahmen einer «poetischen Kneiperei». So habe ich damals Federicos Lesungen genannt; sein Bruder erinnerte daran in einer seiner ausgezeichneten Untersuchungen. Seltsamer Kontrast! Am Anfang blüht die Zigeunerromanze wie im Schatten jener verborgenen Innenhöfe Andalusiens: vor gekalkten Mauern, unter weitem Himmel. Heute ist die Zuhörerschaft Lorcas — eines Lorca nun ohne Federico — die größte, die nach Cervantes und Calderón ein spanischer Dichter erobert hat. Ich fragte ihn einmal in jenen ersten, heldenhaften — und schüchternen — Jahren: «Und du traust dich, deine Gedichte vorzulesen?» Und er antwortete, als ob er die Gedichte auf dem Herzen trüge, indem er sich auf die Brust klopfte:

«Ja, um sie zu verteidigen.» Wie gut verteidigte er sie! Der Autor interpretierte sich mit strengster Genauigkeit, er zeigte und demonstrierte dabei, daß er genau wußte, was er tat. Wie oft haben wir die «Somnambule Romanze» von ihm gehört! Zuerst in einem etwas erhobenen Ton:

Grün, wie ich dich liebe, Grün.
Grüner Wind. Und grüne Zweige.

Dann, nach einer Pause, mit leiserer Stimme, die die Dinge in eine schlichtere Ferne rückte:

Barke auf des Meeres Wasser
und das Pferd in hohen Bergen.

Es gibt Verse, die ich immer noch im Ohr klingen höre:

Traulich wurde
wie ein kleiner Platz, die Nacht.

Federico sprach in «plaza» (Platz) das zweite a offener aus als das erste, wie es Don Federico, sein Vater, tat. Und was das z angeht . . . Sprach er es als s wie die Andalusier oder ähnlich dem englisch th, wie es die kastilische Hochsprache will? Ich weiß es nicht mehr genau. Und zwar ist mein Gedächtnis unsicher, wie mir im Hause des Dichters erklärt wurde, weil manche Granadiner diesen Konsonanten zwischen beiden Möglichkeiten aussprechen. Diese Kleinigkeiten helfen mir, jene Lesungen wieder gegenwärtig zu machen, die ein guter Stern mich mit so viel Entzücken hören ließ:

Barke auf des Meeres Wasser.
Und das Pferd in hohen Bergen.

Die Romanze war zu Ende, und Salvador Dalí konnte nicht unterlassen, mit seiner Stimme, die damals — ungefähr 1924 oder 1925 — öligler denn je klang, ungefähr als ob sich ein Kastilier bemühte, den katalanischen Akzent nachzumachen: «Es sieht so aus, als ob sie eine Handlung hätte, aber sie hat keine!» Eine wunderbare Lesung war die der «Klage» im Alcázar von Sevilla an einem Frühlingsnachmittag des Jahres 1935. Zusammen mit dem Dichter und dem «Sultan» des Alcázar, Joaquín Romero Murube, versammelten sich dort einige wenige Freunde von Ignacio Sánchez Mejías. Auch Pepín Bello durfte nicht fehlen, den wir alle so liebten, der große aktive Humorist, aber ein «retired humorist», wie Chaplin in «Limelight» sagt. Federico fing mit seiner Lesung nicht eher an, als bis auch Claudio Guillén erschienen war, «ein Kind in Sevilla»

(die Widmung des Liedes «Von den dunklen Tauben»). Eine winzige Tatsache, die aber die Aufmerksamkeit deutlich macht, die Federico immer den Kindern schenkte. Die Elegie, der Nachmittag, der Park, die Freunde . . . ! Und dazwischen — unvergleichliches Glück — ich, oder vielmehr wir vier! Federico inszenierte und nuancierte die Lesung wie der Dirigent eines Orchesters, und es schien, als lege er am Ende seinen Stab mit einer langsamen Bewegung melancholischer Resignation nieder: «. . . und gedenk einer traurigen Brise in den Oliven.» Diese Erinnerung läßt mich im Gegensatz dazu an die Lesung der «Bluthochzeit» denken, nach der der Autor und Schauspieler völlig erschöpft war, denn er spielte mehr, als daß er las, mit einem unglaublichen Feuer. Wenn er sonst als mittelalterlicher Sänger auftrat, so ersetzte er hier schon eine ganze Aufführung.

Der Erfolg war ihm sicher vor jeder Art von Auditorium. Für wen schreibt man? Man schreibt auf das Papier, so gut man kann, was im Kopf, in der Seele brodelte, und das Geschriebene wird sein Publikum finden: eine Gemeinschaft der Sprache und der Kultur. Geben wir zu, daß diese Gemeinschaft für den «modernen» Dichter sehr klein geworden war: eine Neuerung, die die Trennung der Gebildeten von den weniger Gebildeten zeigt. Heute steht für uns fest, daß diese Trennung in den besten Fällen nur vorübergehend war. Und die erste Vereinigung aller Arten von Publikum geschah — bei uns in Spanien — dank Federico García Lorca. Warum stand eine Dichtung auf dem Boden einer volkstümlichen Tradition? (Nicht zu verwechseln: in diesem Zusammenhang bedeutet «Volk» Tradition, nicht Revolution.) Diese Verwurzelung im allgemein Gewußten und Anerkannten erhob ohne jede Diskussion das Lorcascche Werk auf eine Höhe, von der aus es sichtbar war vor aller Augen. Vom ersten Augenblick an bahnten sich diese Gedichte, diese Theaterstücke ihren Weg mit einer unbezähmbaren Kraft der Faszination. Und hat das nicht vor allem an dem Genie gelegen, von dem diese Kraft ausging? «Genie» ist kein sehr genauer Ausdruck; daher benutzen wir ihn. Jede Definition würde sich als unzureichend erweisen, wollte sie dieses unerklärliche Etwas festlegen, dessen Fülle doch sofort einleuchtet. Ein Funke? Nein. Hereinbrechende Klarheit. Um einen Einbruch handelt es sich. Die Moden werden wechseln, die Kritiker werden ihre Argumente klarer formulieren und ihre Gründe anführen. Aber wir selbst wissen aus eigener Erfahrung, daß die Dichtung dieses genialen Andalusiers mit genialer Macht über uns hereinbricht.

Volkstümlich, genial: diese Eigenschaften der Dichtung Lorcasc mußtten einfach

überzeugen. Die ersten Zuhörer aus der Zeit, da der Dichter noch keins seiner Bücher veröffentlicht hatte, waren sich einig in ihrer Begeisterung. Die Verbreitung seines Ruhms war nur eine Frage der Zeit. Am 8. April 1926 hielt Federico eine Dichterlesung im Ateneo von Valladolid. Guillermo de Torre, der dort auch selbst Vorträge hielt, erzählt, daß «der Dichter seine Verse las . . ., und ich sah mit der Befriedigung des Weihrauchschwingers, daß unsere Begeisterung, die seiner ältesten, nächsten Freunde, von fernerstehenden, unvorbereiteten Menschen geteilt werden könnte». Ich selbst sollte Lorca dem Publikum vorstellen; ich möchte meine Einleitung hier wortgetreu wiedergeben, weil sie bezeichnend ist für eine Einstellung, die ich in jener Zeit mit vielen anderen teilte — was auch Guillermo de Torre bezeugte, damals unser «Avantgardist Nr. 1»:

Ich bin zu keinem andern Zweck hierhergekommen, als um mit der ruhigsten und schlichtesten Sicherheit dieses auszusprechen: Federico García Lorca, dieser großartige Freund — der bald auch Ihr Freund sein wird —, ist ein großer Dichter; er wird es nach seiner Lesung für Sie alle sein. Denn geben Sie acht: wir alle, Sie alle werden ihm gehören, sobald er zu singen beginnt. Und schon muß ich Sie warnen. Lorca hören und von seiner Dichtung überzeugt sein ist eins. Er besitzt die unvermittelte und im höchsten Maße einfache Überzeugungskraft der Offensichtlichkeit; er kann nicht anders als sich durchsetzen. Deshalb enthält eine Voraussage wie die meine, die in normalen Fällen ein großes Wagnis und eine große Arroganz einschließen würde, dieses Mal nicht die geringste Arroganz und nicht das geringste Wagnis. Die Situation hier und jetzt ist nicht normal, das heißt, wir bewegen uns nicht auf der mittleren Spannungsebene unseres Lebens. Aber im strengen Sinn gibt es nichts Normaleres, nichts Beispielhafteres und nichts Gesünderes als diese Art, ein großer Dichter zu sein. Denn darum handelt es sich: nichts Geringeres als einen ganzen Dichter zu sehen und zu hören. Nein, erschrecken Sie nicht. Er ist eine Art von Naturereignis, ein Phänomen, ja; aber ein Phänomen von unwiderstehlicher Verführungskraft.

Dies ist die erste Tugend Lorcas: Er versöhnt uns alle, er macht uns alle einig. Wir müssen gerechterweise zugeben, daß wir heute in Fragen der modernen Kunst nicht einig sind. Schreckliche Spaltungen teilen das Publikum in mehrere antagonistische Publika. Wo ist das Zentrum, das sichtbare Haupt, wo ist Rom? Es gibt nichts als Schismen in diesem Westen, der selbst einem Schisma seine Existenz verdankt. Wie teuer ist uns das Elfenbeinturm-Spiel unserer Vorfahren zu stehen gekommen, in das der große Gegensatz zwischen dem Künstler und dem sogenannten «Philister» mündete, den das romantische neunzehnte

Jahrhundert geschaffen hat! Der Philister, der Bürger, das große Publikum bleibt endgültig zurück; die Minoritäten verschiedenen Ausmaßes nehmen allenthalben zu. Die beste Kunst ist nur für ganz wenige da. Und wenn vielleicht einer von diesen «Erlesenen» — so genannt von den «Anderen» aus Ironie und Ungeduld — ankündigt: Meine Herren, die und die Verse halte ich für sehr gut, so wird nichts als Mißtrauen und Feindseligkeit ihm antworten. Nun gut — auf welche Weise, durch welchen Zauber kann die Kunst für viele wieder mit der Kunst für wenige zusammenfinden? Dies ist das große Geheimnis Federico Garcías. Seine Dichtung, gleichzeitig traditionsgebunden und im höchsten Grade neu, immer den größten Ansprüchen genügend, braucht die öffentliche Rezitation, um sich ganz entfalten zu können. (Noch eine verlorene Tradition!) Und das Publikum versteht sie, und dem Publikum gefällt sie. Und zwar sehr. Was ist das für ein Wunder? Was ist geschehen?

Mögen wir andern in unserm schismatischen Westen weiterleben, mit Theorien, mit Manifesten, mit Projekten. In dieser kleinen, unbedeutenden Welt keimt vielleicht, keimt, ja, keimt etwas sehr Großes. So hoffen wir — eine ungeheure Hoffnung. Und unterdessen steht hier unvermittelt, frisch, himmlisch, freundlich, sicher in all seiner himmlischen Pracht, der Dichter. Er ist der Erwählte. Der Vorherbestimmte. Er kommt mit Fröhlichkeit, mit Schlichtheit wie ein Kind, ein wirkliches Kind, das mit den göttlichsten Versen spielt, mit den durchsichtigsten, den anmutigsten, den zweckfreiesten, mit der erlesenen Grazie des Dichters von Gottes Gnaden: mit dem Zauber, den man in Spanien «ángel» nennt, Engel. Er kommt in Granada zur Welt mit dem andalusischen «ángel» par excellence: dem poetischen. Er hat es nicht nötig, sich mit der Tradition herumzustreiten, noch irgendwelche Formen zu zerbrechen. Er fühlt in sich und fühlt sich gegenüber ein wunderbares Volk. Und er fängt an zu singen, wie das Volk in Andalusien singt, und er beginnt, sein Andalusien, ein rundes absolutes Universum, zu dichten: Berge, Himmel, Mensch und Phantasma. Er kopiert sie nicht: er singt sie, er träumt sie, er erfindet sie zum zweitenmal; mit einem Wort, er macht sie zur Dichtung. Aber welche sublime Integration der allgemeingültigen Elemente in einem Werk, das seinerseits die großen formalen Elemente der ewigen Poesie verarbeitet! Die Lyrik Lorcás löst sich, ohne ihren spezifisch lyrischen Charakter zu verlieren, in eine Epik und in eine Dramatik auf: sie entwickelt Geschehnisse und Leidenschaften, benutzt Erzählung und Dialog, Kindergeschichten und tragische Legenden, sie versöhnt das Bild mit der Handlung. Und welcher außergewöhnlicher Reichtum der Erfindung, und welche Pracht der Gegenstände, und welcher Ton, mein Gott, welcher neue Ton und welcher Atem!

Einfalt und Kraft und eine unglaubliche Subtilität im erfindenden Einfall und in allem Zarten; und vor allem die Freude; die poetische und höchst menschliche Freude eines fröhlichen, durchsichtigen Flusses. Der Welt gehörig und Andalusien, ein Kind und ein ganzes Volk! Nichts fehlt: diese Dichtung ist Dichtung und zugleich Malerei, und Musik, und Architektur! Lorca setzt an den Rand seiner Entwürfe als vergnügliche Zugabe Zeichnungen und Aquarelle. Aber im vollen Sinne bezieht er plastische Werte erst in die Verse selbst ein. Noch deutlicher die musikalischen Elemente. Das Gedächtnis Lorcas ist die reichste Schatzkammer des andalusischen Volksliedes. Viele hat er selbst gesammelt, Text und Musik. In dieser Richtung läuft seine Kunst parallel mit der seines großen Freundes und Lehrers de Falla. Nicht ohne Grund erreicht der Sinn für den Rhythmus bei ihm eine ans Wunderbare grenzende Differenziertheit und Feinheit. Rhythmus ist gleichzeitig schon Architektur. Und lassen Sie sich nicht täuschen durch die scheinbare Leichtigkeit, ja Nachlässigkeit einiger seiner Lieder. Alle seine Gedichte sind mit perfekter Berechnung genau gebaut, mit großer Weisheit strukturiert — und nicht nur das letzte, die «Didaktische Ode an Salvador Dalí», verblüffende Poetisierung der architektonischen Bestrebungen der letzten Zeit. Aber vor diesem Gipfel wird Lorca Sie einen Blick auf die Gebirgslandschaft seines Werkes werfen lassen. Er ist auf die alte große spanische Weise fruchtbar. Schade, daß er nichts aus seinen Dramen liest . . . Die Lyrik Lorcas ist in verschiedene Bücher eingeteilt, die bis auf das erste (das Gedichtbuch von 1921) alle unveröffentlicht sind. Warum sind sie noch nicht publiziert worden? Es liegt nicht daran, daß es an freundschaftlichen Aufforderungen aus den Kreisen der Verleger fehlt! Aber Lorca gefällt es, seinen Werken durch mündlichen Vortrag Leben zu verleihen. (Ein weiterer Zug seines andalusischen Temperamentes und seines volkstümlichen Ursprungs.) Nur seine Freunde und die Freunde seiner Freunde kennen bis jetzt sein Werk. Und einzigartig: auf diese Weise hat er einen verborgenen, privaten Ruhm erworben. Die literarischen Kreise haben Lorca schon seit einiger Zeit zum großen Künstler konsekriert — ein großer Künstler, der es nicht eilig hat, das große öffentliche Renommé zu erwerben, zu dem er unvermeidlich verdammt ist. Endlich und glücklicherweise wird er jetzt seinen Höhenflug antreten. In diesem Jahr wird er drei Bücher veröffentlichen: Eins, das noch keinen Namen hat und das aus den von ihm so genannten «Suites» besteht; ein zweites, «Lieder», und ein drittes, «Cante jondo». Dazwischen, neben mehreren anderen Beschäftigungen, schreibt er an seinen Zigeunerromanzen. Aus all diesen Büchern wird er heute abend Proben vorlesen.

Der Augenblick ist bewegend . . . Bevor er festen Fußes in die Geschichte eintritt, noch in den Kulissen, erscheint er vor uns. Pathetischer Augenblick! Noch gibt es keine obligatorische Feierlichkeit, kein offizielles Vorurteil. Uns fällt nicht die beinahe passive Rolle zu, einen geheiligten Ruhm zu vervollkommen, sondern die herrliche Aufgabe, ihn zu begründen. Und im Lauf der Jahre werden wir sagen können: wir sahen in Federico García Lorca den großen berühmten Dichter voraus, der er sein sollte. Wir gehörten zu den Schöpfern, nicht zu den Totengräbern: Ein pathetischer Augenblick — aber wie einfach! Federico García Lorca ist ein großer Dichter, wie zwei und zwei vier sind. Der Geschichte wird nichts übrigbleiben, als Ja und Amen zu sagen.

Diese Erklärungen enthielten kein Verdienst und deshalb auch keine Anmaßung. Die Wahl war einstimmig. Noch ein Beweis: die Lesung im Ateneo von Valladolid wurde drei Tage später in «El Norte de Castilla» von Francisco de Cossío besprochen (dem ältesten der geliebten Cossíos). Der Artikel, sehr scharfsichtig, schließt mit entschlossener Zuversicht: «Diese Dichterlesung hat für mich aus verschiedenen Gründen den Zauber einer Offenbarung gehabt. Federico García Lorca ist noch ein Unbekannter. Es wird noch einige Zeit vergehen, bis die Kinder im Chor seine Balladen singen und die Mädchen heimlich seine Lieder hersagen. Aber dieser Tag wird kommen, und dann werde ich sagen können: ich war einer der ersten Zuschauer und Zuhörer, und ich habe mich nicht getäuscht.»

Volkstümlich, ja. Aber einfach? Genial, ja, aber dabei sehr klar. Der Dichter sah es nicht gern, daß er als Antipode einiger Zeitgenossen eingestuft wurde, die, wenn auch gegen ihren Willen, den Ruf der Schwierigkeit «genossen». «Einmal», erklärte mir Federico, «fragte ich einen Kellner, der verschiedene Romane gelesen hatte: — Was heißt das? . . . (Hier zitierte er ein bestimmtes Bild.) Der Kellner: — Ich weiß nicht! — Gefällt es dir? — Já . . .» Oder anders ausgedrückt: der Leser trat in Kontakt mit der magnetischen Strömung des Gedichtes, obwohl der Text es dem logischen Verständnis nicht leicht machte. Die Komponenten kollektiver Herkunft verbanden sich mit den nicht traditionellen, und der «Kognak in den Flaschen» war nicht faul, sondern «verkleidete sich als November». Was die Vorstellung des Volkstümlichen für einige seltsame Heilige an Unentwickelten und Derbem enthält, paßt weder zu Loras Kunst noch zu seinen Zielen. (Américo Castro präzisiert sehr glücklich: «Heute noch den Achtsilber der Romanze volkstümlich und das Sonett gebildet zu nennen, hat nicht mehr den geringsten Sinn.») «Der Mythos von meinem Zigeunertum

wird mir allmählich etwas lästig», beklagte sich Lorca mir gegenüber schon in einem Brief des Jahres 1927. «Man bringt mein Leben und meinen Charakter durcheinander. Ich will das keinesfalls. Die Zigeuner sind ein Thema. Nichts anderes. Ich könnte ebensogut Dichter von Nähadeln oder Wasserlandschaften sein. Außerdem komme ich durch die Zigeunerei in einen Geruch von Unkultur, mangelnder Erziehung und *wildem* Dichter, der ich, wie Du nur zu gut weißt, nicht bin. Ich will nicht eingeordnet werden. Ich fühle, daß man mich in Ketten legt. NEIN. . .» Ist das klar? Lorca schleudert denen, die ihn an einen systematischen «Popularismus» — populär mit Ismus — binden wollen, ein rundes NEIN in großen Buchstaben entgegen. Lorca läßt sich weder einordnen — dieses NEIN gilt dem Professor — noch in Ketten legen — dieses NEIN richtet sich an den Politiker. Und gleichzeitig mit den Romanzen schreibt er an den feierlichen Alexandriner-Oden, und um sich einen Luftwechsel zu verschaffen, verlegt er sich auf den «Dichter in New York».

Dennoch bleibt der Dichter seinen Traditionen in jeder Weise treu: den mündlichen und gesungenen ebenso wie den geschriebenen — und in der Stille klingenden — der gebildeten Culteraner. Das Lorcasche Andalusien: sehr tiefer Gesang — *cante hondo* — und allerhöchstes Lied: Soto de Rojas, Góngora. «Paradies, verschlossen für viele. Gärten, nur wenigen offen.» Auch Federico schreibt — aber beendet sie nicht — eine dritte Soledad. Drei Fragmente finde ich in einem Brief von 1927:

Der Himmel — sieht er, daß ihr Fleisch verwandelt
in Fleisch, das teilhat an dem harten Stern
und am Mollusken grenzenloser Angst —
reizt eine schon verschwommne Narbe auf.

Er schreibt dazu: «Ist das nicht wirklich eine hübsche Anspielung auf den Venusmythos? Und es gefällt mir, weil es stimmt. ‚Mollusken grenzenloser Angst‘.» Federico verlor nie die Orientierung. «Dichtung und Wahrheit?» Nein. Dichtung als Wahrheit. Nichts ist abstoßender, dekadenter als die Kunst als Betrug. Hingegen hatte unser Andalusier natürlich einen empfindlichen Sinn für verbale Verfeinerung. Eines Tages, als wir wieder einmal über das unerschöpfliche Thema sprachen, bestätigte er uns: «Dichtung ist ein Wort zur rechten Zeit.» (Und warum nicht alle Worte zur rechten Zeit?)

Kehr zurück, Taube,
denn der versehrte Hirsch
kommt vom Hügel herab . . .

Versehrt! Genau, genau «vulnerado»! Dies ist das Wort, auf das es ankommt, wollte Federico beweisen, als er einmal mit dem Geschmack des siebzehnten Jahrhunderts San Juan de la Cruz interpretierte: dem Geschmack für den präziösen Latinismus, der im Kontext isoliert steht wie eine «seltsame Insel». Góngora, der so weit von ihm entfernt ist, lehrte Federico seine Lektion Klarheit. Eine ausgleichende Klarheit, denn er spürte mehr als jeder andere das Geheimnis der Inspiration: seinen Dämon. Diese irrationale Seite seiner Begabung ließ ihn nicht den Kopf verlieren. In seinem Góngora-Aufsatz heißt es: «Der Dichter, der ein Gedicht machen will (in meinem maschinengeschriebenen Exemplar hat Federico durchgestrichen: «das weiß ich aus eigener Erfahrung»), hat das undeutliche Gefühl, auf eine nächtliche Jagd in einem sehr fernem Wald zu gehen . . . Er muß hinaus. Und dies ist der gefährliche Augenblick für den Dichter. Er muß auf einem Plan alle Orte verzeichnet haben, die er aufsuchen will, und muß gelassen bleiben angesichts der tausend Schönheiten und der tausend als Schönheit verkleideten Häßlichkeiten, die vor seinen Augen vorüberziehen werden. Er muß sich die Ohren verstopfen wie Odysseus bei den Sirenen und muß seine Pfeile schleudern auf die lebendigen und nichtfigurierten oder falschen Metaphern, die ihn begleiten. Ein gefährlicher Augenblick, wenn der Dichter sich hingibt, denn sowie er das tut, wird er weder jemals sein Werk aufbauen können noch Meister von Rhythmus und hoher innerer Bewegung werden . . . Manchmal muß man laute Schreie ausstoßen in der dichterischen Einsamkeit, um die bösen leichten Geister zu verscheuchen, die uns zu volkstümlichen Schmeicheleien ohne ästhetischen Sinn und ohne Ordnung und Schönheit führen wollen . . .» Ist das klar? Diese Allegorie der Jagd spricht sich für kräftige, demütige Tugenden aus: genaue Unterscheidung statt Inspiration, Bewußtheit gegenüber dem Geheimnis. Widersprüchliche Kategorien? Nur für den Banausen und seinen oberflächlichen Verstand. Auf derselben Seite verdammt Federico weiter den «unbewußten Dichter», der von der Jagd zurückkommt «mit den Kostbarkeiten, die sein Genie ihm zufällig in die Hände legte, und den Häßlichkeiten, die er fehlender Gelassenheit und seiner Eigenliebe verdankt». Gelassenheit: jener «Augenblick, in dem rein, ruhig, heiter und gewissermaßen mit einer übernatürlichen Macht bekleidet» der Dichter, mit den Worten Bécquers ausgedrückt, schafft. Seiner selbst und seiner Ziele sicher wird sich der Dichter nicht durch Arabesken von einst oder jetzt betören lassen. «Die wahre Poesie», schreibt Federico in einem andern Brief, «ist Liebe, Mühe und Verzicht.» Und er fügte hinzu: «Wenn die Poesie sich füllt mit Trompeten und Hängeteppichen, wird die Akademie zum Bordell. Ich kann Dir nur sagen,

daß ich die Orgel hasse, die Lyra und die Flöte. Ich liebe die menschliche Stimme. Die schlichte menschliche Stimme, verarmt durch die Liebe und von Landschaften gelöst, die töten. Die Stimme soll sich lösen von der Harmonie der Dinge und dem Konzert der Natur, um ihren eigenen Ton fließen zu machen. Poesie ist eine andere Welt. Man muß die Türen schließen, durch die sie zu den vulgären Ohren und den bösen Zungen entweicht. Man muß sich mit ihr einschließen. Und dort die göttliche und arme Stimme klingen lassen, während wir den Springborn zuschütten. Den Springborn, nein.» Nichts also von einem pittoresken Andalusien. Federico García Lorca wollte niemals pittoresk sein. Nein, keine Wasserkünste: sondern die angemessene Form. In demselben Brief insistiert Federico: «Wenn ich Stimme sage, meine ich Gedicht. Ein Gedicht ohne Kleidung ist ebensowenig ein Gedicht, wie unbehauener Marmor eine Statue ist.» Und weiter: «Ich wundere mich, wenn ich daran denke, daß die Emotion der Musiker (Bach) auf einer vollkommenen Mathematik beruht und in sie eingehüllt ist.» Und da die Sorgen des Künstlers von einem Extrem ins andere pendeln, gesteht er: «So denke ich von der Poesie. Und dennoch glaube ich, daß wir alle sündigen. Noch ist das Gedicht nicht geschrieben worden, das wie ein Degen das Herz durchbohrt.» Und war er selbst es nicht, der es geschrieben hat? Aber er fürchtet sich: «Nun wollen wir sagen: Gott bewahre uns vor dem Topischen (Bitte für mich).» Wie gut man in diesen vertraulichen Sätzen die Unruhe eines jungen Mannes spürt! In den ersten Jahren konkreter Arbeit neigt man ja zu allgemeinen Reflexionen. «Denn ich bin ein Sünder.» Der Dichter ist nicht befriedigt. Und sofort darauf: «Jetzt habe ich mich geändert und von Mal zu Mal werde ich mich noch mehr ändern.» Der Atem der Hoffnung! Und die Hoffnung erfüllte sich.

Sie erfüllte sich durch die harten Anstrengungen des Künstlers, im vollen Licht des Bewußtseins. Auf einer Postkarte — vom 27. März 1927, im Góngora-Jahr — verurteilt er alle eitlen Übertreibungen: «Ich hatte schon einen langen Brief an Dich über Dichtung zu Ende geschrieben. Ich habe ihn zerrissen. Ich weiß, daß ich an andre Dichter sehr gebunden bin; meine Stimme würde schrecklich klingen. Aber solch eine reine und poetische Stimme! Ach!, lieber Jorge, wir gehen zwei falsche Wege: einen, der zum Romantizismus, und einen, der zur Schlangenhaut und zur leeren Zikade führt. Ach! Überall Fallen! Es ist traurig. Aber ich muß schweigen. Sprechen wäre ein Skandal. Aber ich fühle mich in diesen Tagen, da ich leere Poesie oder dekorative Schalen lese, wie eben getauft. Ich schweige. Verzeih mir . . ., aber ich muß die Hand auf den Mund legen; um zu schweigen.» Es ist ein Alarmschrei, den er nicht einmal

einem Freund gegenüber ausstoßen möchte. Aber seine Höflichkeit macht sein Urteil nicht wertlos: das Urteil dessen, der an andere, aber auch an sich selbst Ansprüche stellt. Als er seine Lieder auswählte und ordnete, schrieb er mir: «Die Lieder passen mir auf den Leib, und ich bleibe Herr des Buches. Schlechter Dichter . . . auch recht!, aber Herr meiner schlechten Poesie.» Ansprüche stellen muß man vor allen Dingen an sich selbst. Als er mir einmal für «Verso y Prosa» — die Zeitschrift Juan Guerreros — Gedichte schickte, meinte Federico ungerechterweise: «Es sind schlechte Dinge. Manchmal verzweifle ich. Ich sehe, daß ich zu nichts tauge. Es sind Dinge von 1921. Von 1921, als ich ein Kind war. Eines Tages kann es sein, daß ich die außerordentlich realen Zeichnungen darstelle, von denen ich träume. Es fehlt mir jetzt vieles. Und ich bin weit fort.» Seine hohen Anforderungen an seine Dichtung brachten ihn dazu, nicht alles drucken zu lassen, was er schrieb, abgesehen von seinem ohnehin geringen Interesse an gedruckten Büchern. (Jene «suites», die wir ihn rezitieren hörten — Federico sprach das Wort «suites» spanisch aus — und viele andere Gedichte.) «Ich habe einige rhythmische Lieder trotz ihres Erfolges fortgelassen», schrieb er über den Band, den er vorbereitete, «weil es die Klarheit so erfordert.» Unentbehrliche Grenzziehung zwischen dem nur Gesprochenen und dem Schriftlichen. «Nacht geschlossener Blume und verborgener Vene.» So begann, sehr à la Lorca, eins der Stücke jener Soledad à la Góngora. «Ich habe noch immer viel daran zu arbeiten. Vielleicht werfe ich es auch in den Papierkorb. Das Gelingen ist so schwierig!» Und dann: «Vielleicht gelingt es mir nicht, diese Soledad zu Ende zu bringen. Andererseits erscheint es mir auch als Respektlosigkeit, daß ich mich an diese Ehrung begeben. Ich weiß nicht.» Und die Soledad wurde nach Skrupeln und Schwankungen in den Papierkorb geworfen.

Die Arbeitsweise Lorcas wechselte vielfach. Als der Plan zur «Bluthochzeit» nach mehreren Jahren des Überlegens gereift war, schrieb er die Tragödie in einer Woche, vielleicht in weniger als einer Woche nieder. Es gab Romanzen, die in einem Zug geschrieben wurden. José Antonio Rubio, der goethischste meiner Freunde, Federicos Zimmergenosse im Studentenwohnheim, erzählte mir, daß sich Federico an einem Winterabend früh hingelegt hätte, und dann, im Bett, schrieb er den «Tod Antoñitos el Camborio» so nieder, wie er später gedruckt wurde. (Die Romanze ist José Antonio Rubio gewidmet.) Madrid, Winter, ein Universitätsinstitut . . . Welch ein Sprung von diesem Ort und dieser Stunde zu jener Nacht, in der «im Traum die jungen Stiere — in Levkojencapas drangen»!

Ein anderer Produktionsrhythmus: von der «Romanze von der spanischen Guardia Civil», Juan Guerrero gewidmet — «dem wir spanischen Dichter so viel verdanken», sagte Federico mir einmal, und das ist die reine Wahrheit —, weiß ich, daß sie verschiedene Entwicklungsstufen brauchte, die zur endgültigen Version führten; in den Manuskripten erscheint noch die Soledad Montoya, die später ihren Weg in die «Romanze von der schwarzen Pein» findet. (Ähnlich gehörte die «Serenade» aus den «Liedern» in die Komödie von der Liebe des Don Perlimplin und Belisa in ihrem Garten:

Und an den Brüsten Belisas
sterben vor Liebe die Zweige.

«Schreib Lolita», riet Federicos Bruder dem Dichter. Und dabei blieb es. «Lolita wäscht ihren Leib . . .») In einem Brief vom 8. November 1926 sagte er mir: «Trotz allem möchte ich es nicht unterlassen, Dir dieses Fragment der «Romanze von der Guardia Civil» zu schicken, an der ich seit ein paar Tagen arbeite. Ich habe vor zwei Jahren damit angefangen . . . erinnerst Du Dich?» Und es zogen die heute so berühmten Verse auf:

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

Am Rand bemerkt der Autor: «Dieses Stück ist noch provisorisch. Dann geht es weiter . . .» Es folgt der bekannte Text ohne Varianten im Wortlaut, mit kleinen Abweichungen in der Interpunktion und in der Stropheneinteilung, bis zum zweiten

Stadt, oh Stadt du der Zigeuner!
Wer wohl deiner nicht gedächte . . .

Dann zwei freigelassene Zeilen: «es fehlen zwei Verse, etc. etc.» Es sind die zwei Verse, die ihm der «Dämon» später schenkte:

Laßt weit fort sie nur vom Meer,
kämmt nicht ihr gescheitelt Haar.

Aber die Romanze sollte länger werden. «Bis hier habe ich es geschafft. Nun kommt die Guardia Civil und zerstört die Stadt. Dann gehen die Guardias in die Kaserne und stoßen da mit Anis Cazalla auf den Tod der Zigeuner an. Die Plünderungsszenen werden herrlich sein. Manchmal, ohne daß man weiß warum, verwandeln sie sich in römische Centurionen. Diese Romanze wird sehr lang, aber eine der besten sein. Die Schlußapotheose der Guardia Civil ist aufregend.» Er wollte sagen «wird aufregend». In Wirklichkeit kam er nie so weit, jene letzten Taten des Zivilgardisten niederzuschreiben, dieser Gestalt, die so sehr zum Mythos geworden war, daß sie sich in einen römischen Centurio verwandeln konnte: ein Beweis für die alte epische Luft, die die beiden Rotten der Zigeuner und der Gardisten umgab.

Eine ähnliche Austauschbarkeit enthält die Romanze von der heiligen Eulalia, wie Federico zu verstehen gibt: «Wenn diese und die 'Romanze vom Martyrium der zigeunerischen Heiligen Eulalia von Mérida' fertig sind, werde ich mein Buch beenden.» Wenn auch diese Romanze nichts Zigeunerisches enthält, so gehört doch schon ihr ursprünglicher Titel zu den wiederholten Anspielungen auf ein römisches Andalusien. «Luft andalusischen Roms — vergoldete ihm seinen Kopf»: das ist der höchste Lobpreis des Helden in der «Klage». Es kristallisieren sich weitere Annäherungen zwischen dem Alten und dem Neuen heraus:

Meine Herrn Zivilgardisten,
hier geschah, was stets geschieht.
Vier der Römer sind gefallen,
und fünf Karthager liegen tot.

Seltsam: es gibt nichts Maurisches in diesem Lorcaschen Andalusien. Nicht einmal in den beiden Cordobas aus «San Rafael» läßt es sich blicken. Ständig nachdenkend und forschend, gräbt der Dichter immer tiefer: «... alle Komponenten dieser poetischen Welt», sagt sehr richtig Ángel del Río, «entfalten und ordnen sich in einem Stufensystem, das immer vom Konkreten und Unmittelbaren zum Allgemeingültigen, ja man könnte sagen, zum Irrealen und Kosmischen geht.»

In bedächtiger Arbeit, mit der Gemächlichkeit natürlichen Keimens oder aber durch plötzliche Inspirationen formte sich also diese Dichtung; aber auf die eine oder andere Weise stand sie immer unter der Schutzherrschaft des geheimnisvollen Dämons. Ein Dämon von guter Abkunft, Palast-Abkunft! Das traditionelle Wissen des Dichters begünstigt sein originales Können, und was es an Modernem enthält, verlangt nicht — wie bei einigen seiner Zeitgenossen —

einen Bruch mit der Geschichte. «Tamár und Amnón». Warum ein biblisches Thema im Romanzenbuch? Unter anderem deshalb, weil der Dichter, als er Don Ramón und Jimena Menéndez Pidal bei ihrem Besuch im Zigeunerviertel Granadas, dem Albaicín, begleitete, von Zigeunern eine Romanze aus Altamares hörte: Tamár. (Der Dichter hatte auch in seiner Bibliothek in Granada «Die Haare von Absalom» von Calderón, und hatte es gelesen.) Manchmal benutzte er ausländische Quellen. «In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa» wird bekanntlich mit Valle-Inclán und auch mit «Le cocu magnifique» von Crommelynck in Verbindung gebracht. Wie gefährlich sind diese Untersuchungen über die Herkunft von Handlungs- und stilistischen Elementen! «Preciosa und der Wind», schreibt mir Lorca 1926, «ist eine Zigeunerromanze, die ein von mir erfundener Mythos ist.» Sehen wir also als die Quelle, an die wir uns zu halten haben, die Erfindung des Dichters an. Was aber das Interesse am «Vorläufer» nicht geringer macht. Bei «Preciosa und der Wind» ist es das vierte Buch der Metarmophosen, mag der moderne Autor nun Ovid gelesen haben oder nicht, jener Raub der Orithya durch Boreas, einen anderen Christopherus des Windes. So stellte es Amado Alonso in seinen Universitätsvorlesungen dar.

Fahren wir fort: «Ich arbeite zur Zeit (1926) angestrengt. Ich bin dabei, die Zigeunerromanzen abzuschließen. Neue Themen und alte Anregungen. Die Guardia Civil zieht kreuz und quer durch ganz Andalusien . . . versuche ich das Zigeuner-Mythologische mit dem ganz und gar Gewöhnlichen des Alltäglichen der Gegenwart in Einklang zu bringen. Was dabei entsteht, ist sonderbar, aber, wie ich glaube, von einer neuen Schönheit. Ich möchte erreichen, daß die Bilder, die ich von den Typen entwerfe, von diesen verstanden werden, daß sie Visionen der Welt sein möchten, die sie erleben, und ich möchte auf diese Weise die Romanze gefügt und dauerhaft machen wie einen Stein. Mit der Komposition der Romanze vom «Verprügelten kleinen Zigeuner» habe ich anderthalb Monate zugebracht, aber . . . ich bin zufrieden. Die Romanze ist schon fixiert. Das Blut, das aus dem Mund des kleinen Zigeuners strömt, ist kein Blut mehr . . ., es ist Luft!» Was wurde aus diesem Gedicht? Ein «Lied des geprügelten Zigeuners», wahrscheinlich ein Bruchstück der Romanze, beschließt den «Auftritt (in Prosa) des Oberleutnants der Guardia Civil». Der Dichter fährt fort: «Man wird sagen können, es sei ein Buch über Andalusien. Ganz gewiß! Andalusien kehrt mir nicht den Rücken . . . ich weiß, daß es mit keinem Engländer geschlafen hat . . . Aber hierüber möchte ich nicht weitersprechen. Weißt Du nicht warum?»

Nein. Ich habe weder damals noch heute die Anspielung verstanden. Es ist das

freie Ende einer Plauderei. Denn klingen diese brieflichen Vertraulichkeiten nicht wie ein sehr lebhaftes Gespräch? Nichts kann lehrreicher sein, als den Mann, dessen Bild wir neu beleben möchten, mit dieser echten Einfachheit sprechen zu hören. Die Briefe kamen aus Granada. («Ich muß Dir etwas Besonderes sagen. Bei den starken Gefühlen, die ich für Dich empfinde, ist es unmöglich, daß wir des Zauberbandes der Korrespondenz entraten.») Federico lebte mit den Seinen auf dem Obstgut von San Vicente, in der Ebene des Darro. «Im Garten blühen so viel Jasmin und Nachtschatten, daß wir alle im Hause am Morgen unter lyrischem Kopfschmerz leiden, so wunderbar wie der Schmerz des angestauten Wassers. Und dennoch ist nichts übermäßig! Das ist das Wunder Andalusiens.» Das ist das Wunder Federico García Lorcas.

Ein Mensch, der wesenhaft Dichter ist, verliert niemals Zeit, und auf seine Weise — die beste — arbeitet er unaufhörlich. Und wenn niemand sich in der Schöpfung Gottes langweilt außer dem Teufel und seinen Katechumenen — welche Art von Leere sollte da das so intensive Leben Federico García Lorcas unterbrochen haben? Aber . . . Die Schöpfung ist auf diesem Planeten als Gesellschaft organisiert. Auf welche Weise verdiente sich unser Dichter sein Brot? Er war in seiner Jugend Student und auch später immer mit Studien beschäftigt, er konnte als Sohn seiner Familie leben. Und warum schließlich nicht, da er Familie hatte, und eine sehr gute? Dennoch war es nötig, sich unter das Etikett irgendeines Berufes zu begeben. Federico dachte, er könne — auch er! — als Professor sein Brot verdienen. Er wollte seine Pflicht erfüllen, seine soziale Pflicht, als ob er sie nicht durch seine Art von Arbeit schon mehr als genügend erfüllte: als großer Künstler. Sehen wir, wie ernst es ihm ist: «Ich habe beschlossen», schrieb er mir 1926, «mich auf einen öffentlichen Prüfungswettbewerb für einen Literatur-Lehrstuhl vorzubereiten, denn ich glaube Berufung (die in mir langsam aufkommt) und Begeisterungsfähigkeit zu haben. Andererseits möchte ich unabhängig sein und meine Persönlichkeit innerhalb der Familie behaupten, die natürlich allen meinen Wünschen entgegenkommt und mir alles erleichtert. Als ich zu Hause davon gesprochen hatte, zeigten sich meine Eltern sehr befriedigt und versprachen mir für den Fall, daß ich mein Studium bald aufnehme, eine Reise nach Italien zu bezahlen, von der ich seit Jahren träume.

Ich bin dazu entschlossen und will mich in meinem Entschluß festigen, aber ich weiß nicht, wie man so etwas anfängt. Natürlich wird es mich heftiges Kopferbrechen kosten, das zu verwirklichen, denn ich esse, trinke und verstehe nur

innerhalb der Dichtung. Und deshalb wende ich mich an Dich. Was glaubst Du, was ich tun soll, um mich ernsthaft auf meinen Professor vorzubereiten . . . , ja! Professor für Poesie? Was soll ich tun? Wohin soll ich gehen? Was soll ich studieren? Welche Fächer sind für mich zweckmäßig? Antworte mir. Ich habe es nicht eilig, aber ich möchte das tun, um mein (schon endgültiges) dichterisches Verhalten zu rechtfertigen.

Sei so gut und antworte mir sofort. Ich werde Schüler von Dir und Salinas sein und gelobe Gehorsam und akademischen Eifer.

Andererseits bleibt mir kein anderer Ausweg, und ich höre meine arme, aber erleuchtete Stimme in den unteren Gelassen der anderen Leute . . . und außerdem . . . ist das ein schlechter Gedanke? . . . Kann ich es denn nicht tun?» «Bei Gott! Nimm diesen Brief nicht als lyrischen Jux, weil er so aus dem Stegreif und ohne Umschweife abgefaßt wurde. Laß mich noch im Garten der Morgenrockkapriolen, denn ich werde noch Zeit genug haben, die Flanelle und die kalten Lüfte der Meditation überzuziehen.»

Diese vagen Vorsätze sollten nicht von Dauer sein. Sie waren zu sehr auf ein Amt gerichtet. Sie hätten ihn zu weit von seiner ununterdrückbaren Berufung fortgeführt! In einem anderen Brief kommt er auf das Thema zurück: «Du weißt nicht, wie dankbar ich Dir für Deine Ratschläge bin. Was ich mir notieren werde, wird beachtlich sein, denn ich richte meine Aufmerksamkeit immer auf die Eigenwilligkeiten eines Autors. Aber glaubst Du, daß ich über diese geregelte Lektüre hinaus mit jemandem zusammenarbeiten soll? Daß ich irgendwohin gehen soll? Soll ich Lektor werden? Denn es wäre meiner Meinung nach zu viel verlangt, wenn ich in Granada nur *lesen* und dabei auf einen Wettbewerb warten wollte, meinst Du nicht? Sag mir etwas hierzu. Außerdem: wird es lange dauern? Das ist wichtig. Denn ich muß unbedingt eine *Stellung* haben. Stell Dir vor, ich wollte heiraten. Könnte ich das tun? Nein. Und gerade dafür muß ich zu einer Entscheidung gelangen. Ich komme zu der Einsicht, daß mein Herz einen Garten und einen kleinen Brunnen braucht — wie in meinen ersten Gedichten. Keineswegs einen Garten mit göttlichen Blumen und Schmetterlingen wie ein Reicher, sondern einen Garten mit Luft und eintönigen Blättern, von wo aus meine fünf schon gezähmten Sinne den Himmel betrachten. Sag mir, daß ich Professor werden kann, oder . . . irgend etwas anderes!» So ist nun mal unsere verdammte *Conditio humana*. Auch die Größten zwingt sie, sich in die Enge zu fügen und sich Sorgen zu machen wie jeder gewöhnliche Mensch. Federico würde also als spanischer Lektor ins Ausland gehen. «Es würde mir auch zusagen, eine Zeitlang Lektor zu sein. Paris wäre mein Ideal. Könnte ich

das erreichen?» Und der Aspirant fährt fort: «Ich habe schon den Zettelkasten bestellen lassen. Was für phantastische Notizen wird er enthalten! Gelegentlich habe ich eine Sucht und ein heftiges Bedürfnis, aus Spanien zu verschwinden. (Ein ähnlicher Seelenzustand wie der, der ihn 1929 nach New York führte.) Da draußen könnte ich meinen «Diego Corrientes» und andere starke Gedichte schreiben, die ich hier nicht sehen kann.» Es wurde nichts aus «Diego Corrientes», einem unvollendeten Stück, von dem jede Nachricht fehlt. Glücklicherweise wurde auch nichts aus den nutzlosen Umwegen und Zeitverlusten — und die Zeit ist für den, der schöpferisch sein muß, wenn er wirklich leben will, kürzer als für andere. Es läßt sich nicht vermeiden, daß wir alle uns den ökonomischen Notwendigkeiten fügen müssen. Wie schwierig ist es, sich nicht von ihnen überwältigen zu lassen, wenn unsere Arbeit — Literatur, Wissenschaft oder was auch immer — im Reich der Zahlen nichts oder fast nichts wert ist! Unter diesem Unverhältnis litt Federico noch 1933, vor der Uraufführung der «Bluthochzeit». Von diesem Datum an bekamen die Dinge ein anderes Gesicht. Es muß 1935 gewesen sein, daß ich an einem Madrider Sommertag Don Federico, den Vater, traf. «Und was sagen Sie jetzt?» fragte ich ihn. «Jetzt ja», antwortete er mir lächelnd, voller Stolz. Im gleichen Jahre 1935 beschrieb uns der Dramatiker das Haus, das er sich am Mittelmeer bauen wollte. «Denn jetzt», rief er und sah mehr denn je wie ein Junge aus, «bin ich dran mit dem Geldverdienen.» Ohne eine Minute zu vergeuden, getreu seinen Spielen, baute er sein Leben auf und zog seinen eigenen, geraden Weg.

*Aus dem Spanischen von Hildegard Baumgart
Nachdichtungen Enrique Beck*