

Hartmut Stenzel

Zwischen Mythos und Dichtung – Leben und Werke Federico García Lorcas*

Das Verbrechen geschah in Granada

Für Federico García Lorca

I. Das Verbrechen

Man sah ihn, zwischen Gewehren,
eine große Straße entlang,
auf das kalte Feld hinausgehen,
noch unter Sternen, in der Morgendämmerung.
Sie ermordeten Federico,
als das Licht dämmerte.
Die Meute der Henker
wagte es nicht, ihm ins Gesicht zu sehen.
Alle schlossen die Augen;
Sie beteten: Nicht einmal Gott mag dich erretten!
Tot fiel Federico
– Blut auf der Stirn und Blei in den Eingeweiden –
Daß das Verbrechen in Granada geschah, das sollt ihr wissen
– Armes Granada! –, in seinem Granada ...

II. Der Dichter und der Tod

(Tod = span.: la muerte, grammatisch: feminin)

Man sah ihn allein mit Ihr gehen,
ohne Angst vor ihrer Sense.
– Die Sonne schon in den Türmen;
die Hämmer auf dem Amboß
– Ambosse in den Schmieden.
Federico sprach,
als ob er der Tod-Frau den Hof machen wollte.
Sie hörte zu.
„Weil gestern in meinem Vers, liebe Freundin,
der Schlag deiner trockenen Palmzweige erklang,
und du meinem Gesang die Kälte gabst, und die Schärfe
deiner Silbersichel meiner Tragödie,
werde ich für dich das Fleisch besingen, das du nicht hast,
die Augen, die dir fehlen,
das Haar, das der Wind zerzauste,
rote Lippen, auf die dich küßten ...
Heute wie gestern, Zigeunerin, meine Tod-Frau,
wie gut, mit dir allein zu sein,
in dieser Luft Granadas, meines Granadas!“

III.

Man sah ihn gehen ...
Freunde, erbaut
aus Stein und Traum, in der Alhambra,
ein Grabmal für den Dichter,
über eine Quelle, in der das Wasser weinen,
und ewig sagen soll:
das Verbrechen geschah in Granada, in seinem Granada!

El crimen fue en Granada

A Federico García Lorca

I. El crimen

Se le vio, caminando entre fusiles,
por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas, de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle la cara.
Todos cerraron los ojos;
Rezaron: ¡ni Dios te salva!
Muerto cayó Federico
– sangre en la frente y plomo en las entrañas –
... Que fue en Granada el crimen
sabed – ¡pobre Granada! –, en su Granada ...

II. El Poeta y la Muerte

Se le vio caminar solo con Ella,
sin miedo a su guadaña.
– Ya el sol en torre y torre;
los martillos en yunque
– yunque y yunque de las fraguas.
Hablaban Federico,
requebrando a la muerte.
Ella escuchaba.
„Porque ayer en mi verso, compañera,
sonaba el golpe de tus secas palmas,
y diste el hielo a mi cantar, y el filo
a mi tragedia de tu hoz de plata,
te cantaré la carne que no tienes,
los ojos que te faltan,
tus cabellos que el viento sacudía,
los rojos labios donde te besaban ...
Hoy como ayer, gitana, muerte mía,
qué bien contigo a solas,
por estos aires de Granada, ¡mi Granada!

III.

Se le vio caminar ...
Labrad, amigos,
de piedra y sueño, en el Alhambra,
un túmulo al poeta,
sobre una fuente donde llore el agua,
y eternamente diga:
el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!

* Vortrag, gehalten anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Federico García Lorca – Bilder, Werke“ am 23. 10. 1998 in Gießen

Dieses Gedicht von Antonio Machado ist eines der eindrucksvollsten dieses Autors und ein ergreifendes Angedenken an den von den Falangisten ermordeten Dichterkollegen Federico García Lorca. Antonio Machado, Repräsentant einer älteren, nach Erneuerung Spaniens trachtenden Generation, entschiedener Republikaner und Vertreter eines auf Wirkung zielenden, bisweilen geradezu volkspädagogisch orientierten Schreibens, konnte sich mit der avantgardistischen Gruppierung der sogenannten Generation von 1927, der Lorca angehörte, nie so recht anfreunden. Gelegentlich hat er diesen Dichtern sogar die „künstliche Unverständlichkeit“ ihrer Poesie vorgehalten, und das Fehlen einer volkstümlichen Orientierung. Hier aber, konfrontiert mit einer Bluttat, die sogar ihren geistigen Urhebern unangenehm war, insistiert er nicht nur schonungslos auf einer nur geahnten Wahrheit des Geschehens, sondern entwirft ein Bild Lorcás, das auch seine dichterischen Konturen umreißen und damit eine poetische Geistesverwandtschaft, eine Überlegenheit der Dichtung über Macht und Gewalt beschwören will.

Die Parteigänger Francos suchten das Geschehen verlegen zu vertuschen (noch der erst nach Ende des Bürgerkriegs ausgestellte Totenschein Lorcás nennt „Kriegsverletzungen“ als Todesursache). Machado hingegen, der mit dem unversöhnlichen Konflikt der zwei Spanien, mit dem gnadenlosen Haß des Konservativen auf das Liberale trotz seines friedfertigen Humanismus bestens vertraut war, imaginiert intuitiv ein Szenario, das jenem Geschehen recht nahe kommt, dessen Ablauf erstmals ein vor wenigen Jahren aufgetauchter Augenzeugenbericht in schonungsloser Brutalität überliefert. Das ungewisse Licht der Dämmerung, der abgelegene Ort außerhalb der Stadt, die Mischung aus Unsicherheit und Erbarmungslosigkeit, die den Mörderhaufen kennzeichnet, erscheinen in dem Gedicht als geradezu notwendige Bestandteile einer Tat, die das Licht scheuen

muß – die Ermordung eines Dichters, dessen Worten die Täter nichts entgegenzusetzen vermochten.

Die ganze Intensität der Mordlust allerdings vermochte Machado nicht zu errahnen. Der eben erwähnte Augenzeuge berichtet, beim Abfeuern der todbringenden Gewehrsalven hätten die Henker geschrien, sie würden auf alles schießen, auf was man schießen kann, vor allem auf die Mutter des Dichters und noch die Ermordeten (Lorca war nicht das einzige Opfer) hätten sie wiederholt in höchster Erregung angespuckt. Doch die symbolische Bedeutung eines historischen Geschehens ist in dem Gedicht deutlich präsent, in dem diese vorgeblichen Parteigänger von Gott, Familie und Vaterland zur Durchsetzung ihrer Ziele nicht nur ihre politischen Gegner zu Hunderttausenden liquidieren mußten, sondern auch jene noch zaghafte kulturelle und literarische Blüte, die sich in der Folge einer wenn auch zögerlichen gesellschaftlichen Liberalisierung vor dem Bürgerkrieg entwickelt hatte.

Dem Geschehensverlauf wie auch dem Mord selbst kommt eine geradezu sinnbildliche Bedeutung zu: Die Diktatur mußte das ungebändigte Wort, als dessen Repräsentant der Dichter gelten kann, beseitigen, um sich etablieren zu können. Und in diesem Sinne ist das Bild Lorcás für lange Zeit festgeschrieben worden, zu einer Art republikanischem Mythos stilisiert. Die Rezeption des Dichters, die Art und Weise, wie seine Werke aufgenommen wurden, erwies sich lange Zeit als durch sein politisch gewolltes und für die gesellschaftlichen Konflikte signifikantes Schicksal geprägt. Es kann keinen Zweifel daran geben, daß diese Sicht ebenso berechtigt wie verständlich ist, daß sie in einer Zeit Geltung beanspruchen konnte, in der aus dem Exil wie in Spanien selbst das dichterische Wort sich vorrangig durch seine ausdrücklich oder verborgen formulierte Opposition zu einer Herrschaftsordnung definierte, die sich auch durch Reglementie-

rung und Zensur alles Geschriebenen zu behaupten versuchte und in der so gerade die literarisch herausragenden Opfer der Diktatur dieses oppositionelle Bewußtsein zu beglaubigen vermochten.

Und doch wird damit zugleich eine Form der Rezeption Lorcás geprägt, in der die Bedeutung seines Werks weitgehend auf eine politische Dimension eingeengt wird, in der der republikanische Mythos die Dichtung selbst überlagert. Natürlich sind Konturen und Gehalt von Lorcás Werk nicht ohne die erdrückende Last der gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Traditionen Spaniens zu denken, an deren Zwängen sich seine dichterische Einbildungskraft in immer neuen Wendungen abarbeitet. Aber dieses Werk reicht in der suggestiven Kraft seiner Sprachgebilde zugleich weit über die kritische Arbeit gegen solche Zwänge hinaus, indem es eine sprachliche Magie entwirft, die sich jenseits aller Ordnungen zu setzen und zu behaupten versucht. Insofern hat die Politisierung seiner Rezeption auch eine Mythologie des ermordeten Dichters entwickelt, die sein Schaffen allzu eindimensional wahrnimmt, die es erschwert, dessen Komplexität und Geltungsanspruch sich anzueignen. Auch wenn man die politische Dimension der Person wie des Werks Lorcás weder geringerschätzen noch gar außer Acht lassen sollte, bedarf es einer darüber hinausgehenden Annäherung an beide, einer Annäherung, die deren libertären und universalistischen Geltungsanspruch ernst nimmt.

Auch zu einer solchen Annäherung an Lorca lädt uns Antonio Machados Totenklage ein. Ihre dichterische Imagination des feigen Mordes, der das Licht scheuen muß, mündet nicht in politische Appelle oder gar in einen Versuch, das erschütternde Geschehen, das sie in Bilder umzusetzen versucht, nun propagandistisch auszuschlachten – so verständlich ein solcher Versuch auch in der Zeitsituation des beginnenden Bürgerkriegs gewesen wäre. Er entwirft vielmehr ein Bild

des Dichters, in dem dieser kraft der Macht seines Wortes als jenseits und über der Gewalt stehend evoziert wird, die die Henker ihm angetan haben. Der Tod selbst, so die Perspektive im zweiten Teil des Gedichts, der Tod, der ihn vernichten sollte, erscheint dem Dichter nicht nur als vertraut, er ist in seinen Worten bereits eingeholt und überwunden. Indem Lorca den Tod als Frau besungen, ihre Kälte wie ihre Faszination in seine Dichtung eingeschrieben habe, kann er als einer gedacht werden, der jenseits ihrer Zwänge steht, als einer, der im dichterischen Wort selbst die grundlegendste aller Ordnungen, die von Werden und Vergehen zumindest zu suspendieren vermochte.

Don Antonio entwirft also implizit ein Bild von der Macht des dichterischen Worts, das es über jene politischen Zwänge erhebt, denen es doch ausgeliefert ist, und diese Verortung der Dichtung wie des Dichters jenseits einengender Ordnungen wird im dritten Teil seines Gedichts in subtiler Weise weitergeführt und zugleich an die Konflikte zurückgeführt, die den Ort Lorcás im spanischen Kontext prägen. Ein Grabmal in der Alhambra imaginiert Machado dort, über einer murmelnden Quelle – idyllisch und abgetrennt scheinbar, und weit entfernt von jener zerrissenen Realität gesellschaftlicher Konflikte, denen der Ermordete zum Opfer fiel. Und doch weist diese Idylle die Spur jener Konflikte auf – nicht nur, weil das Plätschern der Quelle in der poetischen Vision das Angedenken an die Mordtat festhalten soll, sondern auch deshalb, weil Machado sie intuitiv oder bewußt in der Alhambra ansiedelt, an jenem Ort, an dem die eindrucksvolle Architektur der Maurenpaläste am nachhaltigsten die Präsenz des Nichtspanischen in Spanien vergegenwärtigt. Wenn man in Granada aus der Innenstadt zur Alhambra hinaufsteigt, vorbei an einer Kathedrale, deren Monumentalarchitektur einer Zwingburg gleich die Herrschaft des allerkatholischsten Staates versinnbildlicht, wenn

man mit dem Bild dieser Herrschaftsarchitektur vor Augen in die hellen, prächtig mit Säulen und Ornamenten verzierten und doch spielerisch leicht wirkenden Überreste der arabischen Vergangenheit Spaniens tritt, dann kann man sich die politische und zugleich universalisierende Dimension jener Distanzgeste vergegenwärtigen, mit der Machado das Grabmal Lorcas entwirft.

Wollte man die Bedeutung dieses Bildes zu spitzen, könnte man es vielleicht geradezu als ein Sinnbild jenes Ortes verstehen, den Lorca kraft seiner Einbildungskraft in seinem Schreiben und Dichten zu entwerfen versucht hat. Und dies nicht nur, weil der Ort des Grabmals, die Alhambra, die in Spanien ideologisch verfemte und politisch vertriebene und verjagte arabische Kultur repräsentiert, sondern auch weil diese marginalisierte Tradition zugleich im Horizont eines traditionellen spanischen Kultur- und Nationalbewußtseins jenes ausgeschlossene Andere repräsentiert, durch dessen Ausgrenzung ein solches traditionelles Bewußtsein sich konstituiert hat und legitimiert.

Ganz grundsätzlich liegt ein entscheidender Impuls im Werk Lorcas in einer Bewegung der Entgrenzung und Deterritorialisierung, mit der er sich einen imaginären Ort zu erschreiben versucht, an dem er der Traditionen ledig wäre, die ihn doch zugleich so nachhaltig bestimmen und einengen, der Normen einer repressiven Sexualmoral ebenso wie derjenigen eines traditionell orientierten Literaturverständnisses. Und in seiner imaginären Konstruktion eines Ortes jenseits der lastenden Geltung der Traditionen nun spielt der Bezug auf Andalusien eine große Rolle, der Rückgriff, wie gesagt, auf das Spanien, das nicht Spanien ist, ein Bezugspunkt eben, der die Dialektik von Gegenwart der Traditionen und der Distanz zu ihnen zu denken und dichterisch ins Bild zu setzen erlaubt.

Um hier nur ein Beispiel zu nennen: Diese Dialektik ist in sinnfälliger Weise präsent im

Titel von Lorcas berühmtesten Werk, dem Werk, mit dem er in Spanien wie darüber hinaus uneingeschränkte Anerkennung und Ansehen erlangt hat, dem *Romancero gitano*. Ins Deutsche behaglich-romantisierend mit „Zigeunerromanzen“ übersetzt (davon wird gleich noch die Rede sein), zwingt dieser Titel zwei Sinnbereiche zusammen, die diametral entgegengesetzt sind: den des „romance“, eine Gattung seit dem späten Mittelalter verbreiteter, volkstümlicher Historienerzählungen in Versform, die in der spanischen Tradition im wesentlichen von Episoden der „reconquista“, der Vertreibung der Araber aus Spanien handeln einerseits, und andererseits den der „gitanos“, jener marginalisierten, von Lorca emphatisch zu einer Art Mythos stilisierten Volksgruppe, der aus traditionell spanischer Sicht weder Bedeutung noch gar eine Geschichte zukommen würde. In einer seit Ende des 19. Jahrhunderts sich anbahnenden Wiederentdeckung jener traditionellen Dichtungsform des „romance“ sich einschreibend, dezentriert Lorca sie geradezu, entleert sie ihrer ursprünglichen Bedeutung und sucht sie durch seine Strategien der Umdeutung eben von jener Tradition zu befreien, die sie ganz zu bestimmen schien.

Die Gedichte, die der „Romancero gitano“ versammelt, erzählen allenfalls noch vordergründig Geschichten aus der Lebenswelt der „gitanos“, von Liebe, Raub, Schmuggel und Tod. Sie versuchen vielmehr, in diese Lebenswelt eine universalistische Dimension einzuschreiben, eine Dimension, in der die Elemente und Zwänge der Lebenswelt auf einer mythischen Ebene als aufgehoben und als durch ihre sprachliche Gestaltung überwunden imaginiert werden können. In diesem Gedichtband, so Lorca selbst, „kommt kaum das Andalusien zum Ausdruck, das man sehen kann, sondern das flüchtige Aufscheinen des Andalusien, das man nicht sehen kann ... in einem gegen das Pittoreske, die Folklore und den Flamenco gerichteten

Buch“. Und weiter: „Die eigentlich einzige Gestalt des Buches ist die *Pena*, [...] ein eher himmlisches als irdisches Gefühl, ein Kampf des liebenden Verstehens mit dem Geheimnis, das sie umgibt und das sie selbst nicht verstehen kann“. Die dichterische Evokation der andalusischen Lebenswelt wird so zu einem Projekt ihrer mythischen Universalisierung, zu einem Erschreiben von Perspektiven, die über die mit ebensoviel Abneigung wie Faszination erfahrene Lebenswelt hinausführen und sie ästhetisch aufheben sollen. Die Umschreibung der Realität zum faszinierenden Mythos ist derart ein zentrales Ziel von Lorcás Dichtung, einer Dichtung, deren Bedeutung damit weniger in einem Beitrag zu Reflexion über oder Veränderung von traditionellen Strukturen der Lebenswelt liegt – wie dies das Ziel der Generation eines Antonio Machado war –, sondern im Erschreiben jener Distanz zur Lebenswelt, die deren Transformation ins Mythische einzunehmen erlaubt.

Daher liegt eine geradezu tragikomische Dimension der Rezeption Lorcás darin, daß er in Spanien wie auch in Deutschland als geradezu „urspanischer“ Dichter verstanden worden ist und vor allem als solcher Erfolg gehabt hat. Über den trotz all seiner Erläuterungen vor allem aus diesem Grund so überwältigenden Erfolg seines „Romancero gitano“ war er zutiefst unglücklich, und nicht zuletzt dessen Rezeptionsschicksal hat ihn dazu angestoßen, dazu mit dem Projekt des „Poeta en Nueva York“ (Dichter in New York) im Schreiben wie im Wirklichkeitsbezug einen entschiedenen Kontrapunkt zu setzen. Die dichterische Arbeit an der Großstadterfahrung, seine hier wie in anderen Werken ebenso radikale wie produktive Umsetzung surrealistischer Schreibweisen ist allerdings zumindest lange Zeit nicht recht zur Kenntnis genommen worden. Und dies, obwohl er über seine surrealistisch inspirierten Dramen geäußert hat, daß in ihnen und nicht in den populäreren wie „*Bodas de*

sangre“ (Bluthochzeit) oder „*La casa de Bernarda Alba*“ (Bernarda Albas Haus) sein eigentliches Theaterschaffen seinen Ausdruck finde.

Nicht nur, daß diese Werke viel sperriger und einem breiten Publikum schwieriger zu vermitteln sind, sie fügen sich auch kaum den Intentionen, die in der Rezeption Lorcás als Inbegriff eines spanischen Dichters am Werk waren und sind. Im Spanien Francos bot sich damit eine Möglichkeit, den politisch so wenig geliebten schwulen Roten politisch unschädlich in ein nationales Kulturerbe zu integrieren. Die geistigen Wegbereiter des Mordes zeigten sich damit immerhin etwas verschämter als ihre deutschen Brüder im Geiste, die, um Heine aus der deutschen Literatur zu tilgen, aus dem Dichter der Lorelei einen unbekanntem Autor machten. Ähnlich wie im Falle anderer verdächtiger Autoren von Rang (Antonio Machado etwa oder Valle-Inclán) wurden Lorcás Werke im Spanien der Diktatur nur um das, was allzu anstößig war, gereinigt, und wo oppositionelle Kreise den republikanischen Lorca als Leitfigur hochhielten, wurde dem ein durch Zensur akzeptabel gewordener Repräsentant des spanischen Geistes entgegengesetzt.

In Deutschland hingegen ist die Geschichte der Rezeption eher durch komische Züge gekennzeichnet, wo es ein ebenso sendungsbeußter wie geschäftstüchtiger Übersetzer, Heinrich Beck, der sich zum Ausweis seines Spaniertums Enrique nannte, verstand, sich ein Monopol auf die Übersetzung zu sichern. Mit seinen romantisch-volkstümlichen Übertragungen hat er lange Zeit dazu beigetragen, eben jenes Bild von Lorca zu festigen, das auch den ideologischen Protagonisten des franquistischen Spaniens so lieb und teuer war. All das trug jedenfalls auch seinen Teil dazu bei, einen aus durchaus unterschiedlichen Motiven entstandenen und aufrechterhaltenen Mythos des urspanischen Dichters an die Stelle eines eben komplexen wie in seinen grundlegenden Schreibimpul-

sen entschieden modernen Werks zu setzen, derart, daß dieser Mythos den Modernitätswillen Lorcas wie wesentliche Bestandteile seines Werks verdeckt hat.

Es ist nun gerade im Zeichen des hundertsten Geburtstages für die deutsche Rezeption ein hoffnungsvoller Impuls, daß nach langandauernden Protesten die Erben Lorcas sich entschlossen haben, die weitere Verbreitung der Übersetzungen Becks zu verbieten und damit den schon lange geäußerten Wunsch nach einer Neuübersetzung von Lorcas Werken zu einer Notwendigkeit zu machen. Nachdem deren Vielfalt in Spanien längst zugänglich ist, könnte dies nun auch in Deutschland die Möglichkeit eröffnen, Lorca neu zu entdecken, oder einen ganz anderen Lorca zu entdecken, einen Lorca, der von den politischen und kulturellen Mythen um seine Person und sein Werk bisher verdeckt geblieben ist. Zu entdecken wäre insbesondere eine sprachmäßige und faszinierende Dichtung auf der Suche nach und in Erprobung der Möglichkeiten dichterischer Modernität. Dies ist eine Sicht des Dichters, mit der auch die spanische Rezeption noch im Zeichen des Gedenkjahres ihre Schwierigkeiten hat, da sie die Integration des wegen seiner Homosexualität ohnehin immer noch nicht so ganz Akzeptierten in die offenbar notwendige Harmonie eines nationalen Kulturerbes erschweren könnte.

Aber gerade dies ist das entscheidende Signum von Lorcas Modernitätswillen, daß sein Werk sich gegen solche Einordnungen sperrt, daß er eine Sprache entwerfen will, die sich allen Ordnungen entziehen soll, um nur ihren eigenen Ordnungen zu folgen. In einer Rede über den Barockdichter Góngora, einer Rede, die zugleich eine Art Geburtsurkunde der avantgardistischen Dichtergruppierung der sogenannten Generation von 1927 darstellt, hat Lorca diesen Impuls seines Schreibens in ein sprechendes Bild gefaßt: „Der Dichter, der sich daran macht, ein Gedicht zu schreiben, ich weiß dies aus eigener

Erfahrung, hat die ungewisse Empfindung, daß er sich zu einer nächtlichen Jagd in einen fernen Wald begibt. Eine unerklärliche Furcht bewegt sein Herz. [...] Nur das weiß er mit Gewißheit, daß die Natur, die aus der Hand Gottes hervorging, nicht die Natur ist, die in den Gedichten zum Leben kommen soll.“ Das Bild der nächtlichen Suche, der ungewissen Konturen einer dem Dichten zugänglichen Natur jenseits der Ordnung der Schöpfung verbindet traditionelle Elemente des Nachdenkens über Dichtung mit der für die Moderne charakteristischen Orientierungslosigkeit. Dichtung wird für Lorca zu einem nicht kontrollierbaren Prozeß – in dieser Hinsicht durchaus den Vorstellungen des Surrealismus nahe –, aber doch, wie er betont, zu einem Prozeß mit einer eigenen Logik der Dichtung, einer Logik, die allerdings dem Dichter selbst nicht bewußt ist.

Jedenfalls aber nähern ihn solche Vorstellungen dem Horizont der westeuropäischen Avantgarden aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts an, deren Einfluß sich in Spanien ansonsten eher zögerlich manifestierte. Daß Lorca sich bemüht, so weit über den engen spanischen Horizont hinauszuschauen, hat nun durchaus ideologische und gesellschaftliche Gründe, auch wenn es ihn nicht zu politischer Dichtung führte. Aus den Anregungen, die die Avantgarden bereitstellen, gewinnt er die Impulse, in der Arbeit an der Sprache jenes ganz Andere, Neue zu entwerfen, das er in den einengenden Zwängen seiner Lebenswelt so sehr vermißt. Ein frühes programmatisches Gedicht, gedruckt in der ersten von Lorca publizierten Gedichtsammlung, spricht dieses Projekt schon im Titel aus: „Cantos nuevos“ („neue Gesänge“). Die Suche nach dem Anderen erscheint dort als ein in die Natur eingeschriebener Prozeß, in den das Ich einstimmt, das in diesem Gedicht spricht. In beunruhigenden Bildern entwirft es die Konturen des Neuen, nach dem seine Gesänge streben, am bestürzendsten in ihrer Charakterisierung als „una bandada de palomas ciegas /

lanzadas al misterio“ (ein Schwarm blinder Tauben / ins Mysterium geworfen). Solche Bilder symbolisieren einen Prozeß der Dichtung, die sich den Möglichkeiten der Moderne

zuwendet, um die bedrückende Enge Spaniens zu überwinden, schon hier in einer Sprachkraft evoziert, die die neu zu entdeckende Bedeutung Lorcás ausmacht.

Neue Gesänge

August 1920
(Vega de Zujaira)

Der Nachmittag sagt: „Ich habe Durst auf Dunkelheit!“
Der Mond sagt: „Ich, Durst auf Sterne!“
Die kristallklare Quelle bittet um Lippen
Und es seufzt der Wind.

Ich habe Durst auf Aromen und Lachen.
Durst auf neue Gesänge
ohne Monde und ohne Lilien
Und ohne tote Geliebte.

Ein Gesang des Morgens, der erschüttern soll
die stillen Wasser
der Zukunft. Und mit Hoffnung erfüllen
ihre Wogen und ihren Grund.

Einen glänzenden und ruhigen Gesang
voller Gedanken,
jungfräulich von Traurigkeit und Ängsten
und jungfräulich von Träumen.

Gesang ohne lyrisches Fleisch,
das die Stille mit Lachen füllen mag
(ein Schwarm blinder Tauben
ins Mysterium geworfen).

Gesang, der zur Seele der Dinge dringt
und zur Seele der Winde,
und der zum Schluß in der Freude
des ewigen Herzens ausruhen mag.

CANTOS NUEVOS

AGOSTO DE 1920
(Vega de Zujaira)

Dice la tarde: „¡Tengo sed de sombra!“
Dice la luna: „¡Yo, sed de luceros!“
La fuente cristalina pide labios
y suspira el viento.

Yo tengo sed de aromas y de risas,
sed de cantares nuevos
sin lunas y sin lirios
y sin amores muertos.

Un cantar de mañana que estremezca
a los remansos quietos
del porvenir. Y llene de esperanza
sus ondas y sus cienos.

Un cantar luminoso y reposado
pleno de pensamiento,
virginal de tristezas y de angustias
y virginal de ensueños.

Cantar sin carne lírica que llene
de risas el silencio
(una bandada de palomas ciegas
lanzadas al misterio).

Cantar que vaya al alma de las cosas
y al alma de los vientos
y que descanse al fin en la alegría
del corazón eterno.