

Marco Kunz:

Lorca in Stichwörtern: ein multimediales Alphabet

A wie Schrei

La elipse de un grito,
va de monte
a monte.

Desde los olivos
será un arco iris negro
sobre la noche azul.

¡Ay!

Eines Schreis Ellipse
geht von Berg
zu Berg.

Und wird vom Ölhain an
ein schwarzer Regenbogen
auf der blauen Nacht.

Ay!

(Orig.: „El grito“, in *Poema del cante jondo*; dt.: „Der Schrei“, in *Gedichte I*, S. 75).

¡Ay! Vier Schriftzeichen nur auf spanisch, drei auf deutsch, in die Zeilenmitte gerückt, von weißer Leere umhüllt. Doch was im Bruchteil einer Sekunde gelesen ist, dauert, zum Tönen gebracht, eine gefühlte Ewigkeit. Die *Siguiriya*, diese Urform des Flamencogesangs, beginnt, nach ein paar mal heftig angeschlagenen, mal nervös perlenden Akkorden der Gitarre, mit einem Schrei, der sich aus der Tiefe der Eingeweide hochwindet, klagend, zitternd, vibrierend im Raum schwebt, mehrmals abreißt, um von neuem anzuschwellen, sich vom A zum Y dehnt wie ein Regenbogen, der die volle Palette der Klangfarben umspannt, doch dessen Töne alle schwarz sind (siehe D wie Dämon).

<https://www.youtube.com/watch?v=3u66TxY1S88> (Estrella Morente, „Siguiriya“).

<https://www.youtube.com/watch?v=Vy5JTPhxfQ> („El grito“, Musik von María de los Ángeles Cuca Esteves).

<https://www.youtube.com/watch?v=rqOxF48b3Xw> („El grito“, aus *Suite de Lorca*, komponiert von Einojuhani Rautavaara).

B wie Buster Keaton

Buster Keaton fährt unbeschreibbar durch die Binsen und das kleine Roggenfeld. Die Landschaft wird kleiner unter den Rädern. Das Fahrrad ist eindimensional. Es kann in die Bücher hineinfahren und sich im Brotbackofen hinlegen. Das Rad Buster Keatons hat weder einen Karamellensattel noch Zuckerpedale, wie böse Menschen das möchten. Es ist ein ganz gewöhnliches Fahrrad, aber das einzige, das voller Unschuld ist. Adam und Eva würden mit Schrecken davonrennen, wenn sie ein Glas Wasser sähen, Keatons Rad aber würden sie streicheln.

(Orig.: *El paseo de Buster Keaton*; dt.: *Der Spaziergang Buster Keatons*, in *Stücke*, S. 187-188).

Eine Regieanweisung, die ihren Zweck nicht erfüllt, wird absurd wie der Humor Buster Keatons. Dem Schauspieler hilft es wenig, dass die Art, wie er Rad fahren sollte, als *unbeschreibbar* beschrieben wird. Der Bühnenbildner verzweifelt an der Aufgabe, ein trotz völliger Gewöhnlichkeit *eindimensionales* Fahrrad zu gestalten, das dazu noch unschuldig wirkt und dessen konkreteste Eigenschaften sich als etwas definieren, das ihm fehlt (*Karamellensattel* und *Zuckerpedale*). Die Zuschauer können unmöglich sehen, was Adam und Eva (siehe E wie Paradies), die zudem gar nicht auf der Bühne stehen, tun oder unterlassen *würden*. Mangels direkter Inszenierbarkeit mutiert so die Regieanweisung zum poetischen Text, der entweder auf der Bühne mitgesprochen wird oder verloren geht. „Theater ist Poesie, die sich aus dem Buch erhebt und menschlich wird“, sagte Lorca in einem Interview: In seinem gewagtesten, „unmöglichen“ Theater (siehe P wie Publikum) lotete er die emotionalen Tiefen dieser poetischen, genuin literarischen Dramatik bis an die Grenzen der Verständlichkeit aus.

<https://www.youtube.com/watch?v=7INOzdxFG78> (*El paseo de Buster Keaton*, Musik von Jordi Sabatés).

C wie fünf

¡Oh guitarra!
¡Corazón malherido
por cinco espadas!

O Gitarre!
Du Herz, das von fünf Schwertern
zu Tode verwundet.

(Orig.: „La guitarra“, in: *Poema del cante jondo*; dt.: „Die Gitarre“, in *Gedichte I*, S. 73)

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte.
A las cinco de la tarde.

Am Nachmittage um fünf Uhr.
Am Nachmittag war es um fünf Uhr genau.
Ein Knabe brachte das weiße Leintuch
am Nachmittage um fünf Uhr.
Ein Korb mit Kalk stand längst bereit
am Nachmittage um fünf Uhr.
Alles andre war Tod und nur Tod
am Nachmittage um fünf Uhr.

(Orig.: „Llanto por Ignacio Sánchez Mejías“; dt.: „Klage um Ignacio Sánchez Mejías“, in *Gedichte II*, S. 567).

Cinco = Fünf. Loras Zahl des Todes? Fünf Finger, mit denen begnadete Gitarristen wie Paco de Lucía das Instrument bis zur Agonie seiner Ausdruckskraft bringen (siehe D wie Dämon). Fünf Uhr nachmittags, die Schicksalstunde des Stierkämpfers Ignacio Sánchez Mejías (siehe T wie Torero). Fünf Jahre, die verstreichen müssen, bis sich herausstellt, dass die abgelaufene Frist nicht den Beginn eines neuen Lebens, sondern den Tod bedeutet (siehe F wie Blumen). In *Sobald fünf Jahre vergehen* hat jemand eine schlimme Vorahnung: „In vier oder fünf Jahren gibt es einen Schacht, in den wir alle fallen werden“. Lorca beendete die Arbeit an diesem Stück am 19. August 1931 in der Huerta de San Vicente, der Sommerresidenz seiner Familie in Granada. Genau fünf Jahre später wurde er in Viznar, nahe bei Granada, von einem faschistischen Erschießungskommando ermordet.

Paco de Lucía und Ricardo Modrego: *12 Canciones de García Lorca para guitarra*. CD. © 1965. Universal Music Spain.

<https://www.youtube.com/watch?v=MFFCoxJU0Gc> („Llanto por Ignacio Sánchez Mejías“, Andy García in *The Death of García Lorca*).

<http://www.huertadesanvicente.com/> (Casa-Museo Federico García Lorca).

D wie Dämon

Manuel Torre, der Mann, der von allen, die ich kannte, die größte Kultur im Blut hat, tat, als er Manuel de Falla selber sein *Nocturno del Generalife* spielen hörte, den glänzenden Ausspruch: „Alles, was schwarze Töne hat, hat Dämon“. Es gibt keine größere Wahrheit.

Diese schwarzen Töne sind das Geheimnis, die Wurzeln in der Tiefe des Limbus, den alle kennen und nicht kennen, aber aus dem alles zu uns aufsteigt, was in der Kunst substantiell ist. [...]

Demnach ist der Dämon eine Macht und kein Tun, ein Kampf und kein Denken. [...] keine Frage der Befähigung, des Wissens, sondern des dem Leben selbst eignen Stils, das heißt des Blutes; das heißt sehr alter Kultur, des sofort, zugleich mit der Handlung Schöpferischen.

(Orig.: „Juego y teoría del duende“; dt.: „Theorie und Spiel des Dämons“, in *Prosa*, S. 48).

Die Suche nach Perfektion in der Kunst ist immer ein Kampf, nicht mit dem Engel oder der Muse, sondern mit dem *Duende*, sagt Lorca. *Duende* ist eigentlich unübersetzbar. *Gespent*, *Poltergeist*, *Kobold*, wie Wörterbücher vorschlagen, sind hier alle ungeeignet. Heinrich Beck (siehe Ü wie Übersetzung) versuchte es mit *Dämon*, wohl wegen dem Eindruck, dass der Künstler einen Höhepunkt der Intensität erreicht, als sei er von einer geheimnisvollen Macht besessen. Aber Lorca warnte davor, den *Duende*, der sich in den Bewegungen der Flamenco-tänzerinnen genauso äußern kann wie in den „schwarzen Tönen“ des Gesangs (siehe A wie Schrei), mit dem theologischen Dämon des Zweifels oder gar mit dem Teufel zu verwechseln.

Im Gegenteil: „Die Ankunft des Dämons wird in der ganzen arabischen Musik —Tanz, Lied oder Elegie— mit entschloßnem Allah, Allah — Gott, Gott begrüßt, nahe dem Olé! der Stierkämpfe, das möglicherweise dasselbe bedeutet; und in allen Gesängen des spanischen Südens folgen dem Erscheinen des Dämons ernste Ausrufe »So wahr Gott lebt!«: tief, menschlich, rührend; Ausruf einer Kommunikation mit Gott mittels der fünf Sinne“ (*Prosa*, S. 54).

<https://www.youtube.com/watch?v=XeDrU3oudq8> (Joan Fabrelles, im Casino de Elche, 15.12.2014).

E wie Paradies

Dejarme pasar la puerta
donde Eva come hormigas
y Adán fecunda peces deslumbrados

Lass durch die Tür mich gehn,
wo Eva Ameisen isst
und Adam geblendete Fische fruchtbar macht.

(Orig.: „Poema doble del Lago Eden“, in *Poeta en Nueva York*; dt.: „Doppelgedicht vom Eden-See“, in *Gedichte II*, S. 463).

E wie Eden. Oder wie Enigma. Was ist das für ein Paradies, in dem Eva Ameisen isst? Und was stellt Adam mit den Fischen an? Manchmal wirken Lorcas Metaphern auf uns so faszinierend rätselhaft wie die Bildersprache eines Hieronymus Bosch. Oder sind es am Ende vielleicht gar keine Metaphern? Am Lake Eden in Vermont, von dem Lorcass Verse sprechen, kommen Kerbtiere (siehe I wie Insekten) wohl kaum je auf den Teller. In einigen Gegenden Zentral- und Südmexikos dagegen gelten geflügelte Ameisen, *chicatanas* genannt, als Delikatesse. Wenn sie während der Regenzeit in Massen ausschwärmen, werden sie in der Morgenfrühe zu Tausenden eingefangen und dann zu leckeren Sossen, Suppen, Keksen, usw. verarbeitet oder gebraten in eine Maistortilla gewickelt. Lorca, der von Lateinamerika nur Kuba, dieses tropische Andalusien (siehe S wie Son), und die stark europäisierten Großstädte Buenos Aires und Montevideo kannte, würde diese indigene Entomophagie sicher ähnlich fremd vorkommen wie mir seine Paradiesvorstellungen, während ich in Mexiko diese Zeilen schreibe und dazu Grashüpfer (*chapulines*) knabbere. Und was Adam den Fischen antut, bleibt mir schleierhaft.

<https://www.youtube.com/watch?v=MIJn0HVJ1yY> („Poema doble del Lago Eden“, Pedro Soler und Beñat Achiary).

F wie Blumen

Für mich riechen Blumen nach totem Kind und Nonnengelübde oder Kirchenaltar. Nach traurigen Dingen.

(Orig.: *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*; dt.: *Doña Rosita bleibt ledig oder Die Sprache der Blumen*, S. 269).

Flores. Blumen. Ein klassisches Frühlingsmotiv, das an Vergänglichkeit mahnt: *Carpe diem*. Rosita aber erwartet ihr Leben lang vergeblich die Rückkehr ihres Verlobten und verwelkt dabei wie der Blumenschmuck ihres Hauses. „Und sag den Blumen, sie sollen nicht zu sehr mit ihrer Schönheit prunken. Denn sonst wird man sie mit Handschellen fesseln und dazu verurteilen, auf den verrotteten Leibern der Toten zu leben“ (*Prosa*, S. 434), sagte Lorca, am 10. Juni 1936, in seinem letzten Interview. Die Zukunft wurde zur Vergangenheit: *Und sie legten den Blumen Handschellen an* betitelt Fernando Arrabal 1969 sein antifranquistisches Theaterstück über den spanischen Bürgerkrieg, in dem er auch Lorcass Ermordung auf die Bühne brachte.

<https://www.youtube.com/watch?v=bxCkv20bZDY> (*Doña Rosita la Soltera*, Teatro Amarión).

<https://www.youtube.com/watch?v=aXKdezKlZ4U> (Lorcass Erschießung, Szene aus Fernando Arrabals Film *Viva la muerte!*, Frankreich/ Tunesien, 1971).

G wie Zigeuner

Das Buch als Ganzes, obwohl es sich zigeunerisch nennt, ist das Gedicht Andalusiens, und ich nenne es zigeunerisch, weil der Zigeuner das Tiefste und das Aristokratischste meines Landes ist und am meisten seine Eigenart repräsentiert und die Glut, das Blut und das Alphabet der andalusischen und universellen Wahrheit hütet.

(Orig.: „Conferencia recital del *Romancero gitano*“; meine Übersetzung).

„Die Zigeuner sind ein Thema und sonst nichts“, schrieb Lorca 1927 an seinen Dichterfreund Jorge Guillén. Seinen *Romancero gitano* (*Zigeunerromanzen*) sah er als ein anti-pittoreskes und anti-folkloristisches Buch, eine lyrische Hommage an Andalusien und den dunklen Schmerz seiner Menschen. Die Kultur der Zigeuner, insbesondere der Flamencogesang und -tanz, stellten für Lorca den reinsten und authentischsten Ausdruck Andalusiens dar, seine verborgenen Wurzeln, und zugleich sah er in ihnen die ursprünglichsten Formen echter Kunst, die aus dem tiefen Innern der Seele kommt (siehe A wie Schrei). Lorcas Interesse an den Zigeunern war in erster Linie ästhetisch, und sein künstlerisches Zigeunerideal war ein äußerst eklektisches: zehn Familien zwischen Jerez und Cádiz, also aus einem sehr kleinen Teil Andalusiens, verkörperten für Lorca den Inbegriff der Flamencokultur und somit die Hüter einer jahrhundertealten Tradition. Und genauso, wie die andalusischen *Gitanos* oft verächtlich auf andere Zigeuner herabschauten, zog Lorca eine klare Trennlinie zwischen —aus seiner Sicht— echten und unechten Zigeunern. So sagte er zum Beispiel einmal: „Die Zigeuner sind nicht jene Leute, die verlumpt und schmutzig durch die Dörfer ziehen: das sind Ungarn. Die echten Zigeuner sind Leute, die nie etwas gestohlen haben und die sich nicht in Lumpen kleiden“ (meine Übersetzung).

<https://www.youtube.com/watch?v=2-Uowitz9CwE> („Muerte de Antoñito el Camborio“, Vicente Pradal).

<https://www.youtube.com/watch?v=RLzoGnzU2bA> („Romance de la pena negra“, Ana Belén).

H wie Harlem

Was ich betrachtete, wo ich spazierte und wovon ich träumte, war das Schwarzenviertel Harlem, die wichtigste Schwarzenstadt der Welt, wo das Schlüpfrige einen Hauch von Unschuld hat, der es verwirrend und religiös macht. Ein Quartier aus rötlichen Häusern voller Pianolas, Radios und Kinos, aber mit einer für die Rasse typischen Eigenschaft: dem Misstrauen. Halboffene Türen, Kinder aus Porphyrtönen, die sich vor den reichen Leuten aus der Park Avenue fürchten, Phonographen, die brüsk den Gesang unterbrechen. [...] Ich wollte das Gedicht der schwarzen Rasse in Nordamerika schreiben und den Schmerz betonen, den die Schwarzen empfinden, weil sie Schwarze sind in einer gegen sie gerichteten Welt, Sklaven aller Erfindungen des weißen Mannes und all seiner Maschinen, mit der ständigen Furcht, dass sie eines Tages vergessen, den Gasherd anzuzünden oder das Auto zu fahren oder sich den gestärkten Hemdkragen zuzuknöpfen, oder dass sie sich die Gabel ins Auge stechen.

(Orig.: „Poeta en Nueva York. Conferencia“; dt.: „Dichter in New York. Vortrag“; meine Übersetzung).

In den Schwarzen Harlems fand Lorca „das Spirituellste und Zarteste“ Nordamerikas: Lebensfreude trotz aller Widrigkeiten, Würde in der Unterdrückung, Widerstand von unten gegen die Vorherrschaft der Weißen, nach deren Normen und Werten zu leben sie gezwungen waren, denen sie —als Köche, Chauffeure, Kellner, usw.— zu Diensten sein mussten und zu deren Kultur sie mehr beitrugen, als jene anzuerkennen bereit waren (und sind). Bei allen Unterschieden dies- und jenseits des Atlantiks zeigt sich deutlich eine tiefe Verwandtschaft: Was die Schwarzen und ihr Jazz für Amerika, waren die Zigeuner und der Flamenco für Spanien (siehe A wie Schrei, D wie Dämon und G wie Zigeuner).

I wie Insekten

Warum ekelt es euch vor ein paar reinen, schillernden Insekten, die sich niedlich zwischen den Grashalmen bewegen? Und warum empfindet ihr Menschen, die ihr voller Sünden und unheilbarer Laster seid, Abscheu vor

den guten Würmern, die ruhig über die Wiese spazieren und sich am lauen Morgen in der Sonne baden? Welchen Grund habt ihr, das Winzigste in der Natur zu verachten?

(Orig.: *El maleficio de la mariposa*. Hg. von Piero Menarini. Madrid: Cátedra, 2009, S. 227; meine Übersetzung).

Insekten sind allgegenwärtig, doch muss man genau hinschauen, um sie nicht zu übersehen. Auch in der Literatur, wo sie meist nur Nebenrollen spielen; es sei denn, sie dienen in Fabeln als fragwürdiges Exempel (Ist die Ameise wirklich der Grille vorzuziehen?) oder versinnbildlichen so Bedeutsames wie Verwandlung und Vergänglichkeit. War Lorcás Bühnenerstling *El maleficio de la mariposa* (*Der Zauberbann des Schmetterlings*) schon allein deshalb zum Scheitern verurteilt, weil sich die Zuschauer (siehe P wie Publikum) vor Kakerlaken auch dann ekeln, wenn diese in Versform dem todgeweihten Falter ihre Liebe erklären? Kerbtiere als tragische Protagonisten finden sich in der Folge keine mehr in Lorcás Werk, aber ganz ließen sie sich nicht verbannen: In *Dichter in New York* krabbeln „Die Insekten,/ einzig die Insekten,/ knisternd, beißend, erschreckt“ durch die Ritzen der Texte und stirbt erneut ein Schmetterling, im Tintenfass ertränkt.

https://www.youtube.com/watch?v=3wQ_bpSlmwE („Luna y panorama de los insectos“, Manos de Mujer Rota).

J wie Julia

Müssen denn Romeo und Julia unbedingt ein Mann und eine Frau sein, damit die Grabszene lebendig und herzerreißend gerät?

(Federico García Lorca: *El público*. Hg. von María Clementa Millán. Madrid: Cátedra, 1991, S. 170; meine Übersetzung).

Als die Zuschauer (siehe P wie Publikum) merken, dass die Rolle der Julia von einem Mann nicht gespielt, sondern mit echten Liebesgefühlen für Romeo wahrhaft gelebt wird, lynchen sie aus Empörung die Schauspieler. Der Tabubruch im Verborgenen löst, einmal aufgedeckt, einen Aufstand aus, der mit der Freiheit des Theaters auch die Hoffnungen der Homosexuellen zerstört (siehe M wie Tunten und W wie Whitman): *Das Publikum* zeigte beiden die Grenzen des Möglichen und machte, diese überschreitend, sich selbst unaufführbar.

<https://www.youtube.com/watch?v=qb34noAEnmM>.

K wie Kino

Lorcás Generation wurde mit dem Kino groß. Buster Keaton und Charlie Chaplin waren die komischen Helden seiner Jugend. Der Titel von Buñuels und Dalís surrealistischem Kurzfilm *Un chien andalou* (1929) soll eine Anspielung auf Lorca sein, eine Provokation gegen den einstigen Freund, dessen Festhalten an „konventionellen“ Formen der Literatur, wie z.B. in den *Zigeunerromanzen*, die beiden radikalen Avantgardisten ablehnten und verspotteten. Noch im gleichen Jahr schrieb Lorca sein einziges, äußerst experimentelles „Drehbuch“, *Viaje a la luna* (*Reise zum Mond*), das erst 1998 von Frederic Amat verfilmt wurde. Wäre Lorca nicht, wie Zurinagas Spielfilm *Muerte en Granada* (*Tod in Granada*) schwülstig nachstellt, im Bürgerkrieg erschossen worden, würde er sich wohl auch, neben Literatur, Musik und Zeichnen, als Cineast versucht haben. Und hätte vielleicht, als Rentner, der Premiere von Carlos Sauras Verfilmung seiner Tragödie *Bodas de sangre* (*Bluthochzeit*) beigewohnt, die bereits 1938 erstmals der Argentinier Edmundo Guibourg auf die Leinwand gebracht hatte.

<https://www.youtube.com/watch?v=Ffmd0p-lZkA> (Edmundo Guibourg, *Bodas de sangre*, 1938).

<https://www.youtube.com/watch?v=NGXwj3DAnjI> (Carlos Saura, *Bodas de sangre*, 1981, Trailer).

<https://www.youtube.com/watch?v=-BEDqiZ4wjM> (Marcos Zurinaga, *Muerte en Granada*, 1996, Trailer).
<https://www.youtube.com/watch?v=n1bnKYz5hBo> (Frederic Amat, *Viaje a la luna*, 1998).

L wie Mond

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño

Luna kam herab zur Schmiede,
der Turnüre Bausch aus Narden.
Und das Kind beschaut, beschaut sie.
Und es schaut sie an das Kind.
In dem leis gerührten Winde
rühret Luna ihre Arme
und sie zeigt voll Lust und Reinheit
ihrer Brüste hartes Zinn.

(Orig.: „Romance de la luna, luna“, in *Romancero gitano*; dt.: „Romanze vom Monde, vom Monde“, in *Gedichte* I, S. 291).

Eindeutig weiblich, mit Rock und Brüsten und verführerischen Gesten, will für *la luna* im Deutschen der männliche Mond nicht passen (siehe Ü wie Übersetzung). *Luna*, die Mondgöttin, holt das Kind zu sich in den Tod (auch er, *la muerte*, ist im Spanischen weiblich). Während bei Lorca das Kind, die Gefahr verkennend, sich um die Mondfrau fürchtet („Fliehe, Luna, Luna, Luna./ Wenn jetzt die Zigeuner kämen,/ machten sie aus deinem Herzen/ Halsgeschmeid und weiße Ringe“), hat bei Goethe der Knabe Angst vor dem Erbkönig, der ihn mit Verlockungen und Drohungen in den Tod zieht. Zu spät eilen die Zigeuner herbei, zu spät trifft der Reiter ein: „Luna zieht dahin am Himmel/ hält an ihrer Hand ein Kind“; „In seinen Armen das Kind war tot“.

<https://www.youtube.com/watch?v=Z4eLNavYOIg> („Romance de la luna luna“, Carmen París).

M wie Tunte

Contra vosotros siempre, que dais a los muchachos
gotas de sucia muerte con amargo veneno.
Contra vosotros siempre,
Faeries de Norteamérica,
Pájaros de La Habana,
Jotos de Méjico,
Sarasas de Cádiz,
Apios de Sevilla,
Cancos de Madrid,
Floras de Alicante,
Adelaidas de Portugal.

Gegen euch immer, die ihr den Knaben
Tropfen schmutzigen Todes gebt mit bitterem Gift.
Gegen euch immer,
Faeries von Nordamerika,
Pájaros von Habana,
Jotos von Mexico,
Sarasas von Cádiz,
Apios von Sevilla,
Cancos von Madrid,
Floras von Alicante,
Adelaidas von Portugal.

(Orig.: „Oda a Walt Whitman“, *Poeta en Nueva York*; dt.: „Ode auf Walt Whitman“, in *Gedichte* II, S. 537).

Marica: Tunte, Schwuler, Schwuchtel, warmer Bruder... Neben *marica* und *maricón*, den im Spanischen gebräuchlichsten Beschimpfungen, kennt jedes Land, jede Region eigene Wörter, um Homosexuelle zu beleidigen und auszugrenzen. Nur ein einziges Mal greift Lorca zu diesem Vokabular der Homophobie, allerdings nicht, um sich mit den allerorts Geschmähten zu solidarisieren; im Gegenteil, er stellt den „warmen Brüder der Städte,/ mit aufgeschwollenem Fleisch und widrigen/ Gedanken“, die idealisierte Gestalt des Dichters Walt Whitman gegenüber, der seine Triebe beherrscht und authentische Männlichkeit ausstrahlt (siehe W wie Whitman). Den „Tunten der ganzen Welt, Mörder der Tauben!/ Sklaven der Frauen, Hündinnen ihrer Boudoirs“, erklärt Lorca den unerbittlichen Krieg und ruft ihnen entgegen: „Der Tod/ quillt aus euren Augen“. Keine Spur von *Gay Pride*, kein stolzes *Coming Out*, sondern eine frontale Attacke gegen die verweiblichten, lüsternen, obszönen Schwulen, die in jener Halbwelt zwischen Prostitution, Alkohol und Kleinkriminalität ihre Zuflucht

fanden, die Jean Genet in Spaniens Städten der dreißiger Jahre so faszinierte und deren Subkultur erst nach dem Tod des Generals Franco, z. B. in den Filmen Pedro Almodóvars und den Romanen Eduardo Mendicuttis, eine Aufwertung erfuhr. Loras politisch unkorrekte Verse verwirren heute so sehr, dass sie in den Interpretationen der Literaturwissenschaftler gerne übergangen oder schön geredet und im musikalisch unterlegten Rezital der „Ode auf Walt Whitman“ verschämt ganz ausgelassen werden.

<https://www.youtube.com/watch?v=vqU9449nwYI> („Oda a Walt Whitman“, Musik von Patxi Andion).

N wie New York

Todos los días se matan en New York
cuatro millones de patos,
cinco millones de cerdos,
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,
un millón de vacas,
un millón de corderos
y dos millones de gallos
que dejan los cielos hechos añicos.

Geschlachtet werden in New York an jedem Tag
vier Millionen Enten,
fünf Millionen Schweine,
zweitausend Tauben auch, den Sterbenden zum
Gaumenreiz,
eine Million Kühe,
eine Million Lämmer
und zwei Millionen Hähne,
die alle Himmel hinter sich in Splittern lassen.

(Orig.: „Nueva York (Oficina y denuncia)“, in *Poeta en Nueva York*; dt.: „New York (Büro und Anzeige)“, in *Gedichte II*, S. 511 und 513).

Die Millionenstadt als riesiger Schlachthof, der Tiere und Menschen verschlingt. Inbegriff von Kälte, Grausamkeit, Rücksichtslosigkeit und Entmenschlichung. New York, das Anti-Granada schlechthin: „Niemand kann sich eine Vorstellung machen von der Einsamkeit, die ein Spanier dort fühlt, mehr noch, wenn er ein Mann des Südens ist. Denn, wenn du hinfällst, wirst du überfahren, und wenn du ins Wasser rutschst, werfen sie das Papier ihres Picknicks auf dich“ („Dichter in New York. Vortrag“, meine Übersetzung). Ohne Wurzeln, ohne Mysterium, ohne Spiritualität, ohne Sinn: eine Welt, wo der Blick überall von Mauern begrenzt oder von Leuchtreklamen gefangen wird, wo in jeder Wohnung eine Uhr hängt, aber niemand Zeit hat, die Wolken anzuschauen, wo die Verlierer des Börsencracks sich aus den Fenster der Hochhäuser stürzen, wo Menschen und Maschinen, versklavt und ausgebeutet, nur existieren, um tagein tagaus den Molloch am Laufen halten. In *Dichter in New York* versuchte Lorca, sein Entsetzen über die materielle, technische, architektonische, wirtschaftliche, soziale Moderne mit den Mitteln einer avantgardistischen Ästhetik zu überwinden und künstlerisch fruchtbar zu machen: „Nichts ist poetischer und schrecklicher als der Kampf der Wolkenkratzer mit dem Himmel, der sie überdeckt“ (ebenda, meine Übersetzung). Nur die Schwarzen brachten etwas Licht in Loras düstere Sicht der Großstadt (siehe H wie Harlem).

https://www.youtube.com/watch?v=zQLQVuUeq_Q („Nueva York“, Musik von Txem Cariñena).

O wie Eulalia

Por el suelo, ya sin norma,
brincan sus manos cortadas
que aún pueden cruzarse en tenue
oración decapitada.
Por los rojos agujeros
donde sus pechos estaban
se ven cielos diminutos
y arroyos de leche blanca.
Mil arbolillos de sangre
le cubren toda la espalda

Ihre abgehaunten Hände
hüpfen regellos am Boden,
doch sie können sich noch falten
in geköpftem, leisen Beten.
Über roten Kratern sieht man,
wo die Brüste waren, Rinnsel
weißer Milch und winz'ge Himmel.
Tausend blutentsprungne Bäumchen
decken ihr den ganzen Rücken,
stellen ihre feuchten Stämme

y oponen húmedos troncos
al bisturí de las llamas

wider das Skalpell der Flammen.

(Orig.: „Martirio de Santa Olalla“, in *Romancero gitano*; dt.: „Martyrium der heiligen Eulalia“, in *Gedichte I*, S. 365).

Die Folter und Hinrichtung christlicher Märtyrer wird in Spaniens Kirchen häufig mit grausamsten Details dargestellt, als ginge es darum, die eigenen Gewaltexzesse gegen Andersgläubige durch die Erinnerung an die Verbrechen, zu denen auch diese fähig sind, zu rechtfertigen. Eulalia (oder, in volkstümlicher Phonetik, Olalla), die Schutzheilige der Stadt Mérida in Extremadura, soll unter Kaiser Diokletian gegen das Verbot des Christentums protestiert haben und deshalb auf brutale Weise hingerichtet worden sein: Prudentius beschreibt, wie die Henkersknechte die Brüste des zwölfjährigen Mädchens mit metallenen Haken zerfetzten. Lorca griff diese Legende nicht auf, um die Stärke des Glaubens zu loben, sondern weil er in Eulalia ein Opfer staatlicher Verfolgung sah, wie es für ihn auch die Zigeuner waren: Wenn in der „Romanze von der spanischen Guardia Civil“ Rosa la de los Camborios vor Schmerzen stöhnend vor der Tür ihres Hauses sitzt und ihre abgeschnittenen Brüste auf einem Tablett vor sich hält, dann wiederholt sich das Martyrium im modernen Spanien, in dem nun der Katholizismus die Staatsreligion war, in deren Namen (d.h. des Staates und/oder der Religion) weiter gemordet und gefoltert wurde.

<https://www.youtube.com/watch?v=-EfVVxZGeOA> („Martirio de Santa Olalla“, LaXula).

<https://www.youtube.com/watch?v=1wjO9w44xXU> („Ciudad de los gitanos“, Marea).

P wie Publikum

Meine Damen und Herren:

ich werde nicht den Vorhang hochziehen, um das Publikum mit einem Wortspiel zu erfreuen, auch nicht mit einer Panoramaansicht, in der man ein Haus sieht, in dem nichts geschieht und auf welches das Theater seine Lichter richtet, um zu unterhalten und uns glauben zu machen, dies sei das Leben. Nein. Der Dichter, mit all seinen fünf Sinnen bei bester Gesundheit, wird nicht das Vergnügen, sondern den Verdruss haben, euch heute Nacht einen kleinen Winkel der Wirklichkeit zu zeigen. [...]

Ihr kommt ins Theater mit dem einzigen Ziel, euch zu vergnügen, und ihr habt Autoren, die ihr dafür bezahlt, und das ist auch recht so, aber heute hat euch der Dichter eine Falle gestellt, denn was er will und wonach er trachtet, ist eure Herzen zu berühren, indem er euch Dinge zeigt, die ihr nicht sehen wollt, und euch die einfachsten Wahrheiten zuschreit, die ihr nicht hören möchtet.

(*Comedia sin título*, in: Federico García Lorca, *Teatro inconcluso: fragmentos y proyectos inacabados*. Hg. von Marie Laffranque; Granada, Universidad de Granada, 1987, S. 123; meine Übersetzung).

Theater und Publikum lebten sich im Laufe der Zeit auseinander. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch vertrat Lope de Vega die Auffassung, das Theater müsse dem zahlenden Publikum das geben, was diesem gefällt, und wenn es noch so dumm sei (das Publikum *und* das Theater). Ende des 18. ließ der Neoklassiker Leandro Fernández de Moratín, der die barocken Komödien verachtete, die Eintrittspreise erhöhen, um jene Zuschauer aus den unteren Schichten auszuschließen, die er für unfähig hielt, das von ihm vertretene „moderne“ Theater gebührend zu schätzen. Der Romantiker Mariano José de Larra beklagte die wachsende Kluft zwischen einer elitären und kosmopolitischen Oberschicht, die ihre Führungsrolle wahrzunehmen versäumte, einer kulturhungrigen, aber desorientierten Mittelklasse, und einer schwererziehbaren, trägen und abgestumpften Volksmasse, die das Theater seiner Meinung nach nicht zu erreichen vermochte. Gerade diesem bildungsfernen Publikum brachte Lorca hundert Jahre später die Klassiker des spanischen Theaters (darunter auch Lope de Vega) nahe, als er mit der studentischen Wanderbühne La Barraca von Dorf zu Dorf zog, und auch mit seinen eigenen Stücken suchte er ein anderes Publikum als das gehobene Bürgertum, das Erfolgsautoren wie die Nobelpreisträger Echegaray und Benavente verehrte.

Lorca spricht von einem Publikum, das er sich erhoffte, aber nicht für möglich hielt; nicht im Spanien seiner Zeit. Seine avantgardistischsten Stücke, die ihm am meisten bedeuteten, doch an deren Aufführbarkeit er nicht glaubte, nannte er deshalb „unmögliches Theater“, und das „unmöglichste“ davon heißt *Das Publikum* (siehe J wie Julia).

<https://www.youtube.com/watch?v=c8SG-16IoXE> (*El Público*, Teatre Nacional de Catalunya).

Q wie „Gebt ihm Kaffee“

„Que le den café“ („Gebt ihm Kaffee!“), habe General Queipo de Llano am Telefon gesagt, als man ihn fragte, was man mit dem Dichter Lorca, den man in Granada festgenommen hatte, machen solle. Man verstand das als Erschießungsbefehl.

R wie Wallfahrt

Als ich dich auf der Wallfahrt sah, da schlug mir das Herz bis zum Hals. Die Frauen kommen her, um andere Männer kennenzulernen. Und der Heilige macht das Wunder. Mein Sohn sitzt hinter der Einsiedelei und erwartet dich. Mein Haus braucht eine Frau. Geh mit ihm, und wir werden zu dritt zusammenleben. Mein Sohn ist aus Blut. Wie ich. Wenn du in mein Haus kommst, riechst du noch immer die Wiegen. Die Asche deiner Federdecke wird zu Brot und Salz für deine Kinder. Geh. Kümmere dich nicht um die Leute.

(*Yerma*, dt. in Stücke, S. 446-447).

Yerma wünscht sich sehnlichst Kinder, doch entweder ist sie selbst unfruchtbar, wie ihr Name andeutet, oder ihr Mann ist zeugungsunfähig. Eine Wallfahrt (*romería*) soll Abhilfe schaffen. An Wunder glauben nur die Einfältigen: Die Lösung des Problems wartet hinter der Einsiedelei, aber für Yerma sind Ehebruch und Trennung keine gangbaren Wege. Nicht so sehr, weil es sie kümmert, was die Leute reden (das ist eher die Sorge ihres Mannes), sondern wegen ihren strengen Prinzipien, denen sie nicht untreu werden kann. Der Wunsch nach Erfüllung scheitert, wie fast immer in Lorcas Theater, an einer Unfreiheit, die ihre Wurzeln nicht nur in der Gesellschaft, sondern auch im Individuum selbst hat. Spiegelt sich in dieser Tragik Lorcas eigene Situation als Schwuler, der nicht eindeutig und uneingeschränkt zu seiner Homosexualität stehen konnte (siehe M wie Tunten), weil sowohl sein soziales Umfeld als auch er es nicht zuließen?

<https://www.youtube.com/watch?v=sXZnYbtg9xc> (*Yerma*, 3. Akt, 2. Bild, von Teatro para un instante, Regie: Miguel Serrano, Granada, 2011).

S wie Son

¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!
Iré a Santiago.

¡Oh cintura caliente y gota de madera!
Iré a Santiago.

Arpa de troncos vivos. Caimán. Flor de tabaco.
Iré a Santiago.

Siempre he dicho que yo iría a Santiago
en un coche de agua negra.

Oh Kuba! O Rhythmus trockener Samen!

Ich geh nach Santiago.

Oh heiße Taille und Tropfen aus Holz!

Ich geh nach Santiago.

Harfe aus lebendigen Stämmen, Tabakblüte, Kaiman!

Ich geh nach Santiago.

Ich hab immer gesagt, ich geh nach Santiago
in einer Kutsche aus schwarzem Wasser.

(Orig.: „Son de negros en Cuba“, in *Poeta en Nueva York*; dt.: „Negersong in Kuba“, in *Gedichte II*, S. 549 und 551).

Das Rasseln der mit Samenkörnern gefüllten Rumbakugeln (*maracas*) und der helle, tropfenartige Klang zweier gegeneinander schlagenden Holzstäbe (*claves*) geben den Takt an, zu dem die Tanzenden die Hüften schwingen. Wie die Saiten einer Harfe reihen sich die Palmen am Strand der Insel, die, einem Krokodil gleich, langgestreckt im Meer liegt. In Kuba fand Lorca eine harmonische Synthese aus Afrika und Europa, die ihn an Andalusien

erinnerte und mit Amerika versöhnte, nachdem er in Manhattans schriller Dissonanz (siehe N wie New York) nur im Jazz der Schwarzen (siehe H wie Harlem) einen Rhythmus gefunden hatte, der ihn mitriss.

<https://www.youtube.com/watch?v=dxtMt8IEjJ4> („Son de negros de Cuba“, Ana Belén).

T wie Torero

Tardará mucho tiempo en nacer si es que nace
un andaluz tan claro, tan rico de aventura

Lang wird es währen bis zur Geburt, wird je er
geboren,
eines Andalusiers, so lauter, an Wagnis so reich

(Orig.: „Llanto por Ignacio Sánchez Mejías“; dt.: „Klage um Ignacio Sánchez Mejías“, in *Gedichte* II, S. 585).

Ignacio Sánchez Mejías, Stierkämpfer, Schriftsteller und Filmschauspieler, starb infolge eines Hornstoßes am 13. August 1934 in der Arena von Manzanares in Madrid. Die Verse, mit denen Lorca ihn in seiner berühmten Elegie zum Ausnahmeandalusier erklärte, wie nur selten einer geboren wird —„un andaluz tan claro, tan rico de aventura“—, werden häufig auf Lorca selbst bezogen.

Ü wie Übersetzen

Übersetzen heißt auch, einen Fluss überqueren. Einen Fluss, der zwei Sprachen trennt und der, wenn man ankommt, nicht mehr der gleiche ist wie bei der Abfahrt. Der Übersetzer ist dabei der Fährmann, der entscheiden muss, was am einen Ufer zurückbleibt und womit das Aufgegebene bei der Ankunft ausgeglichen wird. Je treffsicherer die Wortwahl, je präziser der Rhythmus, je glatter der Satzbau, desto leichter vergisst der Leser, woher die Fähre kam, ja, er kann sich gar der Illusion hingeben, dass gar nie ein Strom zwischen ihm und dem Autor lag. Nur wer beide Ufer kennt, kann die Distanz richtig einschätzen.

Doch Übersetzen ist mehr als bloß eine Akzentverschiebung. Bei Heinrich Becks Lorca-Übersetzungen hat man oft den Eindruck, das Boot sei im 19. Jahrhundert am Rhein gelandet, obwohl es erst im 20. am Guadalquivir ablegte. Oder, noch ferner, am Hudson River. Dennoch (und nicht nur aus Bequemlichkeit): Wenn nicht anders vermerkt, wurden alle Zitate in meinem kleinen Alphabet der Neuauflage der von Beck ins Deutsche übertragenen Werke Lorcás entnommen, die der Göttinger Wallstein Verlag in vier Bänden herausgab: *Gedichte* I und II, zweisprachig (2008), *Stücke*, überarbeitet von Herbert Meier und Pedro Ramírez (2011), und *Prosa* (2013). Prosa und Theater ließ ich dabei (fast) unverändert, doch bei der Lyrik konnte ich nicht anders, als stillschweigend einzugreifen, wo ich vor lauter Beck den Lorca nicht mehr sah: So ersetzte ich *Emsen* mit *Ameisen* (siehe E wie Paradies), *azurn* mit *blau*, *darein* mit *in die*, *wider* mit *gegen*, etc., und die Syntax des einen oder anderen Verses wurde zurechtgedreht, um der schlichten Geradlinigkeit des Originals zu folgen statt über Becks Hyperbata zu stolpern.

Ernst Rudin: *Übersetzung und Rezeption García Lorcás im deutschen Sprachraum*. Kassel: Edition Reichenberger, 1997.

Ernst Rudin: *Der Dichter und sein Henker? Lorcás Lyrik und Theater in deutscher Übersetzung*. Kassel: Edition Reichenberger, 2000.

Ulrike Spieler: *Übersetzer zwischen Identität, Professionalität und Kulturalität: Heinrich Enrique Beck*. Berlin: Frank & Timme, 2014.

<http://www.beck-stiftung.ch/> (Homepage der Heinrich Enrique Beck-Stiftung, Basel).

V wie grün

Verde que te quiero verde.

Grün wie ich dich liebe, grün.

Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre el mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda.
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.

Grüner Wind. Und grüne Zweige.
Barke auf des Meeres Wasser
und das Pferd in hohen Bergen.
An der Balustrade träumt sie,
Schatten gürtet ihre Lende.
grüne Haut und grünes Haar,
Augen ganz aus kaltem Silber.

(Orig.: „Romance sonámbulo“, in *Romancero gitano*; dt.: „Somnambule Romanze“, in *Gedichte I*, S. 305).

Verde. Alles färbt sich grün: die Zweige, der Wind, die Haut, das Haar... Die wohl meistinterpretierte seiner *Zigeunerromanzen* war auch für Lorca die geheimnisvollste, nicht nur wegen der Farbsymbolik: „Wenn Sie mich fragen, warum ich sage »Tausend Tamburine aus Kristall/verletzten das Morgengrauen«, dann werde ich Ihnen antworten, dass ich sie gesehen habe in den Händen von Engeln und Bäumen, aber mehr wüsste ich nicht zu sagen, und schon gar nicht könnte ich die Bedeutung erklären. Und das ist gut so. Der Mensch nähert sich mittels der Poesie mit größerer Geschwindigkeit der Grenzscheide, wo der Philosoph und der Mathematiker sich stumm abwenden“ (meine Übersetzung).

<https://www.youtube.com/watch?v=8hppzZrwCGA> („Verde que te quiero verde“, Ana Belén y Manzanita).

W wie Whitman

Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
ni tus hombros de pana gastados por la luna,
ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza.

Nicht einen einzigen Augenblick, du alter, schöner
Walt Whitman,
hab ich aufgehört, deinen Bart voll Schmetterlingen
zu sehen,
noch deine samtene Schultern, abgewetzt vom
Mond,
noch deine Schenkel eines jungfräulichen Apollos,
noch deine Stimme wie eine Säule aus Asche.

(Orig.: „Oda a Walt Whitman“, in *Poeta en Nueva York*; dt.: „Ode auf Walt Whitman“, in *Gedichte II*, S. 531).

Viel ist über Lorcass Homosexualität geschrieben worden, wenig aber ist von ihr an der Oberfläche seiner Texte deutlich und unmissverständlich zu sehen. Man muss schon zwischen den Zeilen lesen oder in psychoanalytische Tiefen tauchen, um sein Dilemma mit dem Tabu zu erahnen. Die Paare seiner Theaterstücke sind heterosexuell, außer im unvollendeten und „unmöglichen“ *Das Publikum* (siehe J wie Julia), und wohl keines seiner Gedichte geht in seiner homoerotischen Motivik so weit wie die „Ode auf Walt Whitman“: Doch gerade in diesem Lobgesang auf die männlichen Tugenden des „jungfräulichen Apollos“ richtet Lorca harte Worte der Verachtung an jene Schwulen, welche nicht seinem Ideal der (asexuellen?) Reinheit und virilen Würde entsprachen, die Whitman für ihn verkörperte (siehe M wie Tunten).

<https://www.youtube.com/watch?v=vqU9449nwYI> („Oda a Walt Whitman“, Musik von Patxi Andion).

X wie unbekannt

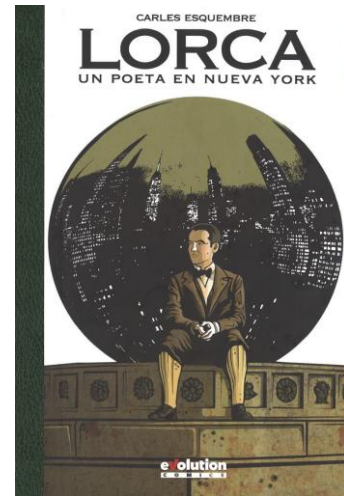
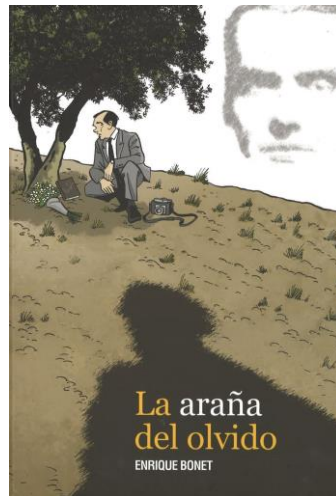
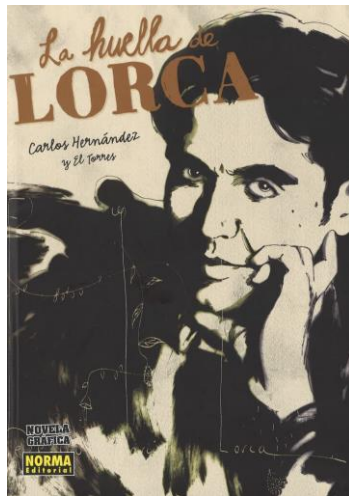
Sind die noch offenen Fragen zu Lorcass Tod —Warum wurde er ermordet? Wer gab den Befehl zu seiner Erschießung? Wo liegen seine sterblichen Überreste?, usw.— eine Konkurrenz für die Rätsel, die sein Werk uns immer noch aufgibt (siehe E wie Paradies)? Wo soll man graben: in der Erde eines Olivenhains oder in den Bedeutungsschichten seiner Texte? Oder gibt es einen Mittelweg zwischen der Aporie der Exhumierung und den Incognita der Hermeneutik?

Y wie Youtube

Lorcas Lyrik wurde in den unterschiedlichsten musikalischen Stilen vertont, sein Theater unzählige Male inszeniert und verfilmt, seine Biographie detektivisch recherchiert und dokumentiert. Seine Texte greifen über ihre Grenzen hinaus, vernetzen sich in einem Dickicht von Interpretationen, Nachdichtungen und Hommagen, die Bibliotheken füllen. Mit Links zu einer kleinen Auswahl von Videos auf Youtube sollen hier Fäden gezogen werden, die dem Leser den Zugang zum Labyrinth von Lorcas multimedialem Nachleben erleichtern.

Z wie Zeichnen

Lorca, der viel zeichnete, wurde auch gezeichnet. Sein Leben und sein Tod mehr als sein Werk, dessen sprachliche Bilder keiner Illustration bedürfen.



Federico García Lorca: *Dibujos*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1986.

Enrique Bonet: *La araña del olvido*. Bilbao: Astiberri, 2015.

Carles Esquembre: *Lorca. Un poeta en Nueva York*. Torroella de Montgrí: Panini, 2016.

Carlos Hernández und El Torres: *La huella de Lorca*. Barcelona: Norma, 2011.