

Die Minderheiten- und Außenseiterperspektive in Federico García Lorcas *Poeta en Nueva York*

Christoph Hornung (Würzburg)

La presente exposición se ocupa de la situación minoritaria del yo lírico en el Poeta en Nueva York de Federico García Lorca. En la visión de la metrópolis estadounidense ofrecida en esta obra, el yo poético recién llegado se enfrenta con distintos tipos de grupos y formaciones sociales: Se encuentra con la población neoyorquina surgiendo como multitud unitaria, en otros textos con grupos minoritarios como la población negra y en otros casos con personajes sueltos, quienes comparten con él la situación de estar perdidos. Este artículo pretende resaltar en qué medida el yo entra en contacto comunicativo con esos grupos y trata de poner de relieve si el yo se incluye o excluye de las redes sociales y hasta qué punto logra conservar su identidad en este enfrentamiento.

1. Die Situation des Dichter-Ichs in *Poeta en Nueva York*

Lorca reiste 1929 für einen studentischen Gastaufenthalt in die USA; für den andalusischen Dichter war dies ein kultureller Schock, eine Entfremdungserfahrung, die ihren Niederschlag im Gedichtband *Poeta en Nueva York* fand.¹ Im Titel dieses Werks wird ein Dichter genannt, der sich im Raum der amerikanischen Großstadt befindet.

Durch seine kulturelle Versetzung befindet sich das Ich in einer Situation, die derjenigen von Migrantengruppen insofern entspricht, als dass sie mit neuen Lebensumständen, neuen Eindrücken und auch einer Sozialstruktur konfrontiert sind, deren Gruppen sie – zumindest zunächst – nicht angehören. In früheren Gedichtbänden Lorcas wie *Poema del cante jondo* und *Romancero gitano* lag noch ein andalusisches *setting* vor.

Der vorliegende Aufsatz möchte zeigen, dass das lyrische Ich sich in einer Minderheitenposition befindet, ohne einer Minderheitengruppe anzugehören. Mit einer biographisch basierten Lesart müsste nun die Frage gestellt werden, wie es einem Andalusier in New York ergeht. Es wird sich aber zeigen, dass dabei ein Selbstverständnis als Andalusier keine entscheidende Rolle spielt, sondern sein Selbstverständnis als Dichter eine wesentlichere Rolle spielt.

Der konkrete Ansatzpunkt soll dabei in einer Analyse der Kommunikationsversuche liegen, die das lyrische Ich in den Texten aufnimmt. Damit sind sowohl sprachliche als auch körperliche Kommunikation gemeint. In diesem Ansatz liegt auch der Forschungsbeitrag, den dieser Aufsatz leisten möchte.

¹ Vgl. Sokol (2008, 184) und Barnstone (1997, 159-161).

Die zu betrachtenden Begegnungen erstrecken sich von einer Konfrontation mit der gesamten Stadtbevölkerung bis zu Einzelbegegnungen hin. Die hier untersuchten Gedichte entsprechen diesen Typen von Begegnungen. Ausgehend von den betrachteten Kontaktaufnahmen soll auch eine Bewertung erfolgen, inwiefern eine Außenseiter- und Minderheitenposition aufrechterhalten wird oder inwiefern eine Integration in gewisse Gruppierungen oder in die Mehrheitsgruppe erfolgt. Dabei soll auch beachtet werden, inwiefern in dieser kommunikativen Positionierung des Ichs eine Konturierung seines Selbstverständnisses und Hervorhebung bestimmter Identitätsmerkmale ersichtlich wird, die in der Konfrontation mit der New Yorker Bevölkerung eine Rolle spielen.²

2. Das Dichter-Ich und die Stadt

Hinsichtlich des Selbstverständnisses des Ichs legt der Titel des Bandes ein erstes Merkmal bereit: Es handelt sich um einen Dichter. Dieser wird bei seiner Verortung *en Nueva York*, also in der amerikanischen Urbanität, als einzelne Figur in einen großstädtischen Raum gesetzt, der qua Urbanität auf Menschenmassen und Gewimmel verweist, auf soziokulturelle Pluralität, in der sich ein Individuum erst einmal verankern und ein Verhältnis zu den verschiedenen Gruppen ausdefinieren muss. Anders als es eine biographische Lesart nahelegen würde, ist hier weniger die Frage angesprochen, inwiefern sich der lorquianische Sprecher als Andalusier behaupten kann. Vielmehr wird sich in den einzelnen Gedichten bestätigen, dass er als Dichter eine Ausnahmestellung in einem urbanen Umfeld hat.

Das zeigen auch die Titel der einzelnen Abteilungen an: Die erste trägt den Titel *Poemas de la soledad en Columbia University*.³ Erneut aufgenommen wird der Gedanke der Einsamkeit explizit in *Introducción a la muerte (Poemas de la soledad de Vermont)*. Die dritte Abteilung trägt den Namen *Calles y sueños*. Diese Überschrift alleine verweist noch nicht eindeutig auf eine isolierende Abgrenzung, sondern nennt bis hierhin lediglich die Straße als Schauplatz von noch zu untersuchenden Begegnungen.⁴

² Cañas (1994) setzt diese Versuche der eigenen Konturierung in *Poeta en Nueva York* am Verhältnis der Körperlichkeit des Sprechers und der seiner Umgebung an (vgl. ebd., 92). Es wird sich zeigen, dass dies auch aus der Analyse der Kommunikationsformen und -inhalte hervorgeht.

³ Zur Übersicht über die Titel der Abteilungen vgl. García Lorca (2008, 7f.).

⁴ Beide Begriffe dieser Überschrift, sowohl „calles“ als auch „sueños“, legen einen Bezug zum Surrealismus nahe. Der Traum ist eine der Hauptreferenzen des Surrealismus, die Straße ist für Breton der schlechthinige Ort der Begegnung (vgl.

3. Konfrontationen des Ichs mit der Stadtbevölkerung

3.1 Positionierung des Ichs gegenüber einer einheitlichen, unverständlichen Masse: *Paisaje de la multitud que vomita*

In gleich zwei Gedichten der Abteilung *Calles y sueños* begegnet das Ich einer Menschenmasse: *Paisaje de la multitud que vomita* und *Paisaje de la multitud que orina*.⁵ Beide Titel betonen stark die Wahrnehmung der Bevölkerung als „multitud“, die sicherlich in sich heterogen ist, aber doch unter ihrer summarischen Benennung eine Einheit bildet und als solche wahrgenommen wird.⁶ Sie manifestiert sich in den Augen des Dichter-Ichs vor allem durch die Aktivitäten des „vomitar“ und „orinar“. Diese beiden Akte der ungehemmten Körperlichkeit lassen sich als abweisende Geste der körperlichen Kommunikation verstehen. Deren Fokussierung und Erhebung zu primären Charakteristika lässt bereits auf eine abgrenzende Selbstpositionierung des Dichter-Ichs ihr gegenüber schließen.

Der Haupttext von *Paisaje de la multitud que vomita*⁷ verortet das Ich gegenüber dieser Masse folgendermaßen:⁸ Die Menschenmenge, angeführt von einer dicken Frau („La mujer gorda venía delante“, V. 1), kommt immer weiter auf das Ich zu. Es wird von der sich erbrechenden Menge überrannt, die erst mit Ende des Gedichts an einer Landungsbrücke zum Stillstand kommt:⁹ „la ciudad entera se agolpó en las barandillas del embarcadero“ (V. 44). Aus ihrer Benennung als „ciudad entera“ (ebd.) geht auch hervor, dass die Menschenmenge von der gesamten Stadtbevölkerung gebildet wird. Das Ich allerdings gehört nicht dazu, sondern gerät nur kurzzeitig in das Gemenge, fühlt sich dabei „perdido“ (V. 36), kommentiert

Antle 1997, 105). Zum Einfluss des Surrealismus bei Lorca vgl. Arango L. (1998, 295-408), Higginbotham (1982), García-Posada (1981) und Ilie (1972, 336-350).

⁵ Die vollständigen Titel sind: *Paisaje de la multitud que vomita* (*Anochecer de Coney Island*) und *Paisaje de la multitud que orina* (*Nocturno de Battery Place*). Aus Gründen der Lesbarkeit werden hier die Kurztitel verwendet.

⁶ Vgl. Morris (2003, 171f.) und Koppenfels (1998, 45).

⁷ Vgl. García Lorca (2008, 143f.). Die folgenden Versangaben beziehen sich auf ebd.

⁸ Zum Verhältnis von Masse und Individuum generell in *Poeta en Nueva York* vgl. Cañas (1994, 92-99).

⁹ Vgl. Koppenfels (1998, 45); vgl. zudem García-Posada (1981, 102): Dieser sieht die dicke Frau als Substitut der New Yorker Nacht. Abseits einer weiteren Betrachtung des Nachtmotivs zeigt auch diese Verbindung wieder die Reichweite der Menge an: Sie umfasst ganz New York.

das mit einem dreifachen „¡Ay de mí!“ (V. 29). Die Menge, die gesamte Stadtbevölkerung, ist eine Bedrohung für das Ich.

Neben dem körperlichen Kontakt gibt es auch eine lautliche Interaktion: „Llegaban los rumores de la selva del vómito“ (V. 15). Die herannahende Bedrohung der Menschenmenge manifestiert sich durch ihren Klang und erreicht die Wahrnehmung des Ichs vor dem physischen Kontakt auf diesem Weg.¹⁰ Die akustische Dimension des Erbrechens wird im Folgenden erneut betont: „El vómito agitaba delicadamente sus tambores“ (V. 26). Dieses Bild des Trommelschlags verweist sowohl auf körperliche Bewegung als auch erneut auf seine Klanglichkeit. Dieser vom Trommelschlag erzeugte Klang ist rhythmisch und gibt der Massenbedrohung den Takt vor. Koppenfels (1998) geht noch weiter, wenn er hier eine Personifizierung des Erbrechens zum Tambour sieht.¹¹ Das wäre ein Bild, das wiederum zwar körperlich ist, dessen hervorstechende Eigenschaft aber die Erzeugung von rhythmischem, und deshalb organisiertem Klang ist. Es ist kein chaotischer Klang, sondern einer, der in seiner speziellen Form zu einer gewissen Artikuliertheit tendiert. Masse und Ich treten also in der visuellen Wahrnehmung und in ihrer Körperlichkeit in Kontakt, aber auch auf einer lautlichen Ebene, die keine tatsächliche Sprachlichkeit erreicht, sich dieser jedoch annähert.

Hierbei bleibt zu untersuchen, inwiefern eine tatsächlich sprachbasierte Kommunikation erreicht wird. Explizit sprachliche Äußerungen sind vonseiten dieser Masse jedoch lediglich in zwei marginalen Versen vorhanden, die hinter der Dominanz des Erbrechens verschwinden.¹²

Dem setzt das Ich kaum etwas entgegen und verhält sich sehr passiv. Es spricht kaum. Eine Ausnahme ist: „Sin remedio, hijo mío, ¡vomita!. No hay remedio.“¹³ (V. 19), als sich die Menge in der zweiten Strophe nähert. Das Ich fordert hier einen nicht genau bestimmbareren Dritten auf, sich an die

¹⁰ Der Wald des Erbrechens, aus dem die Geräusche kommen, besteht wie die Menschenmasse aus einer Vielzahl an einzelnen Mitgliedern bzw. Bäumen. In ihrer Gesamtheit bilden die Bäume wie die Menschen wiederum eine Einheit (s. oben) und eine einheitliche Verkörperung des Erbrechens.

¹¹ Vgl. Koppenfels (1998, 53).

¹² Explizit sprachliche Äußerungen der Masse finden sich lediglich in zwei Versen, die aber zwischen ihren ansonsten nicht- oder randsprachlichen Manifestation untergehen: „La mujer gorda [...] / [...] llamaba al demonio del pan por las colinas del cielo barrido“ (V. 5-9) und „algunas niñas de sangre / que pedían protección a la luna.“ (V. 27f.)

¹³ Eine teilweise uneinheitliche Interpunktion wird auch in noch folgenden Zitaten auffallen. Sie ist streng der angegebenen Ausgabe entnommen.

Menge anzupassen und sich ebenfalls dem Erbrechen hinzugeben.¹⁴ Dieser Dritte verschwindet sofort wieder aus dem Text. Trotz dieser als alternativlos formulierten Aufforderung, die es an ihn richtet, kann sich das Ich selbst nicht an die Masse anpassen. Es übernimmt den ekelregenden Artikulationsmodus des Erbrechens nicht. Seine kurzfristige, unfreiwillige Aufnahme in die Masse erscheint als Überrascht-Werden, kommentiert mit dem dreifachen Klageschrei „¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!“ (V. 29). Die Menge reagiert nicht:

Yo, poeta sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita (V. 36f.)

Pero la mujer gorda seguía delante (V. 40)

Eine zwischenmenschliche Kommunikation beinhaltet das Gedicht nicht. Das Ich wird weiter von der Menge überrollt.¹⁵ Sein in Vers 36 erneut betontes Selbstverständnis als *poeta* kann sich nicht entfalten; Trotz des Dichter-Seins, das notwendig Sprachbeherrschung impliziert, kann das Ich nicht mit dieser Menge kommunizieren, deren rhythmisch organisierte lautliche Manifestation immer noch aus der körperlichen Regung des Erbrechens heraus entsteht. Im Gegenteil, die unverständlichen und unpoetischen Laute der Menge erdrücken die poetische Sprache des Dichter-Ichs. Die Rede vom Ich geht direkt im Anschluss wieder unter angesichts der Macht, mit der sich die erbrechende Menge wieder in den Vordergrund schiebt.¹⁶ Eine Kompatibilität des Erbrechens in seiner lautlichen Dimension und Sprache des Ichs wird nicht deutlich. Die Klangebene und Körperlichkeit der Masse stehen im Vordergrund des Textes und drängen den Sprecher in eine Nebenrolle, aus der heraus er sich nicht behaupten kann (vgl. „Yo, poeta sin brazos“, V.36).¹⁷

¹⁴ Versteht man die Anrede als *hijo mío* wörtlich, so liegt eine familiäre und körperliche Verbindung des Sprechers zu einem Dritten vor. Dieser Sohn wird jedoch nach diesem Vers nicht wieder erwähnt und entlässt den Sprecher dadurch sofort wieder in seine Außenseitersituation. Wahrscheinlicher als eine solche wörtliche Lesart ist, dass es sich bei der Anrede um die empathische Anrede eines Dritten handelt, den keine familiären Bande mit dem Ich verbinden, sondern der wie das Ich als Verlorener auf der Straße auftaucht und die Sympathie des Ichs gewinnt. Auch in dieser Deutung ist anzumerken, dass die Ansprache für die kommunikative Verortung des Ichs folgenlos ist: Der Angesprochene verschwindet unmittelbar wieder aus dem Text.

¹⁵ Vgl. Koppenfels (1998, 53).

¹⁶ Vgl. Koppenfels (1998, 53).

¹⁷ Zur Amputation bei Lorca vgl. Plaza Chillón (2006, 833) und Nandorfy (2003, 36 und 271).

Sowohl die körperliche, als auch die akustische Dimension des Erbrechens zeigen sich also als kommunikationsfeindlich. Dem lässt sich eine weitere Argumentationslinie hinzufügen, die von der Wortbedeutung von *vomitar* als „Proferir injurias, dicterios, maldiciones, etc.“¹⁸ ausgeht. Wenn es sich demnach um eine Menschenmenge handelt, die fluchend die Stadt durchzieht, so wird ihr auch darin ein aggressiv-abweisender kommunikativer Gestus zugewiesen. Das würde die bisherigen Befunde zur kommunikationsfeindlichen Darstellung der Menge bestätigen.

Nachdem es von der New Yorker Bevölkerung überrollt wurde, bleibt das Ich zurück als übersehener, nicht beachteter, verängstigter, körperlich versehrter¹⁹ Dichter, der in keinerlei Kommunikationssituation mit der Bevölkerung getreten ist. Die auftretenden Menschen haben ihre eigenen Gesetze der Kommunikation, die dem Ich nicht zugänglich sind. Insofern korreliert ihre optische Wahrnehmung als geschlossene Masse mit ihrer kommunikativen Geschlossenheit und Abgewandtheit, also der kommunikativen Ausgrenzung des Ichs.²⁰ Auch in dem Moment, in dem das Ich unter die Masse gerät, fügt es sich nicht deren aggressivem Gebaren, hält also an seinen eigenen Formen des Auftretens, Umgangs und Ausdrucks fest und ist auch in seinem Bedrängnis nicht bereit sich anzupassen.

3.2 Andere Marginalisierte: *Los negros*

In anderen Texten wird nicht die gesamte Bevölkerung einer geschlossenen Masse zugerechnet, sondern gemäß der urbanen Diversität werden in einigen Gedichten auch Minderheitengruppen wie die afroamerikanische Bevölkerung fokussiert. Die zweite Abteilung *Los negros* ist vollständig dieser Gruppe gewidmet. Der Titel zeigt bereits an, dass – wie schon in Lorcas frühem Werk – eine Parteinahme mit anderen marginalisierten Gruppen vorliegt.²¹ Diese Gruppe von Texten, die in einem wertenden Modus eine Solidarisierung aussprechen, implizieren zugleich Wertungen

¹⁸ *Diccionario de la lengua española* s.v. „vomitar“.

¹⁹ Vgl. Koppenfels (1998, 53).

²⁰ Die Straße ist hier, bei allen surrealistischen Einflüssen der Sammlung, nicht der Ort einer Begegnung mit einem Individuum wie bei Breton, der dort die besondere Begegnung mit Nadja erlebt (vgl. Antle 1997, 105). Vielmehr wird die Straße bevölkert von einer gesichtslosen, feindlichen und unkommunikativen, in sich geschlossenen Masse. Morris (2003) macht eine ähnliche Beobachtung zur Kommunikationslosigkeit zwischen dem Ich und der als Einheit auftretenden Masse über das Gedicht *Nocturno del bueco*, vgl. García Lorca (2008, 185-188) und Morris (2003, 172).

²¹ Für einen genaueren Vergleich vgl. Cruz (2001).

der Mehrheitsgruppen. Dadurch geben auch diejenigen Gedichte, die nicht oder kaum über das Ich, sondern über Dritte sprechen, weitere Aufschlüsse über die Selbstpositionierung des Ichs gegenüber der Mehrheit.

In *Norma y paraíso de los negros*²² werden ein weißer und ein schwarzer Kulturraum gegenübergestellt. Der weiße Kulturraum wird durch die Farbe markiert und in Einbindungen wie „nieve fría“ (V. 4) und auch „blanca mejilla“ (V. 2) als kalt und leblos repräsentiert. Die „negros“ stehen diesem Raum hasserfüllt entgegen (vgl. „Odiar“ V. 1 und 5). Es lässt sich folgern, dass sich diese Schwarzen in einer ihnen verhassten weißen Welt befinden.

Eine sprachliche Kommunikation liegt auch hier nicht vor – weder innerhalb der jeweiligen Gruppen, noch untereinander. Im Gegensatz zu den Weißen sind jedoch die Gesten und Körper der „negros“ ausdrucksstark, etwa an dieser Textstelle: „llenar de nervios luminosos la arcilla / y patinan lúbricos por aguas y arenas“ (V. 14f.). Jenseits von Sprache liegt ein Ausdruck auf körperlicher Ebene vor, es entsteht eine Art körperliches Kommunikationsangebot. Das Ich allerdings behält auch hier seine Außenseiterposition bei: Die Minderheitenposition der thematisierten Gruppe führt zu keiner Annäherung vonseiten des Ichs. Vielmehr beschreibt es auch die Minderheitengruppe aus einer Außenseiterperspektive, ohne mit ihr in Kontakt zu treten, weder über ihre körperlichen Kommunikationsangebote noch über Sprache. Es bringt sich nicht einmal in den Text ein, sondern beschränkt sich darauf, über die „negros“ zu sprechen und belässt sie dadurch in ihrem eigenen Dasein. Das Ich tritt also weder mit der Minderheitengruppe noch mit der Mehrheitsgruppe in kommunikativen Kontakt.

Eine positive Wertung hinsichtlich der Kommunikation ist aber festzuhalten: Die „negros“ gelangen im Gegensatz zur New Yorker Mehrheit unter sich zu einer körperbasierten Form des Ausdrucks und der Kommunikation – Eigenschaften, die sich das Dichter-Ich auch selbst wünscht.²³

3.3 „[Q]ue se quemen estas gentes que pueden orinar alrededor de un gemido“²⁴: Identifikation mit anderen bedrängten Einzelgängern

Der schon erwähnte Text *Paisaje de la multitud que orina*²⁵ schließt in der Abfolge und durch den Titel an *Paisaje de la multitud que vomita* an. Trotz des

²² Vgl. García Lorca (2008, 123f.).

²³ Vgl. Punkt 3.4.

²⁴ García Lorca (2008, 145, V.44).

parallelen Titels zeigen sich hier wesentliche Unterschiede: Die Szene ist zunächst explizit durch Stille charakterisiert, durch ein „silencio con mil orejas“ (V. 9). Im Mittelpunkt steht hier kein Ich, sondern es wird primär eine Darstellung in der dritten Person aufgebaut. Es geht um ein Kind, das getötet wird:²⁶ „Esperaban la muerte de un niño en el velero japonés“ (V. 4). Dieses Kind ist ein weiteres Beispiel für andere, mit Sympathie betrachtete Bedrängte. Es durchbricht die Stille und reagiert auf die Todesbedrohung mit einer kindgemäßen stimmlichen Äußerung: Es weint („Lloraba el niño del velero“, V. 13).²⁷ Die Reaktion wiederum der nicht genauer bestimmten weiteren Personen ist nun: „gritaban nombres oscuros, salivas y radios de níquel.“ (V. 16). Dunkles, vermutlich unverständliches Geifern formt die einzige Reaktion. Im Folgenden ändert das Kind sein Kommunikationsverhalten und schweigt angesichts der Todesbedrohung:²⁸ „No importa que el niño calle cuando le claven el último alfiler.“ (V. 17) Beim Einsatz dieses „alfiler homicida“²⁹ verstummt das Kind, gibt jede stimmliche Bemerkbarmachung auf. Das Schreien war umsonst und folgenlos. Offensichtlich gibt es erneut keine gemeinsame Kommunikationsebene zwischen bedrängtem Einzelnen und bedrohlicher Mehrheit. Die Szene versinkt wieder in Stille.

Das Schweigen wird erneut gebrochen, wenn das Ich auf den Plan tritt und schreit: „¡La luna! Los policías ¡Las sirenas de los transatlánticos!“ (V. 31) – und etwas später: „¡Oh gentes! ¡Oh mujercillas! ¡Oh soldados!“ (V. 37). Damit geht der Text über zu einer stärkeren Fokussierung der Stadt

²⁵ Vgl. García Lorca (2008, 145f.). Die folgenden Versangaben beziehen sich auf ebd.

²⁶ Vgl. García-Posada (1981, 161).

²⁷ Eine positive Wertung des Weinens, auch hinsichtlich des Ichs, findet sich in *Poema doble*, vgl. 3.4: „Quiero llorar porque me da la gana“ (V. 32).

²⁸ Zur Verknüpfung von Nadel und Metallen mit dem Tod (vgl. García-Posada 1981, 176f.). Zudem versteht García-Posada die Nadel als Werkzeug der kalten und leblosen weißen Mehrheitsgruppe New Yorks.

²⁹ García-Posada (1981, 161). García-Posada geht davon aus, dass die von der „multitud“ geführte Nadel keine rettende Spritze ist, sondern ein Mordinstrument. Diese Interpretation, der ich mich anschließe, lässt sich durch die negative Symbolik von Nadeln und Metallen bei Lorca insgesamt untermauern (vgl. Fußnote 27) und fügt sich in den Kontext des vorliegenden Textes. Einen Einwand gegen die Deutung der Masse als mordlüsterne Bedrohung könnte man durch einen Verweis auf folgende Textstelle erheben: „Lloraba el niño del velero y se quebraban los corazones / angustiados por el testigo y la vigilia de todas las cosas“ (V. 13f., meine Hervorhebung). Möglicherweise könnten diese brechenden Herzen der Masse gehören. Das würde die Täterrolle untergraben, die ihr hier zugeschrieben wird. Die Herzen scheinen mir aber nicht wegen des Anblicks des Kindes zu brechen, sondern wegen der Anwesenheit eines obskuren „testigo“. Damit kann die Interpretation der Masse als Täter aufrecht erhalten werden.

und ihrer Bevölkerung. Die Polizei und Soldaten könnten sich um das leidende Kind kümmern, doch sie tun es nicht. Das Anrufen der *mujercillas* könnte in diesem Kontext den Frauen ebenfalls die Aufgabe zuweisen, sich um das Kind zu kümmern, doch auch hier findet keine Reaktion statt. Das durch seine Schreie nun hervortretende Ich führt diese Gewaltszene also über zur Darstellung der teils mordenden, teils passiv bleibenden Stadtbevölkerung, die ihm selbst in *Paisaje de la multitud que vomita* bedrohlich geworden ist. Schon seit der ersten Strophe ist sich die Stadtbevölkerung nach García-Posada des kommenden Todes gewahr („Esperaban la muerte de un niño en el velero japonés“ V. 4)³⁰ – ohne einzugreifen. In den Schreien des Ichs wird sie nun konkret angesprochen, doch bleibt dies folgenlos. Im Verlauf des Gedichts kommt das Ich zum Schluss, dass die Stadt in ihrer Erbärmlichkeit u.a. aus „Fachadas de orín“ (V. 32) besteht. Die mordlüsterne, inhumane, kommunikationsresistente Stadt wird durch ihre unkontrollierte Körperlichkeit, das Urinieren, mit der sich erbrechenden Masse aus *Paisaje de la multitud que vomita* parallelisiert.

Jedoch ist hier keinerlei lautliche Reaktion der Peiniger auf das Schreien des Kindes oder des Ichs zu beobachten – wo die erdrückende und ignorante Dominanz der Masse zuvor noch durch das zugleich körperliche und randsprachliche, kaum artikulierte und abweisende Erbrechen deutlich wurde, so wird die Ignoranz der Bevölkerung nun durch einen ungehemmten rein körperlichen Akt demonstriert. New York ist die Stadt einer inhumanen Bevölkerung, die auf kommunikativen Wegen nicht erreichbar ist. Dies wird verdichtet, wenn das Ich am Gedichtende resümierend zum Schluss kommt: „que se quemen estas gentes que pueden orinar alrededor de un gemido“ (V. 44). Die Akte der abweisenden, unkontrollierten und ekelerregenden Körperlichkeit ersticken die kommunikativen Versuche des Kindes und des Ichs (Weinen und Schreien) und erheben die Ignoranz zu einer demonstrativen Geste. Das Ich hasst die Stadtbevölkerung. Diese ignoriert die akute Bedrohung, der das Kind ausgesetzt ist. Ein Wille zur Integration in diese kommunikationsunfähige und -unwillige Masse erscheint vor diesem Hintergrund absurd.

In weiteren Texten werden einzelne Bedrängte hervorgehoben. Als weiteres Beispiel soll wiederum ein Kind dienen. In *Ciudad sin sueño* gibt es unter mehreren Toten³¹ ein „niño que enterraron esta mañana [y que] lloraba tanto / que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase“

³⁰ Vgl. García-Posada (1981, 160).

³¹ Zur Darstellung der Stadtbevölkerung als Tote vgl. Koppenfels (1998, 47 und 142); zum Motiv der Totenstadt in *Paisaje de la multitud que vomita* vgl. Koppenfels (1998, 51f.).

(V. 12f.).³² Das Weinen gehört im Wertebereich des Ichs offenbar zu den legitimen Ausdrucksformen, sowohl für Kinder (*Paisaje de la multitud que vomita* und *Ciudad sin sueño*) als auch für den Dichter selbst (*Poema doble*),³³ auch wenn die Mehrheit nicht darauf reagiert.

Die Hervorhebung einzelner Bedrängter in verschiedenen Gedichten lässt erkennen: Das Ich ist sich darüber bewusst, dass es außer ihm noch weitere Menschen in der Stadt gibt, die nicht in der – weiterhin als unzugänglich, unkommunikativ und bedrohlich dargestellten – Mehrheit aufgehen. Allerdings ist hier wie auch hinsichtlich der „negros“ auffällig: Das Ich spricht auch mit diesen anderen marginalisierten Figuren nicht. Ein empathischer Blick ist zwar zu beobachten, aber sie bleiben für das Ich Fremde. Die stattgefundenen Begegnungen bleiben punktuell, lassen keine funktionierende sprachliche Kommunikation entstehen und führen zu keiner Integration.³⁴ Das Ich behält die Außenperspektive eines Ausgeschlossenen bei, sowohl gegenüber der Gruppe der Mehrheit, als auch gegenüber anderen Marginalisierten und Bedrängten. Seine Minderheitenposition wird dadurch radikalisiert.

3.4 Liebe und Freundschaft: Integration in private Netze?

Die Frage der Integration ließe sich neben sozial oder ethnisch definierten Gruppen und fremden Einzelnen weiter auf den privaten Bereich ausdehnen. Bei dieser Überlegung träten die Bünde der Liebe und der Freundschaft auf den Plan. Beide Themen kommen im *Poeta en Nueva York* vor, das der Liebe sogar exzessiv. Diese wird zwar ersehnt, tritt aber insgesamt als nicht erfüllt auf und bietet somit ebenfalls keine Integrationsmöglichkeit.³⁵

Eine andere private Integrationsmöglichkeit wäre die der Freundschaft, Thema von *Fábula y rueda de los tres amigos*.³⁶ Das Ich spricht dort über einen

³² García Lorca (2008, 151-156).

³³ Vgl. Fußnote 26.

³⁴ Es bleibt dahingestellt, inwiefern sich die Mitglieder der Masse integriert fühlen oder ob sie sich eventuell ebenfalls verloren fühlen. Das Ich der Texte nimmt sie als Einheit wahr, der es nicht angehört (s.o.).

³⁵ „Amor“ ist zwar das häufigste Abstraktum der Sammlung, vgl. García-Posada (1981, 206). In diesem Band wie im gesamten Werk Lorcás treten Liebe und Verlangen jedoch fast ausschließlich als unerfüllt auf (vgl. Pérez-Baso 2003, 191). Vgl. zudem das hier folgende Kapitel über *Poema doble del lago Eden*. Oftmals kann das Begehren bei Lorca nicht einmal geäußert oder zugegeben werden (vgl. Cañas 1994, 92f.).

³⁶ Vgl. García Lorca (2008, 117-119). López Alonso (2002, 159) versteht das Gedicht als nicht mehr aktuelle Erinnerung an frühere Freunde.

Freundschaftsbund, zu dessen *rueda* – Reigen – es allerdings nicht gehört:³⁷ In einem Abzählvers spricht das Ich über die drei Freunde, und zwar erneut aus einer Außenperspektive. Nach Koppenfels (1998) kommt es selbst nur insofern in diesem Abzählreim vor, als es sich selbst wegzählt.³⁸ Das wäre nicht nur ein Verbleiben in der Ausgrenzung, sondern eine aktive Selbstaussgrenzung. Das Ich tritt in jedem Falle weiterhin als völlig isolierter Einzelgänger auf.

3.5 Der Rückzug auf ein versehrtes Selbst: *Poema doble del lago Eden*

Angesichts der vollständigen Marginalisierung bei seiner Konfrontation mit der Stadtbevölkerung verbleibt dem Ich noch die Möglichkeit des Rückzugs auf sich selbst, zu beobachten in *Poema doble del lago Eden*.³⁹ Der Text verortet sich in der Natur außerhalb der Stadt, also in einem Gegenraum, der aber auf die New Yorker Urbanität bezogen bleibt. Das Ich befindet sich an einem marginalisierten natürlichen Raum, einem Seeufer. Es entfernt sich temporär von den Menschenmassen und den einzelnen anderen Marginalisierten. Anstelle der Stadt und der Menschenmenge sieht sich das Ich weder der Mehrheit, noch der Minderheit oder privaten Netzen gegenüber. Vielmehr ist es hier vollkommen alleine. Dennoch gibt es auch hier Kommunikationsversuche, die sich allerdings nicht auf die Stadtbevölkerung beziehen, sondern auf eine vom Ich als „mi voz antigua“ (V. 2) eingeführte Instanz. Sie wird durch Eigenschaften charakterisiert, die sich das Ich für sich selbst wünschen würde: Ausdrucksfähigkeit menschlichen Begehrens, von Liebe und Lust (etwa V. 5f.) – gleichzeitig wird sie als Vertreterin einer gelingenden Dichtung dargestellt (vgl. Rosenmetaphorik in: „cuando todas las rosas manaban de mi lengua“ V. 8 sowie in V. 37). Ein ungefilterter Ausdruck ohne „la burla y sugestión del vocablo“ (V. 39) wird als Ziel von Dichtung präsentiert.⁴⁰

³⁷ Vgl. Koppenfels (1998, 34-37).

³⁸ Vgl. Koppenfels (1998, 37).

³⁹ Vgl. García Lorca (2008, 165-167). Die folgenden Versangaben beziehen sich auf ebd.

⁴⁰ Die Stimme ist außerdem eng mit einem bestimmten Modell von Dichtung verbunden, dem petrarkistischen. Darauf weist schon der Epigraph des Gedichts hin: „Nuestro ganado pace, el viento espira. GARCILASO.“ (ebd.). Im Gedicht finden sich weitere Zitate aus demselben Text, Garcilaso de la Vega *Égloga II* (vgl. Garcilaso de la Vega 2006, 50-119). Aufgrund der starken Verweise auf Garcilaso und weiteren, noch auszuarbeitenden Bezügen zur Reflexionslyrik von Garcilaso

Das sind Wünsche, die schon in den vorangehenden Kapiteln im städtischen Kontext sichtbar waren. Auffällig ist in diesem Gedicht nun, dass diese Themen aus dem Rahmen von sozialer Interaktion oder Konfrontation herausgelöst werden.

Auch im Dialog mit der *voz antigua* ist das Scheitern der Kommunikationsversuche deutlich: Eine der Ansprachen des Ichs an diese Stimme setzt an deren Charakterisierung als Pan an („hombrecillo de los cuernos“, V. 17), der über Arkadien herrscht bzw. über „[e]l bosque de los desesperos / y los alegrísimos saltos“ (V. 18f.). Eine parallele Textstelle aus Lorcás Brief gibt Aufschluss darüber, dass damit nicht nur auf Arkadien verwiesen wird, sondern zugleich auf einen Raum freudvoller Dichtung.⁴¹ Dorthin will das Ich gelangen. Diese Stimme mit all ihren erstrebenswerten Eigenschaften zeigt sich in ihrer Autonomie jedoch nicht willig, sich den Wünschen des Ichs zu fügen. Eine Reaktion ihrerseits findet nicht statt, sie lässt das Ich von diesem Raum weiterhin ausgeschlossen bleiben.

Ähnlich wie in der Stadt ist kein Versuch zu erkennen, der marginalisierten Position durch Kommunikation zu entkommen. In *Poema doble* liegen zwar Kommunikationsversuche vor; allerdings sind diese nicht an Menschen gerichtet, sondern an die „voz antigua“, die von jedem Mensch und aus jeglichem pragmatischen Kontext losgelöst erscheint.

Das Ich versucht Menschlichkeit, Liebe und gelingenden sprachlichen Ausdruck nicht durch soziale Interaktion und Kommunikation zu erreichen. Vielmehr versucht es sich einer anderen Stimme zu nähern, deren Eigenschaften es sich aber nicht aneignen kann und die ihm seine Wünsche nicht erfüllt. Das Ich strebt also nach Menschlichkeit und Ausdruck, begibt sich dazu aber nicht unter Menschen, sondern in eine radikale Einsamkeit und in die Versenkung. Anstelle von Integrationsversuchen rückt hier die (imaginierte) Kommunikation mit einer nicht menschlichen, sondern stimmlichen Repräsentantin vergangener, in den Augen des Ichs gelingender Dichtung. Eine pragmatische Erklärung von der Beschaffenheit dieser kaum vorstellbaren Stimme wäre von der genannten Tatsache abzuleiten, dass diese „voz antigua“ durch die Eigenschaften idealisiert wird, die das Ich selbst gerne

u.A. beziehe ich dieses „cuando“ nicht auf eine frühere Etappe in Lorcás eigener Dichtung, wie es vorgeschlagen wurde (vgl. García-Posada 1981, 143). Die Verweise deuten eher auf die Renaissance-Dichtung und ihr zugewiesene Ganzheitlichkeitskonzepte. Zu den Garcilaso-Zitaten vgl. Burshatin (1990).

⁴¹ Vgl. Koppenfels (1998, 89) und Burshatin (1990, 229). In der Deutung des Gartens als Ort der freudvollen Poesie kommt erneut ein bereits bekannter Gedanke zum Ausdruck.

besitzen würde. Damit wäre das gesamte Gedicht ein Selbstgespräch eines verkehrten Ichs.

Der erfolglose Charakter und die negative Beendigung dieser Begegnung zeigen auf, dass die Abwendung von der Stadt und ihren Menschen und die Hinwendung zur Natur, sich selbst und dem eigenen Verlangen für das Dichter-Ich keinen Gewinn bringen. Die eigenen Bedürfnisse können weder unter Menschen noch in der Einsamkeit realisiert werden. Die hier vorzufindende Art der Kommunikation ist weniger eine Kommunikation im Sinne von sozialer Interaktion, sondern vielmehr ein poetologisches Selbstgespräch.

4. Resümee: Ausgrenzung, Selbstbezogenheit und poetologische Reflexion

Die Analyse hat ergeben, dass das Ich von den betrachteten Gruppen ausgeschlossen bleibt – von der als Masse auftretenden Mehrheitsbevölkerung bis zu persönlichen Bündeln.

Der urbanen Menschenmasse, in die das Ich nicht integriert wird, sondern dergegenüber es ein Fremdkörper bleibt, wird ein zentraler Platz eingeräumt. Die Masse kommuniziert entweder gar nicht oder auf eine Weise, der sich das Ich nicht fügen kann oder will. Wenn die Perzeption der gesamten Bevölkerung als umgrenzte Masse aufgebrochen wird und eine Sympathienahme mit anderen Marginalisierten und kommunikativ Ausgeschlossenen stattfindet, so würde sich dem Ich eventuell eine Integrationsmöglichkeit bieten, die es aber nicht nutzt – auch mit ihnen tritt das Ich in keinen kommunikativen Kontakt. Vielmehr beschreibt es diese von ihm empathisch perspektivierten Ausgeschlossenen ebenfalls aus einer Außenperspektive und bleibt auch von diesen isoliert. Greifbarere Minderheitengruppen wie die der Afroamerikaner dienen gleichfalls nicht als Ansatzpunkt für eine Integration. Persönliche Bindungen durch Liebe und Freundschaft abseits der Mehrheitsgesellschaft und auch der Minderheitengruppen werden ebensowenig erreicht. Darin wird eine radikale Außenseiterposition deutlich, die noch schärfer zu bewerten ist als die einer Minderheitengruppe. In *Poema doble del lago Eden* liegt eine vollkommene Abkehr von aller menschlichen und sozialen Umgebung vor. In der Versenkung reflektiert das Ich über sein Begehren, seine Sprache und seine Dichtung. Das Ich weist der Dichtung dabei die Aufgabe zu, menschliches Begehren fassen zu können. Ausdruck und Ausleben menschlichen Begehrens verbinden in dieser Vorstellung Dichtung und Leben durch gemeinsame Ziele, die das Ich aber nicht umsetzen kann. Statt in der Kommunikation mit Menschen versucht das Ich diese Ziele in der

Kommunikation, mit einer idealisierten anderen Stimme zu erlangen. Doch diese ist mächtiger und das Ich kann sich deren Eigenschaften nicht aneignen. Die Identität des Ichs wird hier als sich auflösend dargestellt, eine Selbstentfremdung wird deutlich, es leugnet seine Dichteridentität, zudem trennen sich Stimme und Körper voneinander.⁴² Die eigene Kommunikationsfähigkeit löst sich von der eigenen Körperlichkeit; sie richtet sich nicht mehr auf Menschen, sondern auf ein sich auflösendes Ich und eine imaginierte und idealisierte „voz antigua“. Das Selbstverständnis als *Poeta en Nueva York* ist an einem Tiefpunkt angelangt: Das Ich kann sich weder sozial noch persönlich binden, und es kann sich auch nicht als Dichter behaupten. In *Poema doble* heißt es sogar: „no soy un [...] poeta“ (V. 34).

Seine Minderheitenposition wird im Vergleich etwa zu den „negros“, den erwähnten Toten in *Ciudad sin sueño* oder den Freunden in *Fábula y rueda de los tres amigos* noch radikalisiert. Das Ich wird zur Ein-Personen-Minderheit und besetzt eine radikale Außenseiterposition. Im Raum des Fremden besinnt es sich auf ein Eigenes – zentral seine Eigenschaft als Dichter – doch das Eigene ist nicht mehr aktuell, für ihn nicht verfügbar. Das schon im Titel des Bandes lancierte Selbstverständnis als „poeta“ bietet keinen Rückzugsort mehr. Der Ort dieses Ichs ist die vollkommene Verlorenheit.

Analog zur These, dass das Gespräch in *Poema doble del lago Eden* ein Selbstgespräch ist, könnte auch der empathische Blick auf andere in New York Marginalisierte als Projektion des Ichs verstanden werden,⁴³ als Kommunikation mit sich selbst. Dies würde die Außenseiterposition, die sich durch die Sammlung zieht, durch ein Ich erklären, das von Beginn an mehr mit sich selbst als mit seiner Außenwelt zu kommunizieren versucht.⁴⁴ An die Stelle der Aufnahme von tatsächlichen Kommunikationsversuchen rückt mit diesem Ausgangspunkt das Reflektieren über mögliche (oder unmögliche) Kommunikation, über

⁴² Vgl. Koppenfels (1998, 81).

⁴³ Die These der Projektion findet sich auch, wenngleich mit anderer Stoßrichtung, bei Cañas (1994, 82f.).

⁴⁴ Wollte man die deutlich gewordene kommunikative Barriere lebensweltlich begründen, so könnte man auf Lorcás kaum vorhandene Englischkenntnisse zu Beginn seines Aufenthalts hinweisen. Verweise auf Lorcás „language isolation“ finden sich bei Barnstone (1997, 161). Zu Lorcás fehlenden Englischkenntnissen als einen der möglichen Gründe für Lorcás Kulturschock vgl. Sokol (2008, 184). Durch die Begrenztheit von Lorcás Aufenthalt wird auch die Notwendigkeit, sich anzupassen, mindestens abgeschwächt. Dies könnte ebenfalls ein Anlass für die thematisierte Isolation sein. Der vorliegende Aufsatz will diesen Ansatz aber nicht weiterverfolgen, sondern sich mit Aussagen begnügen, die aus der Textanalyse hervorgehen.

Kommunikationslosigkeit, über das Verloren-Sein des Ichs. Dabei tritt eine starke Selbstbezogenheit hervor.⁴⁵ Das öffnet eine Perspektive für weitere Untersuchungen der poetologischen und metasprachlichen Reflexion in Lorcas New Yorker Lyrik, worüber noch wenige Untersuchungen vorliegen.

Bibliographie

- Antle, Martine (1997): „Breton, Tzara: Incompatibilité théâtrale“, in: *Mélusine* 17, Lausanne: L'Âge d'homme, 99-109.
- Arango, Manuel Antonio L. (1998): *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid: Fundamentos.
- Barnstone, Willis (1997): *Six Masters of the Spanish Sonnet. Francisco de Quevedo, Sor Juana Inés de la Cruz, Antonio Machado, Federico García Lorca, Jorge Luis Borges, Miguel Hernández*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Burshatin, Israel (1990): „Lorca's *Poema del lago Eden*. In the Aura of Garcilaso and Narcissus“, in: Marval-McNair, Nora de (Hg.): *Selected Proceedings of the 'Singularidad y Trascendencia' Conference*, Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 229-242.
- Cañas, Dionisio (1994): *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid: Cátedra.
- Cruz, Jaqueline (2001): „Gitanos de Andalucía, negros de Nueva York: ¿la otredad de siempre?“, in: Brintrup, Lilianet / Epple, Juan Armando / Mora, Carmen de (Hgg.): *La poesía hispánica de los Estados Unidos. Aproximaciones críticas*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 169-184.
- Diccionario de la lengua española* (2001): Madrid: Real Academia Española.
- Freud, Sigmund (1999): „Trauer und Melancholie“, in: Ders. / Freud, Anna (Hgg.): *Gesammelte Werke* Bd. 10, Frankfurt a.M.: Fischer, 427-446.
- García Lorca, Federico / Millán, María Clementa (Hg.) (1998): *Poeta en Nueva York*, Madrid: Cátedra.
- García-Posada, Miguel (1981): *Lorca. Interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid: Akal.
- Garcilaso de la Vega / Burell, Consuelo (Hg.) (2006): *Poesía castellana completa*, Madrid: Cátedra.
- Higginbotham, Virginia (1982): „La iniciación de Lorca en el surrealismo“, in: García de la Concha, Víctor (Hg.): *El surrealismo*, Madrid: Taurus, 240-254.
- Ilie, Paul (1972): *Los surrealistas españoles*, Madrid: Taurus.
- Koppenfels, Martin von (1998): *Einführung in den Tod. García Lorcas New Yorker Dichtung und die Trauer der modernen Lyrik*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- López Alonso, Antonio (2002): *La angustia de Federico García Lorca. La palabra como síntoma*, Madrid: Algaba.

⁴⁵ Dies könnte die Selbstbezogenheit eines Melancholikers sein, evtl. im Sinne von Freud (1999).

- Morris, C. Brian (2003): „García Lorca en el cementerio judío de Nueva York“, in: Delbecque, Nicole (Hg.): *Federico García Lorca et Cetera*, Löwen: University Press, 171-181.
- Nandorfy, Martha (2003): *The poetics of apocalypse. Federico García Lorca's Poet in New York*, Lewisburg: Bucknell University Press.
- Pérez-Baso, Javier (2003): „Cernuda ante la muerte y la victoria de García Lorca“, in: Delbecque, Nicole (Hg.): *Federico García Lorca et Cetera*, Löwen: University Press, 183-196.
- Plaza Chillón, José Luis (2006): „Degollaciones, decapitaciones, amputaciones... : la poética de la violencia en los dibujos de Federico García Lorca“, in: Gobierno de Canarias (Hg.): *La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura* Bd. 2, Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 831-841.
- Sokol, Alina (2008): „García Lorca, Federico“, in: Arana, R. Victoria (Hg.): *The Facts on File Companion to World Poetry: 1900 to the Present*, New York: Infobase Publishing, 183-184.