

1. Einleitung: Lektüre, ästhetische Theorie und der Wille zum Neuen

Zur Frage, wie viel Federico García Lorca (1898–1936) gelesen hat, existieren konträre Einschätzungen. Eine entschiedene Aussage liegt von José „Pepín“ Bello vor:

Lo había leído todo. (Bello 2007: 43)¹

Bello zählt in der *Residencia de Estudiantes* in Madrid zu den engsten Freunden des andalusischen Dichters. Aus dieser persönlichen Nähe heraus zeichnet er Lorca als höchst belesenen Menschen. Damit widerspricht er implizit dem verbreiteten Bild seines Freundes als *juglar*, der seine Inspiration aus mündlicher Tradition und aus seiner *tierra* beziehe – nicht aus literarischer Bildung. Dieses verbreitete Klischee geht nach Soria Olmedo (1995) auf eine Darstellung Lorcas durch den Philologen José Fernández-Montesinos von 1927 zurück.² Neuere Untersuchun-

¹ Cf. dazu auch García Montero (2016: 19). Zur Freundschaft zwischen Lorca und Bello cf. Gibson (1999; insbes. 123 f.).

² Soria Olmedo zitiert hierzu den ab 1920 in Hamburg lehrenden Fernández-Montesinos auf Deutsch und Spanisch: „Diese Gedichtsammlung brachte einen sensationellen Erfolg. In formaler Beziehung bietet das Buch nichts Überraschendes. Was das Publikum bewunderte, war vielmehr die natürliche Kraft, die aus diesen Versen spricht. Unter den spanischen Dichtern der letzten Jahre [sic!] gibt es keinen, der so geringe literarische Schulung besäße, keinen aber auch, der so ein ausgesprochenes dichterisches Talent zeigte wie García Lorca. Er ist unter den zeitgenössischen Dichtern gewiss derjenige, der am wenigsten Bücher gelesen hat, und dieser Mangel an literarischer Bildung macht sich in seinen Gedichten geltend; stilistische Unebenheiten und Willkürlichkeiten treten überall hervor. Was bedeutet das aber gegenüber den Überraschungen, die seine Dichtung bringt! Die Verse, die den Erinnerungen an seine Kindheit entspringen, die Motive, die aus dem Erleben der Natur geschöpft sind, seine prächtigen Bilder und die an volkstümlichen Elementen so reichen Baladen [sic!] bieten in ihrer Kraft und Anmut einen wirkungsvollen Gegensatz zu den dichterischen Spielereien der Ultraisten. Nicht alles ist in *Libro de poemas* Gelegenheitsdichtung; die »poesía pura«, die zu finden sich Jiménez und die jüngsten Dichter so eifrig bemühten, ist García Lorca in einigen kleinen Gedichte [sic!] vorzüglich gelungen. Esta colección de poemas tuvo un éxito sensacional. Desde el punto de

gen belegen jedoch das Gegenteil. So legt Luis García Montero in seiner Monographie *Un lector llamado Federico García Lorca* ausführlich dar, dass „la personalidad de García Lorca como un autor leído y culto“ (García Montero 2016: 13) zu fassen ist. Die Koordinaten seiner literarischen Bildung reichen von zeitgenössischen Literaturen bis zu einem historisch und geographisch weit aufgespannten Referenzfeld, das Spanien und auch Europa deutlich überschreitet. Musik und Malerei zählen ebenfalls zu den Schwerpunkten seines künstlerischen Interesses. Auch die literatur- und kunsttheoretischen Debatten seiner Zeit sind ihm vertraut:

In Granada bewegt sich Lorca im Künstlerzirkel El Rinconcillo, wo unkonventionelle Figuren aufeinanderstoßen und neue Ästhetiken diskutieren.³ Während seiner mehr oder minder studienbezogenen Aufenthalte in Madrid wohnt er in der berühmten Residencia de Estudiantes. Aktuelle Kunstdebatten sind dort unter anderem in Form von Gastvorträgen und Gastdozenturen präsent.⁴ Dort lernt Lorca neben Bello auch Salvador Dalí und Luis Buñuel kennen. Mit Dalí führt er auch über die Zeit in der Residencia hinaus einen fruchtbaren Austausch über neue ästhetische Ideen. Mit den anderen Mitgliedern der sogenannten *generación del 27* – Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Luis

vista formal el libro no ofrece nada de sorprendente. Lo que maravilló al público fue más bien la fuerza natural que habla desde esos versos. Entre los poetas españoles de los últimos años no hay ninguno que tenga una instrucción literaria tan escasa, pero tampoco ninguno que muestre un talento poético tan pronunciado como García Lorca. Entre los poetas contemporáneos, sin duda es el que menos libros ha leído, y esta escasez de formación literaria se manifiesta en sus poesías, por todas partes aparecen desigualdades estilísticas y arbitrariedades. ¡Pero qué significa esto frente a la sorpresa que trae su poesía! Los versos surgidos de los recuerdos de su niñez, los motivos creados a partir de la vivencia de la naturaleza, sus magníficas imágenes y las baladas tan ricas en elementos populares ofrecen, con su fuerza y su gracia, una contraposición efectiva a las niñerías poéticas de los ultraístas. No todo es poesía de circunstancias en el *Libro de poemas*; la «poesía pura» que Jiménez y los más jóvenes se esforzaban tan ansiosamente por encontrar, la ha logrado García Lorca en algunos pequeños poemas.“ (Fernández-Montesinos 1927: 117, zit. nach Soria Olmedo 1995: 88). Cf. dazu auch García Montero (2016: 17 ff.). Zu Fernández-Montesinos cf. Gibson (1999: 90 f.); Soria Olmedo (1995).

³ Cf. Gibson (1999: insbes. 85–94).

⁴ Cf. dazu Gibson (1999: 115–126, 194–198, 208, 290 f.).

Cernuda, Gerardo Diego, Jorge Guillén und Pedro Salinas – führt Lorca Diskussionen über ein neues Verständnis von Literatur. Auch weitere Intellektuelle wie Guillermo de Torre, ein bedeutender Förderer der Avantgarde, gehören zu seinem engeren Kreis. Letzterer unterstützt auch das Festival del Cante Jondo, das diese Arbeit noch ausführlicher behandeln wird. De Torre erhält des Weiteren von Lorca eine Abschrift von dessen Vortrag über Góngora und würdigt die Góngora-Aktivitäten explizit (cf. Torre 1928).⁵ Insgesamt ist Lorca in der zeitgenössischen Kunst- und Literaturszene eng vernetzt und mit den aktuellen ästhetischen Diskursen bestens vertraut.

Dennoch wendet sich Lorca auch wesentlich älterer Kunst zu. Besonders bekannt ist sein Vortrag über den Barockdichter Luis de Góngora. Darüber hinaus richtet er seine Aufmerksamkeit auf andere künstlerische Richtungen und beschäftigt sich etwa mit dem keineswegs neu entstandenen Flamenco beziehungsweise *cante jondo*. Diese Interessen sind bei einem Autor, der in den avantgardistischen Kreisen der 1910er und 1920er-Jahre verkehrt, nicht selbsterklärend, da dort der unbedingte Wille zum Neuen ein zentrales ästhetisches Postulat ist.⁶

Die zentrale These dieser Arbeit lautet, dass die avantgardistischen Diskurse Lorcas Blick auf vor-avantgardistische Literatur und Kunst wesentlich prägen und er diese neu interpretiert. Dadurch verwandeln sich unterschiedlichste Gegenstände aus der spanischen Literatur- und Kulturgeschichte in Manifestationen avantgardistischer Ideen. So identifiziert er in literarischen und künstlerischen Werken vergangener Epochen eine besonders eigenständige Metaphorik, die er in Anlehnung an avantgardistische Ideen von einer Autonomie der künstlerischen Schöpfung beschreibt. Auf diese Weise vereinnahmt Lorca die Vergangenheit und postuliert in ihr die Existenz eines übersehenen, in der etablierten Literatur- und Kulturgeschichtsschreibung nicht repräsentierten Avantgardismus. Diese Vorgehensweise lässt sich insbesondere anhand seiner Vorträge herausarbeiten, in denen er zu einem gewissen Grad eine theoretisierende Perspektive einnimmt. Der gewählte Gegenstand – ein Aus-

⁵ Cf. dazu Gibson (1999: 122, 146, 166, 225, 236).

⁶ Zum avantgardistischen Postulat des Neuen cf. Alonso (1960: 563–579); Cansinos-Assens (1978); Cernuda (1957: 168); Dalí (2003: 46); Diego (1919); Laffranque (1967: 103); Ortega y Gasset (1993: 11); Ortega y Gasset (1924); Young (1995: 150).

schnitt aus Lorcass Vortragswerk – ist ungewöhnlich, da der Autor innerhalb und außerhalb der akademischen Forschung in der Regel nicht als Redner oder Theoretiker wahrgenommen wird, sondern in erster Linie als Dramatiker und Lyriker.

Die hier vertretene These widerspricht zentralen Rezeptionslinien der bisherigen Lorca-Forschung. Denn weite Teile des Forschungsdiskurses gehen von einer anderen Annahme aus:

Tradition und Avantgarde

Das Verhältnis von Tradition und Avantgarde bei Lorca wird in zahlreichen Studien als komplementäre und ausgewogene Verbindung von Gegensätzen beschrieben. Es dominiert die Rede von einem „equilibrio“ oder einer „síntesis de lo viejo y lo nuevo“ (Durán 1986: 768), einer „única e interesante simbiosis entre tradición y modernidad“ (Díez de Revenga 1993: 71), einer Kopräsenz traditioneller und avantgardistischer Elemente oder ihrem Dialog (cf. Pezzini 2015: 64; Richter 2014: 174; Soria Olmedo 1991a: 18). Navas Ocaña (2010) beschreibt diesen Gedanken eines harmonischen Zusammenspiels von Tradition und Avantgarde bei Lorca und in der *generación del 27* als „tópico literario“ und zeigt, dass dessen Ursprung in der „estética neorromántica de posguerra, que siempre busca el equilibrio“ (ibid.: 253) liegt.

Der zentrale Einfluss für diese Grundannahme der Forschung war, wie Navas Ocaña nachzeichnet (2010: 252 f.), die Monographie von Díaz-Plaja mit dem Titel *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*. Dort ist die Rede von der „armónica fusión de los elementos tradicionales y los restauradores“ (Díaz-Plaja 1948: 14; 1954: 16) bei Lorca.

Auch die Einordnung einzelner avantgardistischer Merkmale im Werk des Dichters erfolgt häufig im Sinne einer solchen Synthese mit traditionellen Merkmalen. Etwa seine exaltierte Metaphorik gilt als vereinzelt avantgardistisches Element in traditionellen Kontexten (cf. Junkerjürgen 2016; cf. Piquer Sanclemente 2009). Auch Lorcass mitunter fragmenthafte Arrangements von heterogenem Bildmaterial werden als avantgardistisches Element innerhalb traditioneller Gattungskontexte gesehen (cf. Koppenfels 2002: 112 f.). Aufgrund der Gattungswahl der Romanze oder des Sonetts und stereotyper Motivik wie des *gitano*-Motivs ist immer wieder die Rede von neo-populärer oder neotraditioneller Dichtung (cf. Díez de Revenga 2000; Junkerjürgen 2016: 120). Dieses Muster wird

häufig auch in seinen Vorträgen verortet. So beschreibt Ponce Cárdenas Lorcas Góngora-Vortrag als „hibridización“ (2008: 366) von barocken und avantgardistischen Ideen. Andere Arbeiten lösen die epochenspezifischen Merkmale tendenziell auf, wenn sie einen strikten Fokus auf stilistische Gemeinsamkeiten mit Góngora legen. Dies geschieht vor allem in der Nachfolge von Dámaso Alonso (bspw. 1928: 177–202), dessen Wissen um subjektive Blicke der *generación del 27* auf Góngora – ich komme darauf zurück – beim Herausarbeiten von Gemeinsamkeiten wie in der Arbeit von Piquer Sanclemente (2009) verloren geht. Was das Aufgreifen surrealistischer Ideen betrifft, wird Lorca häufig eine Zurückhaltung attestiert, die mitunter auf seine vermeintlich traditionellen Vorstellungen zurückgeführt wird (cf. Jiménez 2005: 63 ff.; Rodrigo 2004: 214).

Ablehnung und Neukonstruktion von Vergangenheit

Die Präsenz avantgardistischer Merkmale und Bezugnahmen auf die Vergangenheit sind bei einem avantgardistischen Autor in der Tat nicht selbstverständlich: Die Emphase der Neuheit durchzieht die Kunstdebatten der Avantgarden leitmotivisch.⁷ Cernuda hebt sie als Distinktionsmerkmal der um 1920 entstehenden Dichtergeneration gegenüber der vorherigen hervor:

Y como sabemos, «lo nuevo», a diferencia de «lo moderno» (preocupación de la generación anterior a ésta [...]), obsesionó a los escritores y poetas que surgen en nuestra literatura hacia 1920. (Cernuda 1957: 168)

Damit verbunden werden die Avantgarden im spanisch- wie deutschsprachigen Raum in der Regel als „movimientos de ruptura“ (Armiño 2016: 19) verstanden. Ihr Neuheitsstreben wird gerade auf einen radika-

⁷ Dalí spricht 1928 von „el arte de vanguardia, o sea: el arte nuevo“ (Dalí 2003: 46). Auch Ortega y Gasset *La deshumanización del arte* (1925) bezieht sich auf den „arte nuevo“ (Ortega y Gasset 1993: 11) und ist geprägt von Paradigmen des Neuen; ein verwandter Text von 1924 trägt den Titel „Diálogo sobre el arte nuevo“ (1924). Gerardo Diego hält schon 1919 einen Vortrag über „La poesía nueva“ (Diego 1919); Cansinos-Assens schreibt im selben Jahr über „La nueva lírica“ (Cansinos-Assens 1978); Alonso schreibt 1927 über „Góngora y la nueva generación“ (Alonso 1960: 563–579). Lorca selbst hält 1928 den Vortrag *Sketch de la nueva pintura*. Cf. auch Cernuda (1957: 168); Diego (1919); Laffranque (1967: 103); Young (1995: 150).

len Traditionsbruch bezogen (cf. Bürger 1974: 81–86) – auf eine Abgrenzung von „la uniforme literatura precedente“ (García de la Concha 1984: 205), auf eine „oposición a lo viejo“ (Veres Cortés 2010: 108; Bosi 1991: 17). Dass sich Lorca aber nicht von sämtlichen Vergangenheitsbezügen löst, wurde wiederholt festgestellt.⁸ Ersichtlich ist dies schon anhand seiner Bezugnahmen auf Góngora oder auf die Gattung der Romanze. Ich zitiere dazu Durán:

Todo un aspecto de la vanguardia –primero el futurismo, después el ultraísmo y el creacionismo, y finalmente el surrealismo– debía ser ajeno a García Lorca: el desprecio absoluto por el pasado. Marinetti quería quemar los museos y arrasar la ciudad de Venecia. (Durán 1986: 769f.)

Als zentraler Kontext dieser Aussage ist die Dichtergruppe der *generación del 27* zu nennen, die für Loras Tun einen wesentlichen Rahmen darstellt. Über ihre Singularität schreibt Díez de Revenga:

[La] importante vuelta a los clásicos castellanos [...] es única en los movimientos literarios europeos del siglo XX [...]. (Díez de Revenga 1993: 71)

Dies sei unbestritten. Allerdings ist die „vuelta a los clásicos“ nicht mit einem vollständig positiven Verhältnis zur Vergangenheit ohne jeglichen *desprecio* gleichzusetzen, wie es Durán annimmt. Schließlich zeigt Lorca ein kritisches Verhältnis gegenüber offiziellen Erinnerungs- und Kulturinstitutionen. Während diese Rolle bei Marinetti die von ihm verachteten Museen einnehmen, sind dies bei Lorca die Akademien. Auch Duráns Argument der Abgrenzung von der Vergangenheit lässt sich weder bei Lorca noch im von Durán bemühten Surrealismus vollständig bestätigen. Sehr explizit widmet sich Breton der Konstruktion einer surrealistischen Gegen-Tradition vielmehr im *Manifeste du surréalisme*:

Swift est surréaliste dans la méchanceté.
Sade est surréaliste dans le sadisme.
Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme.
Constant est surréaliste en politique.
Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête.
Desbordes-Valmore est surréaliste en amour.
Bertrand est surréaliste dans le passé.

⁸ Beispiele dieser Einordnung sind Durán (1986: 769f.); Laffranque (1967: 179); Río (1952: 19f.).

Rabbe est surréaliste dans la mort.
Poe est surréaliste dans l'aventure.
Baudelaire est surréaliste dans la morale.
Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs.
Mallarmé est surréaliste dans la confiance.
Jarry est surréaliste dans l'absinthe.
Nouveau est surréaliste dans le baiser.
Saint-Pol-Roux est surréaliste dans le symbole.
Fargue est surréaliste dans l'atmosphère.
Vaché est surréaliste en moi.
Reverdy est surréaliste chez lui.
Saint-John Perse est surréaliste à distance.
Roussel est surréaliste dans l'anecdote.
Etc.
(Breton 2010: 37 f.)

Diese Bezugspunkte bringt Breton in kein systematisches Verhältnis und konstruiert keine kohärente Vorgeschichte. Aber er postuliert die Existenz von surrealistischen Präfigurationen in Form einzelner Aspekte im jeweiligen Werk.

Bemerkenswert ist auch der Blick auf das Vergangenheitsverhältnis von Guillermo de Torre, mit dem Lorca befreundet ist und der einen zentralen Bezugspunkt der spanischen Avantgarden darstellt: Die Hinwendung zur Vergangenheit beschreibt er als Notwendigkeit jedes „espíritu joven“ (1928: 183).⁹ Über die Akteure der Góngora-Rehabilitation schreibt er im selben Zusammenhang: „Fue una falange juvenil extrema – como es notorio – la más entusiasta en el culto de la reviviscencia gongorina.“ (1928: 183). Und ordnet dies so ein: „Entramos en un período de fervoroso revisionismo crítico, de revaloraciones agudas [...]“ (id.) Mit Blick auf Breton und de Torre erscheint die Neubewertung oder Umwertung älterer Figuren und Werke aus der Literaturgeschichte als ein zentrales Verfahren des von de Torre referenzierten Diskurses einer ‚extremen juvenilen Truppe‘ – der damals neuen literarischen Strömungen. Nicht die Ablehnung der Vergangenheit steht hier im Mittelpunkt, sondern die Zurückweisung bestimmter Vergangenheitskonstruktionen

⁹ Passenderweise handelt es sich um einen kurzen Text zur Literaturgeschichtsschreibung und der Rolle von Marcelino Menéndez Pelayo – mit dem sich mit abweichender Perspektive auch Lorca im Zusammenhang mit seinem Góngora-Vortrag beschäftigen wird: „Revaloración de Menéndez y Pelayo“ (Torre 1928).

durch etablierte und meist institutionalisierte Instanzen. Das avantgardistische Moment des unbedingten Willens zum Neuen findet sich in diesen Herangehensweisen nicht in absoluten Lossagungen von der Vergangenheit, sondern in ihrer Perspektivierung. Der Blick auf die Vergangenheit ist es, was hier neu ist und sich von etablierten Herangehensweisen abgrenzt. In ihm prägt sich der Wille zum Neuen aus.

Hinter Loras *revaloraciones* der Vergangenheit werde ich ein Muster herausarbeiten, das sich mit dem von Michel Foucault geprägten Begriff *contre-discours* oder ‚Gegendiskurs‘ beschreiben lässt. Foucault hat ihn vor allem in *Les mots et les choses* (1966) geprägt, wo er der Literatur ein Widerstandspotential gegenüber außerliterarischen Machtordnungen zuspricht.¹⁰ Lorca wiederum entwirft innerhalb von Literatur und Kultur eine Zweiteilung: Sowohl in der kulturellen Vergangenheit als auch in seiner Gegenwart sieht er einen Bereich der etablierten, anerkannten, kanonisierten Kultur, auf der anderen Seite einen Raum des Marginalisierten, Missachteten oder Vergessenen. Dieses zweite Feld, das Lorca bereits in der spanischen Vergangenheit identifiziert, lässt sich mit einem weiteren Begriff Foucaults verbinden: der *contre-histoire*, ‚Counterhistorie‘ oder ‚Gegengeschichte‘. Diesen Begriff verwendet Foucault in seinem Aufsatz „Nietzsche, la généalogie, l’histoire“ (1971), in dem er die Wissensproduktion über die Vergangenheit als Monopol gesellschaftlicher Instanzen beschreibt, die über die entsprechende Macht verfügen. *Contre-histoire* ist das, was abseits dieser Instanzen geschieht, mit Blick auf zum Schweigen gebrachte Interpretationen der Vergangenheit.

Zwar entwirft Lorca keine systematische, kohärente ‚Geschichte‘ spanischer Kunst beziehungsweise Literatur. Ähnlich zu Bretons Auflistung surrealistischer Präfigurationen postuliert Lorca jedoch Präfigurationen avantgardistischer Kunst in einzeln von ihm hervorgehobenen Bezugspunkten. Der auch bei Foucault prägende Gedanke von Teilen der Vergangenheit, die in einer ‚offiziellen‘ Geschichtsschreibung unterrepräsentiert sind, wird sich als zentrales Moment seiner Darstellungen erweisen. Gemäß der Forderung Guillermo de Torres nach „*revaloraciones críticas*“ unterzieht Lorca, wie ich zeigen werde, schlaglichtartig die kulturelle und literarische Vergangenheit aus der Perspektive einer avantgardistischen Relektüre.

¹⁰ Cf. dazu auch Geisenhanslüke (1997; 2021); Medina (2011).

Die von Lorca angeführten Beispiele der Marginalisierung erweisen sich mitunter als weniger eindeutig ausgeschlossen und verachtet, als es postuliert – beispielsweise im Fall Góngoras, der bereits zu Lebzeiten eine Anhängerschaft hat. Auch die Unterscheidung zwischen popularisiertem Flamenco und einem bis dahin aus der akzeptierten Kultur ausgeschlossenen *cante jondo* wird sich als zweifelhaft erweisen. Dies verweist umso mehr auf das Wirken eines spezifischen Denkens, das seine Perspektive stark beeinflusst.

Lorcas Blick auf die Vergangenheit hat Konsequenzen: Indem er die Existenz avantgardistischer Werke in vergessenen, verdrängten und marginalisierten Winkeln der Literatur- und Kulturgeschichte postuliert, löst er den Avantgarde-Begriff aus seiner zeitlichen Bindung. Stattdessen setzt er ihn im Sinne eines Musters ein, das in unterschiedlichen zeitlichen und kulturellen Kontexten anwendbar ist und in Abgrenzung zur jeweils hegemonialen Kunst greift. Eine weitere Konsequenz liegt darin, dass Lorcas Texte eine Positionierung gegenüber der spanischen Identitätskrise entfalten, die sich mit dem Verlust der letzten überseeischen Kolonien 1898 und dem endgültigen Ende Spaniens als Weltreich entfaltet. Während die ‚äußere‘ Geschichte Spaniens hier einen Bruch erfährt, hat Lorcas Zugriff das Potential, eine alternative Perspektive auf die nationale Historie zu liefern.

Anknüpfungspunkte

Freilich bewegt sich meine Arbeit nicht im luftleeren Raum, sondern greift Ansätze und Impulse aus der existierenden Literatur auf. So deutet Laffranque wiederholt an, dass Lorcas Perspektive auf die Vergangenheit durch den Creacionismo geprägt ist (cf. Laffranque 1967: 137, 142). Eine neuere Forschungsrichtung postuliert bezüglich seiner Perspektivierung der Vergangenheit ganz dezidiert „una nueva manera de concebir esta tradición“. Dies ist der Fall bei García Jurado (2017: 17) in einer kurzen, pointierten Arbeit zu Lorcas Sonettistik. Auch Piqueras Flores (2015) legt ein ähnliches Erklärungsmuster an, wenn er das Interesse des Dichters am *cante jondo* erst durch Debussys musikalische Revolution für erklärbar hält.

Für derartige Ansätze, die über die Frage nach Ablehnung oder Bezugnahme sowie über das Identifizieren von Quellen oder Ursprüngen hinausgehen, haben mehrere Arbeiten von García Montero eine

zentrale Bedeutung. Sie streichen insbesondere Themen aus der Epoche der Romantik und die avantgardistische Sprachlichkeit von Loras Werk hervor. Nach García Montero wirken vor allem „procesos metafóricos de la vanguardia“ (García Montero 2007: 15) als Filter für oft romantische Themen. García Montero setzt den Avantgardismus als Ausgangspunkt für Loras Interesse an der Tradition (oder an einer Tradition). Dafür hat er die Formeln der „lectura vanguardista de la tradición“ (1990: 24; 1993: 72; 2016: 147) und der „lectura modernizadora de la tradición“ (2016: 28) geprägt.

García Montero macht dabei eine Feststellung, die auch für meinen Ansatz bedeutend ist: Er postuliert, dass die Tradition selbst zur Avantgarde wird:

Lo verdaderamente significativo en la lógica cultural contemporánea ha sido que la tradición se presentase como una forma de vanguardia. La tradición como vanguardia. (García Montero 1993: 64)

Zu präzisieren ist, was die Tradition umfasst, auf die sich Lorca bezieht. Denn dabei besteht, wie ich zeigen werde, keinesfalls Einigkeit. Entscheidend ist vielmehr, welche kulturellen Zeugnisse der Vergangenheit er rezipiert und ins Zentrum seines Schaffens rückt. Daher erweitere ich den Ansatz von García Montero, der vornehmlich eine Uminterpretation einer global gedachten Tradition fokussiert, um den oben dargelegten Aspekt der Aufteilung der Vergangenheit in eine hegemoniale Traditionslinie und eine Strömung avantgardistischer Gegendiskursivität.

Auch ein Impuls von Hans Ulrich Gumbrecht erweist sich als produktiv für die Betrachtung von Loras Perspektive auf die Literatur- und Kulturgeschichte. Gumbrecht liefert einen Ausgangspunkt für den Ansatz, dass der andalusische Autor seine Aufmerksamkeit gezielt auf selektierte kulturelle Elemente der Vergangenheit richtet. Nach Gumbrecht ist dies vor allem eine Fokussierung auf die nationale Fernvergangenheit aufgrund einer auf die „Nahvergangenheit gerichtete[n] Negation und Destruktionsabsicht“ (Gumbrecht 1982: 147). Was in Gumbrechts Betrachtung fehlt, sind Loras Abgrenzung von dominanten Vergangenheitskonstruktionen und die Identifikation von heterogenen, aber gleichzeitig stattfindenden kulturellen Prozessen.