

Gabriel Celaya. La poesía es un arma cargada de futuro

Strosetzki, Christoph

First published in:

Tietz, M. (Hrsg.): Die spanische Lyrik der Moderne. Frankfurt am Main : Vervuert, 1990,
S. 292-302

ISBN: 3-89354-312-0

© 1990 Vervuert Verlag Frankfurt am Main

Christoph Strosetzki

Gabriel Celaya. La poesía es un arma cargada de futuro

La poesía es un arma cargada de futuro

Cuando ya nada se espera personalmente exaltante,
mas se palpita y se sigue más acá de la conciencia,
fieramente existiendo, ciegamente afirmando,
como un pulso que golpea las tinieblas,

5 cuando se miran de frente
los vertiginosos ojos claros de la muerte,
se dicen las verdades:
las bárbaras, terribles, amorosas crueldades.

Se dicen los poemas
10 que ensanchan los pulmones de cuantos, asfixiados,
piden ser, piden ritmo,
piden ley para aquello que sienten excesivo.

Con la velocidad del instinto,
con el rayo del prodigio,
15 como mágica evidencia, lo real se nos convierte
en lo idéntico a sí mismo.

Poesía para el pobre, poesía necesaria
como el pan de cada día,
como el aire que exigimos trece veces por minuto,
20 para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.
Estamos tocando el fondo.

25 Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta man-
charse.

Hago más las faltas. Siento en mí a cuantos sufren
30 y canto respirando.

Canto, y canto, y cantando más allá de mis penas
personales, me ensancho.

Quisiera daros vida, provocar nuevos actos,
y calculo por eso con técnica, qué puedo.
35 Me siento un ingeniero del verso y un obrero
que trabaja con otros a España en sus aceros.

Tal es mi poesía: poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo
40 con que te apunto al pecho.

No es una poesía gota a gota pensada.
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.
Es algo como el aire que todos respiramos
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.
45 Son palabras que todos repetimos sintiendo
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.
Son lo más necesario: lo que tiene nombre.
Son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos.¹

Das Gedicht ist eine Waffe, mit Zukunft geladen

Wenn man für sich selber schon nichts Erregendes mehr erwartet, / aber man rührt
sich noch, und man lebt immer bewußter, / lebt wild vor sich hin, sagt blind ja zu al-
lem, / wie ein Herzschlag, der auf die Finsternis einschlägt,
wenn man dem Tod in die schwindelerregenden, / hellen Augen schaut, / dann werden
die Wahrheiten ausgesprochen, / die barbarischen, schrecklichen, zärtlichen Grau-
samkeiten:

Dann werden die Gedichte hergesagt, / die die Lungen all jener weiten, die halb er-
stickt, / nach Sein, nach Rhythmus verlangen, / nach Ordnung für das, was sie als
Übergriff empfinden.

Mit der Raschheit des Instinkts, / mit dem Blitz des Wunders, / wie in magischer Of-
fenbarung, wird das Wirkliche / mit sich selber eins.

Gedichte für die Armen, Gedichte so notwendig / wie das tägliche Brot, / wie die Luft,
die wir dreizehn Mal je Minute brauchen — / dies um zu sein und im Sein ein verherrli-
chendes Ja zu sagen.

Da wir in Schüben leben, da man uns kaum erlaubt / zu sagen, daß wir sind, wer wir
sind, / kann unser Gesang nicht straflos bloßer Zierat sein. / Wir sind auf Grund ge-
stoßen.

Ich verfluche die Dichtung geschaffen / als Luxuskultur von den Lauen, / die ihre
Hände in Unschuld waschen, sich aus allem raushalten und verschwinden. / Ich ver-
fluche die Dichtung eines jeden, der nicht Stellung bezieht, auch wenn er sich dabei
beschmutzt.

Die Fehler nehm ich auf mich. Ich fühle in mir alle, die leiden, / und ich singe, wie ich
atme. / Ich singe, und singe, und da ich auch jenseits meiner eigenen / Leiden singe,
gelang ich über mich hinaus.

Ich will euch Leben einhauchen, will neue Taten hervorrufen / und berechne deshalb, mit Sachkenntnis, was ich vermag. / Ich betrachte mich als Ingenieur des Verses und als Arbeiter, / der mit andern zusammen an Spaniens Gerüst arbeitet.

Das ist meine Poesie: Werkzeug-Poesie / und gleichzeitig das Pulsen blinden Einverständnisses. / Das ist sie: eine mit dem Streugeschoß der Zukunft geladene Waffe, / mit der ich auf deine Brust ziele.

Es ist keine Poesie, die Tropfen durch Tropfen durchdacht wurde. / Nichts Schönes. Nicht eine ausgereifte Frucht. / Etwas wie die Luft, die wir alle atmen, / wie der Gesang, der all das hinstreut, was wir in uns tragen.

Es sind die Wörter, die wir alle immer wieder brauchen und die wir / als eigene empfinden und die weit reichen. Sie meinen mehr, als sie sagen. / Sie sind das Allernotwendigste: das, was einen Namen hat. / Schreie sind es zum Himmel, und auf der Erde Taten.²

*

Das vorliegende Gedicht ist das vorletzte im Zyklus der *Cantos iberos*, der im Jahre 1955 erschienen ist. Die Gedichte dieses Zyklus sind von tiefer Vaterlandsliebe erfüllt und evozieren das geschichtliche Erbe Spaniens. Auf der anderen Seite nehmen sie gegen die Unterdrückung des Volkes durch die damalige Regierung Stellung. Dabei entwickeln sie klassenkämpferische Elemente, wie z.B. im Gedicht »A Sancho Panza«, wo die Tugenden des Volkes im Verlauf der Geschichte evoziert und dann dem Arbeiter der Gegenwart zugeschrieben werden. Im Gedicht »A Juan Ruiz, arcipreste de Hita« wird demgegenüber nicht die Spaltung Spaniens in zwei feindliche Parteien, sondern ein Modell des friedlichen Zusammenlebens vorgeführt, das im Spanien des 14. Jahrhunderts realisiert schien, als noch Christen, Mauren und Juden friedlich koexistierten.

Das Gedicht hat zwölf Strophen und besteht aus drei Teilen. Der erste Teil umfaßt die ersten sechs Strophen, der zweite die siebente bis neunte und der dritte die zehnte bis zwölfte. Die sechs Strophen des ersten Teils lassen sich in zwei Teile von gleichem Umfang untergliedern. Die ersten beiden, mit »cuando« eingeleiteten Strophen des Gedichts legen eine Situation als Ausgangspunkt für jene Dichtung fest, die in der dritten Strophe als deren natürliche Folge dargestellt wird. Der Parallelismus zwischen »se dicen las verdades« in der zweiten Strophe und »se dicen los poemas« in der dritten zeigt nicht nur, daß Dichtung für Wahrheit steht, sondern auch, daß sie sich aus einer Situation ergibt, in die man sich nicht zuletzt durch die unpersönliche Ausdrucksweise von »se espera«, »se sigue« etc. »geworfen« fühlt, in der jede außergewöhnliche Erwartung fehlt, die Lebensbejahung blind und daher der Tod als einzige Zukunftsprojektion erscheint. Mit »muerte« wird gleichzeitig die metaphysische Grenzsituation und die politische Bedrohung angedeutet. Nur Wahrheit und Gedichte, »que ensanchan los pulmones de cuantos, asfixiados«, können aus der Situation der Bedrängtheit hinausführen. Die vierte Strophe, deren erste Verse durch »con« und »como« eingeleitet werden, fragt nun danach, wie die Dichtung ihre Aufgabe erfüllen kann. Die fünfte beschreibt, welche Art von Dichtung gemeint ist, und die sechste begründet deren Berechtigung: Schnell wie eine magische Evidenz lasse sie das Reale als es selbst erscheinen. Mögliche Entfremdungen kann sie also aufheben. Sie sei für den Armen so notwendig wie Luft und tägliches Brot. Der Vergleich mit biologischen Rhythmen, wie dem des Atmens, das dreizehn Mal in der Minute erfolge, wird in der

sechsten Strophe im Satz »porque vivimos a golpes« wieder aufgenommen. Auch das Identitätsthema aus der vierten Strophe klingt hier wieder an. Es erscheint nun als von außen auferlegtes Verbot, die eigene Identität auszudrücken. Der Widerspruch zwischen Verbot und Aufgabe der Identitätsschaffung in der Dichtung führt nun dazu, daß Gedichte »no pueden ser sin pecado un adorno.« Mit der Hervorhebung dieser conclusio schließt der erste Teil.

Der so evozierte Gegensatz zwischen einer Dichtung als »adorno« und einer »poesía necesaria« ist Gegenstand des zweiten und dritten Teils. Im zweiten weichen schon in der siebenten Strophe die unpersönlichen Formulierungen des ersten Teils der Ich-Form. Geradezu als handelte es sich um ein Interview, als antwortete Celaya auf ihm gestellte Fragen, nimmt er Stellung. Während er sich in der siebenten Strophe gegen eine als bloßes Schmuckstück konzipierte Dichtung wendet, die ihm in ihrer Neutralität und dem fehlenden politischen Standort als bloßer Luxus, ja als Evasion vor der Realität erscheint, skizziert er in der achten und neunten Strophe seine eigene Position: Er erstrebe Dichtung nicht in ihrer Reinheit und scheue es nicht, deren Vollkommenheit mit eigenen und fremden Leiden zu verunreinigen. Den vitalen Rhythmen folgend solle sie, wie in der neunten Strophe deutlich wird, Leben spenden, neue Handlungen und ein neues Spanien hervorrufen. Daß sie mit Kalkül einzusetzen ist, unterstreicht Celaya, indem er sich als Ingenieur des Verses bezeichnet, der wie ein Arbeiter an der Konstruktion des künftigen Spanien teilhabe. Mit diesem Bild gelingt es Celaya, die Trennung zwischen der Handarbeit des Arbeiters und der Kopfarbeit des Dichters aufzuheben. Wie auch schon in der fünften Strophe deutlich geworden ist, fühlt sich Celaya als Teil und Sprecher einer großen Menge des Volkes.

Auch die Strophen zehn bis zwölf haben einen dialogischen Charakter. Während in den Strophen sieben bis neun zunächst die Gegenposition verurteilt und dann die eigene skizziert wurde, stellt Celaya nun erst die eigene Meinung vor, grenzt sie dann von fremden Meinungen ab, um sie schließlich noch einmal resümierend vorzuführen. In der zehnten Strophe erscheint die Dichtung als Ausdruck des Inneren, als »latido de lo unánime y ciego«, aber auch als Wegweiser in die Zukunft. Zugleich wirkt sie als zukunftsereifüllte Waffe, die auf den einzelnen gerichtet ist. Da sie so notwendig wie die eingeatmete Luft sei, kann es nur verfehlt sein, wenn man sie als bloß schönes Luxusobjekt konzipiert — ein Gedanke, den die elfte Strophe aus der sechsten übernimmt. Die erste Person des Singulars wird in der elften, wie bereits in der fünften und sechsten Strophe in den Plural überführt. Gedichte erscheinen nun als »palabras que todos repetimos sintiendo como nuestras«. Dichter und Publikum fühlen das Gleiche. Doch mehr noch: »vuelan«. Als »gritos en el cielo« beziehen sich die Worte des Dichters auf eine bessere Zukunft, und »en la tierra« werden sie zur Grundlage von Handlungen. Dadurch, daß die zwölfte Strophe den Ansatz der zehnten wieder aufnimmt, werden sie sogar zur »arma cargada de futuro expansivo«, und der Relativsatz »con que te apunto al pecho« erscheint in diesem Zusammenhang nicht mehr, wie noch bei der Betrachtung der zehnten Strophe allein, freundschaftlich auf den gleichgesinnten Leser bezogen, sondern erhält damit eine für den politischen Gegner weitaus bedrohlichere Wendung.

Während im ersten Teil des Gedichtes längere und beschreibende Sätze dominieren, erscheinen der zweite und dritte Teil stärker an der gesprochenen Sprache der Konversation orientiert. Gerade im dritten Teil sind die Sätze kürzer und die Wiederholungen einzelner Elemente häufiger. Diese sprachliche Form läßt auf eine Steigerung von En-

gement und Eindringlichkeit schließen und entspricht der inhaltlichen Brisanz des Schlußteils. Die Verstypen der zwölf Quartette des Gedichtes sind sehr unterschiedlich: Neben Alexandrinern, Siebensilbern gibt es zahlreiche andere Arten. In einer Strophe reimen sich wenigstens zwei Verse. Der Reim ist assonantisch. Celaya versucht, sich mit dieser freien Metrik der mündlichen Rede anzunähern. Dabei ist sein Ausgangspunkt nicht der Vers, sondern der Rhythmus.³ Er orientiert sich dabei an der mittelalterlichen Dichtung, die die Spielleute dem Volk mündlich vortrugen. Hier erlaubten der *verso libre* und der Rhythmus immer neue Varianten und dienten dem Vortragenden als mnemotechnische Hilfen.⁴ Beim mündlichen Vortrag im Mittelalter spielten nach Celaya die metrische Silbenzählung und die Strophe als Entität keine Rolle. So schwankte auch der Vers im *Cid* zwischen elf und achtzehn Versen. Eine derart mündlich geprägte Verskunst sei dann im Siglo de Oro verlorengegangen, als Gedichte von ihrem Schriftbild her gelesen und verstanden wurden. Das Theater, eine mündlich vorgetragene Gattung also, habe sie wieder aufleben lassen, bevor sie bei Celaya selbst als Ausdruck der Volksdichtung bevorzugt wird.⁵ Demgegenüber erscheint ihm das Sonett als Kalligramm *avant la lettre*. Dieses gelte es zu überwinden und zur mündlichen Dichtung, wie sie vor dem Buchdruck existierte, zurückzukehren. Denn der Hörsinn sei primärer als die anderen und die gemeinsam gehörte Kunst schaffe Gemeinschaft. Schließlich hätten die neuen Medien wie Radio, Kino, Mikrophon und Tonband die technischen Umstände geschaffen, die es ermöglichten, eine große Volksmenge mündlich zu erreichen.⁶ Celaya sieht seine sozial geprägte Dichtung als eine der Wurzeln des späteren Protestsongs. In der Tat wurde nicht nur sein vorliegendes Gedicht »La poesía es un arma cargada de futuro« von Paco Ibáñez zum Schlager gemacht, sondern auch andere Sänger benutzten seine Dichtungen für Schlager. Dieser Entwicklung allerdings steht Celaya skeptisch gegenüber, da der Gesang die Botschaft der Dichtung entkräfte und sich nicht an den einzelnen, sondern nur an ein »informe e indiscriminado conjunto«⁷ richte. Immerhin berücksichtigt er die Medien seiner Zeit. Dies ist kein Zufall. Denn Kunst ist für ihn nichts Abstraktes, sondern »está ligado a una circunstancia, según dice Ortega. Está ‚en situación‘, según diría Sartre«⁸. Das Hier- und Jetztsein, das bezeichnend sei für das Leben, habe sich der Dichter zu eigen zu machen. Nur dann könne er der Geschichtlichkeit künstlerischer Stile und geschmacklicher Bewertungen gerecht werden. Erst die Berücksichtigung der außersprachlichen Realität, der Situation, des Publikums ermögliche die Kommunikationsfähigkeit der Dichtung.⁹

Diese Realität zur Zeit der Entstehung des Gedichtes war geprägt durch die Spaltung der Spanier in Anhänger und Gegner des Franco-Regimes. Die Polarisierung der Bevölkerung entwickelte sich in den fünfziger Jahren nicht zuletzt aus wirtschaftlichen Schwierigkeiten infolge des Bürgerkrieges und der Trockenheitsjahre von 1943 bis 1951, aber auch aus der zunehmenden Industrialisierung, der Bevölkerungskonzentration in den Großstädten, der Unterdrückung der Meinungsfreiheit, der Einrichtung nordamerikanischer Basen und damit Spaniens Teilnahme am Kalten Krieg. Sie fand ihren Ausdruck in zahlreichen Streiks der Arbeiter und in Studentenunruhen. Gerade 1955, als Spanien wieder in die UNO aufgenommen wird und Celaya seine *Cantos iberos* publiziert, erscheint die Polarisierung so explosiv, daß sich die Polizei gezwungen sieht, einen Kongreß junger Schriftsteller an der Universität Madrid zu verbieten.¹⁰ Die Unruhen gingen also gleichzeitig von den Arbeitnehmern und der Intelligenzschicht aus. Dies war eine Bestätigung für Celaya, der in seiner Theorie den Dichter

nicht von der arbeitenden Bevölkerung getrennt wissen wollte. Denn auch der Schriftsteller sei ein Arbeiter: Er trage zur Bereicherung des Verlegers bei, der das Endprodukt verkauft. Da er jedoch nicht nur ein Produkt herstelle, sondern sich in ihm selbst verkörpere, leiste er anders als der Arbeiter keine entfremdete Arbeit. Die Gesetze des Marktes gelten auch für ihn und bestimmen die Preise seiner Dichtung. Da es unmöglich sei, das Angebot zu drosseln, tritt Celaya dafür ein, die bisher geringe Nachfrage nach Dichtung zu steigern, ohne sich jedoch dabei zum kommerziellen Schriftsteller zu degradieren. Celaya, der der Tätigkeit im väterlichen Betrieb und seinem bürgerlichen Beruf als Ingenieur den Rücken gekehrt hatte, um sich nur der Dichtung zu widmen, litt nicht selten selbst unter materiellen Schwierigkeiten.¹¹

Geboren wurde Gabriel Celaya 1911 in Hernani (Guipúzcoa). Er studierte zunächst in Madrid Ingenieurwissenschaften. Wichtige geistige Anregungen erhielt er in der »Residencia de Estudiantes« in Madrid. In zweiter Ehe heiratete er Amparo Gastón, mit der er 1946 in San Sebastián die *Colección Norte* gründete, in der zahlreiche spanische und europäische Autoren in spanischer Übersetzung erschienen. 1977 ließ er sich als Kandidat der kommunistischen Partei aufstellen, wurde jedoch nicht gewählt und trat ein Jahr später wieder aus, da er in dieser Partei die baskischen Interessen nicht ausreichend berücksichtigt sah. Sein umfangreiches Werk erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Preise, zuletzt im Dezember 1986 den »Premio Nacional de las Letras Españolas«.¹² Celayas literarische Entwicklung geht vom Surrealismus über einen existentialistischen Humanismus hin zum gesellschaftlichen Engagement, das in unserem Gedicht besonders deutlich wird. Man bezeichnete ihn abschätzig als »bajo-realista«, »prosaísta«, »postsurrealista«, »poeta biológico«, »existencialista« und »poeta social«.¹³ Angesichts dieser verschiedenen fremden Einordnungen verwundert es nicht, daß Celaya selbst immer wieder glaubte, seine poetologische Position in Vorworten, theoretischen Texten und Gedichten erläutern zu müssen. Dabei erörtert er auch die Frage, ob seine an der gesprochenen Sprache orientierten Texte nicht eher der Prosa als der Dichtung zuzurechnen sind.¹⁴ Im folgenden soll daher der Versuch unternommen werden, Celayas vorliegendes Gedicht, das bereits eine programmatische Aussage zu seinem Dichtungsverständnis darstellt, vor dem Hintergrund seiner eigenen theoretischen Werke und seiner persönlichen Entwicklung zu deuten. Besondere Berücksichtigung finden sollen dabei das im Gedicht formulierte Einbeziehen der historischen Situation bzw. des politischen Hier und Jetzt, das eine als bloßes Schmuckstück gedachte Dichtung ausschließt, und die Möglichkeit einer Dichtung, die von den Anliegen einer breiten Bevölkerung ausgeht und sich in einem verständlichen Konversationsstil an sie wendet.

Zunächst sei gefragt, welche Einflüsse Celaya verarbeitet hatte, bevor er das vorliegende Gedicht schrieb. An der 98er Generation schätzte er den Versuch der Regeneration Spaniens. Für besonders wichtig hielt er die »intrahistoria« von Unamuno, die er im Volk als kollektives Unterbewußtsein weiterleben sah.¹⁵ A. Machado erschien ihm nicht nur als Symbol antifrankistischer Dichtung, sondern auch als Verfechter einer postmodernen Lyrik, die zugunsten der Mittelbarkeit auf Zeitlosigkeit und Hermetismus, Eigenschaften, die Celaya in Baudelaires Lyrik sieht, verzichtet.¹⁶ Vieles verdankt er auch P. Nerudas sozialkritischer Dichtung, der sozialen Lyrik der dreißiger Jahre und V. Aleixandre, der wie die französischen Surrealisten den Schritt zum sozialen Engagement gefunden hat.¹⁷ Eine große Rolle für Celayas Entwicklung zur sozial engagierten Dichtung hat seine Auseinandersetzung mit der Existenzphilosophie ge-

spielt, die ihm nicht nur durch Sartre, sondern auch durch Ortega y Gasset vermittelt wurde. Wenn für Celaya das menschliche Dasein immer schon durch Situation, Geschichte und Gemeinschaft geprägt ist, dann macht er sich die von Heidegger in die Existentialphilosophie eingeführten Befindlichkeiten des »In-der-Welt-Seins« und des »Mit-Seins« zu eigen. Sie lauten in Ortegas Formulierung: »El estar abierto al otro y a los otros es un estado permanente y constitutivo del Hombre«. ¹⁸ Und: »Nuestro vivir es convivir« — eine Tatsache, für die er den Begriff des »nostrismo« bzw. der »nostridad« einführen will. ¹⁹ So sehr Ortega hier Celayas »humanismo existencialista« prägt, ²⁰ so sehr steht Celaya im krassen Gegensatz zu Ortegas Poetik, die gerade in der modernen Kunst das Elitäre sucht und das menschliche Element eliminiert wissen will — ganz im Gegensatz zu Ortegas sonstigem Ansatz, der die Vernunft aus dem Leben ableitet. ²¹ Wie präsent Ortega noch in der kunsttheoretischen Diskussion der fünfziger Jahre war, zeigt Goytisolos Auseinandersetzung mit Ortegas »deshumanización del arte« im Jahr 1959. ²² Celayas geistige Entwicklung gelangte über die Existenzphilosophie Ortegas und den Existentialismus Sartres zum Marxismus, in dem er die Grundlage seiner »poesía social« sah. Da jedoch auch schon in der Existenzphilosophie der Andere ein konstitutives Element darstellt, wird verständlich, daß Celaya behaupten kann, seine Weltkonzeption und sein marxistischer Ansatz seien in jedem Gedicht, das er je geschrieben habe, enthalten. ²³ Ein frühes Manifest der »poesía social« formulierte Celaya in der *Antología consultada*, einer Sammlung von Gedichten, die 1952 von 53 Schriftstellern und Kritikern aus der zeitgenössischen literarischen Produktion ausgewählt worden sind. Von den neun aufgenommenen Dichtern rechnet Celaya vier der »poesía social« zu: José Hierro, Eugenio de Nora, Blas de Otero und sich selbst. ²⁴ In dieser Anthologie fordert Celaya, daß sich Dichtung an der Sprache und Problematik des Alltags orientieren soll, daß ihrer Mitteilung eine größere Bedeutung zukommen soll als ihrer ästhetischen Vollkommenheit, daß sie ein breites Publikum suchen und schaffen soll, und daß sie die Realität verändern möge. ²⁵ Dies sind Postulate, die jene »poesía social« definieren, die im folgenden vorgestellt wird.

Verstanden wird sie als Gegenstück zur Richtung der »garcilasistas«, deren realitätsferne und neoklassizistische Texte Celaya als »poesía oficial al servicio del Estado fascista« ²⁶ erscheinen: »Los poetas poetísimos se ponen de puntillas para que la tierra no manche sus preciosísimos pies, y, estirando el cuello, lanzan su quiquiriquí lírico a un cielo intemporal.« ²⁷ Das Publikationsorgan dieser Richtung war die Zeitschrift *Garcilaso*, die als Untertitel »Juventud creador« trug. Von ihr erschienen zwischen 1943 und 1946 36 Nummern mit Gedichten arkadischer und idyllischer Thematik oder mit Liebesproblematik. Vierzig Prozent der 865 dort publizierten Dichtungen waren Sonette. ²⁸ Schon in seinem frühen Werk, das er unter dem Pseudonym Juan de Leceta veröffentlichte, hatte Celaya gegen die »garcilasistas« Stellung bezogen. ²⁹ Für ihn erschöpft sich das Kunstwerk gerade nicht in der reinen Form. Die Realität habe als das Unreine im Gedicht Aufnahme zu finden. »Lo impuro« trage dazu bei, hier greift Celaya auf H. Bergson zurück, daß der Künstler den Versuch unternehmen kann, »de hacernos experimentar lo que no sabría hacernos comprender«. ³⁰ So kommt es Celaya in erster Linie auf die Botschaft an, die die Dichtung vermitteln kann. ³¹ Die Frage stellt sich, worin sich Dichtung von der Alltagssprache unterscheidet, der ja auch in erster Linie an der Übermittlung von Botschaften gelegen ist. Zwar gehen Dichtung und Alltagssprache von der gemeinsamen Wurzel des Mitteilungsbedürfnisses aus, zwar dürfen die Variationen, die der Dichter in der immer schon vorgegebenen

Sprache einführt, nur minimal sein, damit er von anderen überhaupt noch verstanden werden kann. Dennoch sieht Celaya einen Unterschied: Während die Normalsprache als »lo común« wirke, erscheine seine Dichtung als »lo auténtico«. ³² Sie will nämlich nicht nur etwas erklären, sondern »mostrarlo encarnado« ³³ in einer Weise, in der Form und Inhalt nicht mehr zu trennen sind. Daher hält Celaya Dichtung für unübersetzbar und bleibt in eigenen Übersetzungen von Rilke möglichst eng am Original, nicht zuletzt um auch den Rhythmus beizubehalten. ³⁴ Gerade dieses besondere Verhältnis von Form und Inhalt diene dazu, Gelegenheiten zu schaffen, »óptimamente preparadas para que entre dos hombres se produzca un contacto«. ³⁵ Denn »El arte es comunicación.« und Celayas »poesía coloquial« soll den Kontakt zu jedem finden, insbesondere aber zum Volk. Dabei solle sie nicht über das Volk sprechen, sondern in ihm und aus ihm heraus. ³⁶ Da eine erfolgreiche Kommunikation auch die konkreten Lebensumstände des Gesprächspartners berücksichtigen soll, muß die »poesía coloquial« zugleich auch »poesía social« sein und dabei berücksichtigen »al hombre concreto y existencial, y en tanto que se hace esto, la insoslayable circunstancia histórica y social de ese hombre — es decir, la España traicionada que está doliéndole y la miseria pública en que se siente sumido — surge como tema de primera importancia en la Lírica«. ³⁷

Natürlich hat die poesía social nicht mit Celaya begonnen. Johannes Lechner verfolgte ihre Entwicklung von der 98er Generation bis in die ersten vier Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Dabei gibt er dem Begriff einer Dichtung des »compromiso« den Vorzug. ³⁸ Zahlreiche Anliegen sind vor und nach 1939 gleich geblieben. Eine Flut von Gedichten der »poesía social« läßt sich aber erst seit 1950 beobachten. ³⁹ Die »poesía social« berücksichtigt in besonderer Weise den Rezipienten. Sie soll ihm auch beim Verständnis entgegenkommen. Daher lehnt Celaya jedes hermetische Werk ab. Auf der anderen Seite plädiert er aber auch gegen eine Verflachung und gegen einen Mangel an Artikuliertheit. Gerade im Zyklus der *Cantos iberos* habe er »de un modo perfectamente deliberado y perfectamente consciente, tanto en el aspecto técnico como en otros« geschrieben. ⁴⁰ Die Rezeption von Dichtung darf keine bloß objektivierende unbeteiligte Bestandsaufnahme sein. Wenn sich der Dichter in den Rezipienten hineinversetzen und von ihm ausgehend schreiben soll, dann möge auch dieser das Werk direkt lesen und erleben. ⁴¹ Eine formalistische Interpretation wäre ebenso verfehlt wie eine Literaturgeschichte, die nur Namen aneinanderreihet, ohne den »conjunto vivo« zu berücksichtigen. ⁴²

Daß Lyrik nur von wenigen rezipiert wird, sehen auch ihre Verfasser. Der Dichter José García Nieto wollte daher sein Publikum auf seinen persönlichen Freundeskreis beschränken. Dieser Lösung widerspricht Celaya 1955 energisch: Ihm komme es darauf an, die »inmensa mayoría« zu erreichen — ein Begriff, den er als Gegensatz zur bekannten Widmung von Juan Ramón Jiménez »a la inmensa minoría« eingeführt hatte. ⁴³ Ein derart breites Publikum hatte Celaya in den fünfziger Jahren nicht erreicht. Dies schien ihm natürlich, da er als Schriftsteller nicht mit der damaligen spanischen Gesellschaft und ihrer Führung in Einklang stand. Er sah also seine Aufgabe darin, ein neues Publikum mit einem neuen Bewußtsein zu schaffen. ⁴⁴ Darin sah er einen Weg, die Zukunft der Dichtung zu sichern: »La poesía tiene un porvenir. Un porvenir que coincide exactamente con el del hombre salvado de su alienación«. ⁴⁵ — In der demokratischen Ära nach Franco mußte Celaya lange warten, bis sein Werk 1986 durch einen nationalen Preis geehrt wurde. In seinen Stellungnahmen zur Preisverlei-

hung, die vor allem seine sozial engagierte Dichtung ehrt, verwehrt er sich nicht nur gegen eine Simplifizierung der »poesía social«, sondern auch gegen eine Fixierung seines Werkes auf diese Richtung, deren Verfall von der Literaturkritik und von ihm selbst schon für die sechziger Jahre diagnostiziert wurde.⁴⁶ Sieht man von Celayas Spätwerk ab, in dem vieles zu seiner Ausgangsposition in diametralem Gegensatz steht, in dem das Visuelle, Experimentelle und Paradoxe in den Vordergrund tritt, erscheint sein Gesamtwerk als eine Einheit, in der das Wesentliche nie geleugnet wurde.⁴⁷ Die Schwierigkeit der »poesía social«, nach der politischen Polarisierung der fünfziger Jahre ihre Rolle auch später, unter einer demokratisch gewählten, sozialistischen Regierung weiterzuspielen, ist nicht zuletzt darin begründet, daß sie die Botschaft des Augenblicks höher stellte als die zeitlose vollkommene Form. Ihr Anspruch, auf einen historischen Moment zu antworten, trägt in sich die Konsequenz, daß sie nach dessen Ablauf nur noch historisch betrachtet werden kann. Daß sie vielen als überholt erscheint, bestätigt also nur die Logik ihrer eigenen Poetik. Daß es ihr allerdings auch in ihrem historischen Augenblick nicht gelungen ist, große Massen als Publikum für die Lyrik zu gewinnen, mindert zwar nicht ihre theoretische Stringenz, läßt aber an der Praktikabilität einer »poesía coloquial« zweifeln.

I. Verzeichnis der lyrischen Werke von Gabriel Celaya

- Tranquilamente hablando* (1945–46). San Sebastián 1947.
Las cosas como son (Un decir) (1948). Santander 1949; ²1952; ³1961.
Las cartas boca arriba (1949–50). Madrid 1951; ²1974.
Lo demás es silencio (1951). Barcelona 1952; ²1976.
Cantos iberos (1954). Alicante 1955; ⁵1977.
De claro en claro (1956). Madrid 1956.
Pequeña antología poética. Santander 1957.
El corazón en su sitio. Caracas 1959.
Poesía urgente (enthält: *Poesía directa*, *Lo demás es silencio*, *Vías del agua*). Buenos Aires 1960.
Los poemas de Juan de Leceta (enthält: *Avisos*, *Tranquilamente hablando*, *Las cosas como son*). Barcelona 1961.
Rapsodia euskara. San Sebastián 1961.
Episodios nacionales. Paris 1962.
Poemas de Rafael Múgica. Bilbao 1967.
Lo que faltaba. Barcelona 1967.
Poesías completas. Madrid 1969.
Campos semánticos. Madrid 1971.
Buenos días. Buenas noches. Madrid 1976.
Poesía abierta. Madrid 1976.
El hilo rojo (Anthologie von ‚poemas sociales‘). Barcelona 1977.
Poesía. Ausw. und Einl. A. González. Madrid 1977.
Poesía y verdad. Barcelona: Planeta 1979.
Poesía hoy (1968–79). Vorw. A. Gastón. Madrid 1981.

II. Kritische Literatur

- Bary, David: »De Serrano-Plaja a Gabriel Celaya: apuntes sobre el tema del trabajo en la poesía española contemporánea«, in: *Papeles de Son Armadans* 60, 180 (1971), S. 241–264.
 Chicharro Chamorro, Antonio: *El pensamiento literario de Gabriel Celaya. Evolución y problemas fundamentales*. Granada: Propuesta 1983.
 Conte, Rafael: »Contra toda esperanza«, in: *El País* (17.12.1986), S. 31.

- Domenech, Ricardo: »Cuatro preguntas a Gabriel Celaya«, in: *Insula* 18, 199 (1963), S. 4.
- Entrambasaguas, Joaquín de: »Poesía de Gabriel Celaya«, in: *Revista de Literatura* 4, 8 (1953), S. 480f.
- González Muela, Joaquín: »,'Norte': Publicaciones de poesía«, in: *Cuadernos de Literatura* 2, 5 (1947), S. 385–387.
- González, José M.: *Poesía española de posguerra. Celaya, Otero, Hierro: 1950–1960*. Madrid: Edi-6 1982.
- Goytisolo, Juan: »Para una literatura nacional popular«, in: *Insula* 146 (1959), S. 6–11.
- Lechner, Johannes: *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Leiden: Universitaire Pers 1968.
- Lechner, Johannes: *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte segunda de 1939 a 1974*. Leiden: Universitaire Pers 1975.
- Ley, Charles David: *Spanish Poetry since 1939*. Washington: The Catholic University of America Press 1962.
- Luis, Leopoldo de: »,'Poesía urgente', de Gabriel Celaya«, in: *Papeles de Son Armadans* 21, 61 (1961), S. 107–109.
- Luis, Leopoldo de: »Primera suma poética de Gabriel Celaya«, in: *Revista de Occidente* 29 (1970), S. 319–327.
- Matus, Eugenio: »El mundo poético de Juan de Leceta. Una introducción a la poesía de Gabriel Celaya«, in: *Cuadernos Hispanoamericanos* 314–15 (1976), S. 455–494.
- Ortega y Gasset, José: *Estética de la razón vital*. (Hg. v. J. E. Clemente) Buenos Aires: Ediciones La Roca 1956.
- Ortega y Gasset, José: *El hombre y la gente*. Madrid: Revista de Occidente 1957.
- Ribes, Francisco (Hg.): *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Marés 1952.
- Rico, Eduardo G.: *Literatura y política (en torno al realismo español)*. Madrid: Editorial cuadernos para el diálogo 1971.
- Seirra, Pierre-Olivier: *Gabriel Celaya*. Paris: Seghers 1970.
- Siebenmann, Gustav: *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Gredos 1973.
- Siebenmann, Gustav und López, José Manuel (Hgg.): *Spanische Lyrik des 20. Jahrhunderts (Spanisch/Deutsch)*. Stuttgart: Reclam 1985.
- Sorela, Pedro: »Gabriel Celaya, premio de las Letras Españolas«, in: *El País* (17.12.1986), S. 30.
- Ugalde, Sharon Keefe: *Gabriel Celaya*. Boston: Twayne Publishers 1978.

III. Anmerkungen

- 1 Celaya, 1978:294f.
- 2 Übers. von Guido Stocker, in: Siebenmann/López, 1985:243–247. Eine Änderung nahmen wir im vorletzten Vers vor: »das, was einen Namen hat.«
- 3 »El aliento de una lengua lleva indeclinablemente consigo un ritmo y unos pies acentuales consabidos.« Celaya, 1979:171.
- 4 Gerade bei den immer wieder vorgetragenen Romances schaffe das schlechte Gedächtnis Neues. Vgl. Celaya, 1979:177; vgl. auch Celaya, 1979:75.
- 5 Vgl. Celaya, 1979:179–181; zur Bedeutung der Mündlichkeit für die Metrik im 19. und 20. Jahrhundert vgl. Siebenmann, 1973:42ff.
- 6 Vgl. Celaya, 1979:174ff.
- 7 Celaya, 1979:183.
- 8 Celaya, 1979:41.
- 9 Celaya, 1979:30, 38f., 56, 68.
- 10 Vgl. González, 1982:3–7, 247; Rico, 1971:11; die große Bedeutung gerade dieser historischen Situation für eine Dichtung mit sozialem Bezug belegt ein Blick auf die Werke von Celaya, Otero und Hierro vor und nach der sozialen Dichtung (vgl. González, 1982:252); sogar die Literaturkritik erscheint Celaya als »campo de guerra civil«, Celaya, 1979:140.

- 11 Vgl. Celaya, 1979:97–103, 195; Conte, 1986:31.
- 12 Zu seiner Biographie vgl. Ugalde, 1978; Seirra, 1970; vgl. auch Sorela, 1986:30.
- 13 Vgl. Celaya, 1979:67; zur Schwierigkeit, Celaya einer bestimmten Dichtergeneration zuzuordnen, vgl. Luis, 1970:320.
- 14 Vgl. Celaya, 1979:28, 33; Entrambasaguas, 1953:480.
- 15 Vgl. Celaya, 1979:138; Siebenmann, 1973:56ff.; González, 1982:117.
- 16 Vgl. Celaya, 1979:119, 119f., 127.
- 17 Vgl. zu Neruda: Ley, 1962:109f.; zur Tradition der dreißiger Jahre, die sich allerdings mehr am Landarbeiter orientiert, vgl. Bary, 1971:242ff., 263f.; zu V. Aleixandre vgl. Celaya, 1979:105; zu Celayas Bruch mit dem Surrealismus vgl. Chicharro Chamorro, 1983:12–14.
- 18 Ortega y Gasset, 1957:135.
- 19 Ortega y Gasset, 1957:138.
- 20 Vgl. Chicharro Chamorro, 1983:13.
- 21 Vgl. Ortega y Gasset, 1956:11ff., 30.
- 22 Vgl. Goytisoló, 1959:6.
- 23 Vgl. Celaya, 1979:72; Celaya, 1977:7.
- 24 Vgl. Celaya, 1979:72; vgl. Ribes, 1952.
- 25 Vgl. Celaya, 1979:73ff.
- 26 Celaya, 1979:136.
- 27 Celaya, 1979:34.
- 28 Vgl. Lechner, 1975:22–25.
- 29 Vgl. Matus, 1976:455, 458.
- 30 Celaya, 1979:63.
- 31 »Estoy cansado / . . . / no ya del purismo, del surrealismo, garcilasimo y del seudoclasicismo, sino de la poesía poética en conjunto. / . . . / Hablemos para decir cosas.« Celaya, 1979:32.
- 32 Celaya, 1979:42.
- 33 Celaya, 1979:47; dabei bleibt der Vers jedoch Mittel zur Mitteilung: »¿Para qué no contar, describir, narrar y hasta argumentar en verso?« Celaya, 1979:33.
- 34 González Muela, 1947:386.
- 35 Celaya, 1979:53.
- 36 Celaya, 1979:52, 27, 68; zu möglichen Differenzierungen von Typen der Kommunikation in der Dichtung vgl. González, 1982:43.
- 37 Celaya, 1979:137.
- 38 Vgl. Lechner, 1968.
- 39 Vgl. Lechner, 1975:66, 71; der Protestcharakter dieser Dichtung brachte Probleme mit der Zensur. Viele Gedichte sind in Gefängnissen verfaßt worden: Lechner, 1975:111. Zu wichtigen Vertretern gehören neben Celaya Blas de Otero und Emilio de Ferreiro: Sorela, 1986:30. Auf die Frage nach der Bedeutung von Góngora warfen 1961 Angel Crespo, Garciasol und Celaya ihm gleichermaßen vor, sich allzu sehr von der schwierigen sozialen Realität zu entfernen. Lechner, 1975:75.
- 40 Celaya, 1979:173; vgl. auch Celaya, 1979:59.
- 41 Celaya, 1979:49f., 97.
- 42 Chicharro Chamorro, 1983:21f.
- 43 Vgl. Celaya, 1979:87, 94, 90.
- 44 Celaya, 1979:103f.
- 45 Celaya, 1979:93.
- 46 Celaya, 1979:189; Lechner, 1975:76; Chicharro Chamorro, 1983:16.
- 47 Vgl. Chicharro Chamorro, 1983:29, 34; Siebenmann, 1973:479; so kann er unter dem Titel »El hilo rojo« Gedichte veröffentlichen, die im Verlauf von dreißig Jahren entstanden sind, und die eine Kontinuität zeigen. Das Bild des roten Fadens habe er aus dem Werk von Engels übernommen, der als roten Faden denjenigen bezeichnet, »que atraviesa toda la historia y sirve de guía a aquellos que quieren comprenderla.« Celaya, 1977:8.