

**Realismus in der spanischen Dichtung  
der Blütezeit**

---

**Festrede**

gehalten in der öffentlichen Sitzung  
der B. Akademie der Wissenschaften  
zur Feier des 167. Stiftungstages

am 14. Juli 1926

von

**Karl Vossler**

o. Mitglied der philosophisch-philologischen Klasse.

---

**München 1926**

**Verlag der Bayer. Akademie der Wissenschaften**  
in Kommission des Verlags R. Oldenbourg München.

# Realismus in der spanischen Dichtung der Blütezeit

---

Festrede

gehalten in der öffentlichen Sitzung  
der B. Akademie der Wissenschaften  
zur Feier des 167. Stiftungstages

am 14. Juli 1926

von

Karl Vossler

o. Mitglied der philosophisch-philologischen Klasse.

---

München 1926

Verlag der Bayer. Akademie der Wissenschaften  
in Kommission des Verlags R. Oldenbourg München.

### Hochansehnliche Festversammlung!

Nach landläufigem Sprachgebrauch pflegt man als realistischen Dichter ungefähr einen solchen zu bezeichnen, der irgend ein äußeres Stück Wirklichkeit möglichst genau darzustellen strebt. Im Groben kann man das gelten lassen; wenn man auf den Grund geht, zeigt sich freilich, daß jeder echte Dichter etwas Inneres, nichts Äußeres, sein eigenes Innere, die Welt seines eigensten Empfindens und Sehnsens zum Ausdruck bringt, und daß die äußere Realität, die dabei etwa zur Darstellung kommt, nur der Umweg und das Mittel seiner Selbstdarstellung ist. Daher bestimmt man den dichterischen Realismus vielleicht am besten negativ als die Scheu vor unmittelbarer Selbstdarstellung oder als die Abneigung gegen den nackten Subjektivismus. Sobald die Dichter einmal ahnen oder einsehen, daß sie auf keine Weise umhinkönnen, ihre innigsten Gefühle und natürlichsten Eigenarten mit ihrem Dichterwort hinauszugeben und schauzustellen, wird in den einen mehr, in den anderen weniger, das Bedürfnis und schließlich der bewußte Wille wach, diese Innenwelt nicht schamlos, nicht unvermittelt, sondern gehemmt, gezüchtet, überwacht und möglichst kunstvoll, und das heißt in einem gedämpften Einklang mit der Außenwelt hervorzubringen. Aus dieser Gesinnung hat der kritische Vater des modernen Realismus, Gustave Flaubert, den Ruf nach einer unpersönlichen Kunst erhoben, womit er den Dichtern gewiß nicht die Selbsterdrosselung ihrer Persönlichkeit, wohl aber deren Beherrschung und Beugung unter die Gesetze der Kunst zumuten wollte.

Es gibt denn auch, so viel ich sehe, von Homer bis heute keinen bedeutenden Dichter, der nicht einigermaßen Realist wäre. Der Be-

griff des Realismus umfaßt zwar nicht die ganze Dichtung, aber eine bestimmte Ansicht von der ganzen. Denn derart subjektiv, persönlich, lyrisch, innerlich, himmelstrebend und duftig kann ich mir keine Dichtung denken, daß nicht eine Seite wenigstens von ihr erdwärts gewendet bliebe. In Zeiten und Völkern, wo die Gemüter kindlich sind und der Geschmack noch naiv, wird daher nicht das leiseste Ärgernis genommen, wenn die Helden, die Lieblinge, die Götter mit irdischen Beschattungen, Schwächen oder Derbheiten beschwert erscheinen. Eine urwüchsige Gesellschaft erlaubt weder den Abbildern ihrer Ahnen, Helden und Götter, daß sie sich in Lichtnebel auflösen, noch ihren Dichtern, daß sie ohne Verhüllung und Kunst ihre Gefühle und Sonderheiten hervorkehren. Jeder Achill hat hier seine Ferse, jeder Homer, jede Sappho ein Geheimnis und einen Stil, hinter dem es sich verbirgt.

Von diesem naiven und mythischen Realismus hat kein modernes Volk eine so zähe und ausgiebige Erbschaft in die Neuzeit herübergerettet wie die Spanier. In Frankreich erschöpft sich die Heldensage gegen Ende des Mittelalters. Die derbe Hoheit eines Wilhelm mit der krummen Nase muß vor der blasseren Tadellosigkeit der Artusritter weichen, und der dichterische Realismus wird durch literarische Wohlerzogenheit verdrängt. In Italien ist die volkstümliche Heldensage schon mit dem antiken Pantheon dahingegangen und hat sich nicht wieder hervorgewagt. In den Chroniken, in den Cantares, den Romanzen und auf der Bühne der Spanier hingegen bewegen sich volkstümliche Helden und Heilige so lebenswahr und vertraulich als wären sie niemals gestorben. Bei aller Verehrung für ihre Person, bei aller Ehrfurcht und Scheu vor ihrer Größe und Heiligkeit, kann hier die Heldendichtung zu dem künstlerischen Gefühl des Abstandes, zum geschichtlichen Fernblick, zur Ehrwürdigkeit des Denkmals, kurz zu den Stilarten der abstrakten Verklärung nicht aufsteigen. Sie kann nicht, d. h. sie will es nicht in der Weise tun, daß sie den ursprünglichen Sinn für das Wirkliche darüber verliert. Sogar in die Transfiguration und in die Vergottung des Helden noch reißt sie das Menschliche mit, etwa so wie in Tirso de Molina's Bühnenspiel «Santo

y Sastre», wo der heilige Homobono, der in Cremona ein Schneider war, bei seiner Himmelfahrt in der rechten Hand das Kreuz und in der linken die Scheere mit hinaufnimmt,

Esta historia nos enseña  
que para Dios todo es fácil,  
y que en el mundo es posible  
ser un hombre Santo y Sastre.

Dieses Beispiel soll uns zeigen,  
Wie für Gott nichts ist unmöglich,  
Und wie man hienieden werden  
Kann ein Heiliger und Schneider.

In der Anschauung und Kunst der Spanier verkehrt das Göttliche mit dem Allzumenschlichen, und der Held mit dem Hanswurst als freundlicher Nachbar, wie in der spanischen Gesellschaft des starresten Absolutismus noch der Schuster mit dem König: «el Zapatero y el Rey»; und nicht weniger innig und gemütvoll war im spanischen Schauspiel der Blütezeit das Einverständnis zwischen gelehrten, geistvollen, hochsinnigen Dichtern und einem bodenständigen Parterre von «mosqueteros» und «chusma vulgar».<sup>1)</sup> In der Schelmen-erzählung des Mateo Luján de Sayavedra (II, I, 3) rühmt der kleine Guzmán vor einem hohen geistlichen Herrn aus Neapel die ganze sagen- und heldenschwere Vergangenheit seines Vaterlandes, erzählt ihm von dem Cántabro Pelayo, dem König Vamba, von Fernán Gonzales und Bernardo del Carpio, vom Cid Campeador, von Jaime el Conquistador, von den Reyes católicos, von Carlos Quinto und Felipe Segundo. Als der italienische Prälat ihn verwundert fragt, aus welchen Büchern er dies denn alles habe, antwortet der sevilla-nische Landstörzer, er könne zwar sehr wohl lesen und schreiben und habe zuhause auch einige Bücher in Händen gehabt, aber davon abgesehen seien die von ihm berichteten Herrlichkeiten «cosas muy sabidas, que por tradición andan de lengua en lengua; y es menester más habilidad para ignorallas que para sabellas». Wir können uns

die ungeschriebene Überlieferung, das unpapierene Wissen um die zeitlichen und ewigen Dinge des spanischen Volkes in den Jahrhunderten seiner Größe nicht wohl lebendig genug vorstellen. Hätten wir von dieser Traulichkeit und Gläubigkeit, die über alle Unterschiede des Standes, des Besitzes und der Bildung hinweg aus einem Volk eine Familie macht, doch eine Ahnung in Deutschland! — Es war ein versponnenes, mit den toten Geschlechtern und dem Jenseits in täglichem Verkehr begriffenes spanisches Bewußtsein, eine Einfühlung des gemeinen Mannes ins Heldische, Ritterliche und Heilige: daher er sich hochklingende, alte, lange, edle Namen beizulegen liebte: eine Gesinnung, die dem Fernstehenden als aufgeblasener Starrsinn und Unwissenheit erschien, die in Wahrheit aber einen Schatz von traumartigen Hoffnungen, Erinnerungen und Wünschen barg, mit dem, so gut wie die Dichter, die Staatsmänner und Feldherrn schalten konnten. Ein Wunschbild, wenn das ganze Volk sich daran hängt, wird in die Wirklichkeit herabgenötigt; eine Hoffnung, einhellig von der Nation gehegt, vermag die Welt aus den Angeln zu heben. Auf die spöttische Frage des Italieners: «Se tutti siete cavalieri, chi guarda la pecora»? antwortet Guzmanillo: «Eso, Señor, poca dificultad tiene; porque los españoles . . . basta serlo para que sean caballeros respecto de otras naciones . . .» (a. a. O. II, I, 3).

Wenn Lope de Vega den Begründer der spanischen Weltmacht, den Bräutigam Isabellens von Castilien, Fernando de Aragón, in der Verkleidung eines Pferdeburschen auf die Bühne führt und ihn dadurch nicht verkleinert, vielmehr ihn beliebt, beröhmt und unwiderstehlich macht als den «Mejor mozo de España», so hat er diese Anekdote zwar aus den Geschichtsbüchern der Humanisten Palencia und Zurita geholt, aber die bühnenmäßige Wirkungsmöglichkeit einer derartigen Realistik verdankt er dem derben Schwung der spanischen Gesinnung. Einem französischen oder italienischen Hoftheater hätte man dergleichen nicht bieten dürfen. — Unser Heinrich von Kleist war im dichterischen Realismus zwar stark und kühn genug, um Ähnliches zu wagen, aber seine Nation hat ihn allein gelassen.

Wo man mit solcher Freude einen König den Pferdeknecht oder gar, wie in «La hermosura aborrecida»<sup>2)</sup> den Schürzenjäger spielen sieht, kann ebenso leicht ein armer Schlucker zum Papst, oder ein Verbrecher zum Heiligen, oder ein Bauernmädchen zur Stimme des Weltgewissens und zur Prophetin Kaiser Karls des V. erhoben werden: etwa so wie in den großartigen Bühnenspielen «La milagrosa elección de San Pio Quinto» oder im «San Franco de Sena» von Agustín Moreto oder in dem anonymen Meisterstück «El condenado por desconfiado»<sup>3)</sup> oder in Tirso de Molinas Trilogie «La Santa Juana», um nur diese wenigen Beispiele einer derb und dramatisch zugreifenden unabstrakten Verklärung aus zahlreichen anderen hervorzuheben. Der dichterische Realismus schlägt hier, eben weil er dichterisch, ursprünglich und ungehemmt ist, wie eine Flamme ins Phantastische hinauf. Die Grenze zwischen Alltag und Wunder verbrennt. In der «milagrosa elección» zum Beispiel beruhen die verblüffendsten Wirkungen darauf, daß gerade die gemeinen und niederen Scherze und Streiche der weltlichen und geistlichen Herren den guten Micaelo del Bosco, den

Fraile humilde y grosero,  
Corto, encogido y medroso  
Bruder Mönchlein unscheinbar,  
Schüchtern, linkisch, klein und grob

nach Gottes Willen auf den heiligen Stuhl setzen, und, wie er selbst sagt,

Que haciendo burla de mí  
Aquí papa me habeis hecho —  
Ihr zum Narr'n mich haben wolltet  
Und zum Papst mich habt gemacht . . .

daß die schmäglichste Komödie im Vatikan als die herrlichste Fügung des Himmels erscheint. In solchen Dichtungen erfährt und lernt man von Szene zu Szene die spanische Fähigkeit und unbedenkliche Bereitschaft zur Transzendenz. Eine derartige Behendigkeit und Selbstverständlichkeit des Hinüberschauens und Hinüberschreitens vom Zeit-

lichen ins Ewige, vom Diesseits ins Jenseits und vom Traum ins Leben und umgekehrt, wirkt ansteckend. Als Verstiegtheit, Schwindel oder Wahnsinn aber empfindet man sie ganz und gar nicht.<sup>4)</sup> Denn, was an und für sich genommen als unwirklich und täuschend erscheinen könnte, quillt hier in ungebrochenem Zusammenhang aus dem gesundesten, offensten anschauenden Sinn für Wirklichkeit. In dem Umschwenken und Einmünden des realistischen Stiles in den phantastischen, sei es idealistischen, sei es illusionistischen, findet unsere obige Definition des dichterischen Realismus ihre beste Bestätigung. Wir sagten ja, die sachliche Wirklichkeit sei für den Dichter etwas Negatives, ein Umweg oder ein Mittel seiner Selbstdarstellung, daher das Unwirkliche und Phantastische bei ihm nicht als Gegensatz, sondern als natürliche Ergänzung zur Wirklichkeit gehört. Dem Weltbild des poetischen Menschen haftet nichts Ausschließliches noch Starres an. Es atmet, es hebt und senkt sich vom Diesseits zum Jenseits und vom Himmel zur Erde, etwa so, wie auf einer kindlichen Zeichnung das Haus, der Baum und die alltägliche Bank, die Sonne und der liebe Gott mit seinen Engelscharen zu einem einzigen Bilde zusammentreten.

Ein unnennbarer Reiz der spanischen Bühnenspiele im Zeitalter Lopes und Calderóns liegt in der Offenheit ihrer Dichter wie ihrer Helden für jede Art von Abenteuer, Überraschung und Möglichkeit. «Toda esta vida es extremos» und «Tales son de los hombres las venturas» heißt es in der «milagrosa elección». Nichts ist unmöglich, nichts gewiß; eine Chimäre von Schein und Sein das menschliche Leben.

Que hay cuestión sobre saber

Si lo que se ve y goza,

Es mentira o es verdad.

(La vida es sueño III, 10.)

Eine Gefäßtheit, bald düster, bald heiter, eine gelassene und fromme, aufgeregte und trotzig, übermütige und verzweifelte Bereitwilligkeit zu allem, zu Glück und Tod, zu Himmel und Hölle: dies

die Gesinnung, dies das menschliche Verhältnis zur Wirklichkeit, wie die größten spanischen Dichter des 16. und 17. Jahrhunderts es darstellen.<sup>5)</sup>

Wer diese wuchernde Menge von Prachtwerken südlicher Realistik und Phantastik durchwandert, dem möchte scheinen, daß hier ein ungebrochenes, unkritisches dichtendes Denken, ein mythischer, bei aller Geistesschärfe und Verstandesklarheit urwüchsiger Realismus der Phantasie<sup>6)</sup> seine üppigsten und letzten Feste feiert, und dies in einem Zeitalter, da der wissenschaftliche Mensch ans Werk geht, um alles Wunder aus der Welt zu räumen und die ganze Wirklichkeit unter natürliche und mathematische Gesetze zu stellen. Wenn man die kritische Gedankenkraft eines Galilei oder Descartes neben die Phantasiegewalt eines Lope, Cervantes, Tirso oder Calderón stellt, so hat man in geistesgeschichtlicher Gleichzeitigkeit die schroffste Kluft, die wohl je zwischen dichterischer und wissenschaftlicher Erfassung der Wirklichkeit geklafft hat.

Die damalige Wissenschaft ließ sich nicht mehr von spekulativen, sondern von naturalistischen Begriffen führen und wurde wesentlich Naturwissenschaft, während die spanische Dichtung ihre beste Begeisterung noch immer aus nationalem Erleben und volkssaglichem Fühlen und Denken empfing und ebendadurch auf ihre Weise realistisch blieb. — Wir sind gewöhnt unter Realismus und Naturalismus — wenn nicht gerade eine und dieselbe, so doch zwei sehr nahe verwandte Denkart zu verstehen.<sup>7)</sup> Dies mag für das 19. Jahrhundert stimmen; für den spanischen Realismus der Renaissance und Nachrenaissance paßt es ganz und gar nicht. Dieser spanische Realismus steht zum Naturalismus der Renaissance in einem sehr undurchsichtigen und wechselvollen, meistens ablehnenden Verhältnis, das eines eingehenden Studiums bedarf. Solange hier keine Klarheit erreicht ist, wird über die Teilnahme der Spanier an der Renaissance mit wechselnden Ergebnissen wie bisher gestritten werden. Man muß sich entschließen, die maßgebenden Dichter und Künstler der Spanier, etwa vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, nicht so sehr auf ihre Mei-

nungen, Urteile und Aussprüche über die Natur abzufragen, als auf die Echtheit ihres etwaigen Naturglaubens auszuhorchen. Hier kann ich nur das Größte andeuten.

Jene Verherrlichungen der Natur, Verhöhnungen der Unnatur, Verdächtigungen und Widerlegungen des Übernatürlichen, jenes Vertrauen in unsere natürlichen Triebe, Sinne, Anlagen und Kräfte, jene Freude an unseren natürlichen Bedürfnissen und Schwächen, der Glaube an natürliche Vernunft, natürliche Wahrheit, natürliche Religion und Güte und natürliches Recht, dieser vielgestaltige Naturalismus, durch den in Italien, Frankreich, Deutschland und England die Welt ein neues Gesicht bekam, ist von den Spaniern nur schüchtern mitgemacht, nur lau oder so gut wie gar nicht erlebt, daher auch nicht eigentlich bekämpft, nicht wie man vielfach behauptet, niedergetreten worden. Wie hätte der spanische Geist gegen einen Glauben, der ihm fremd und äußerlich blieb, im Ernste sich ereifern sollen? Vergebens suchen wir in Spanien nach Naturburschen wie Rabelais, Naturdenkern und -forschern wie Telesio, Bruno, Paracelsus, Bacon, Galilei, Kepler und Newton<sup>8)</sup>; nicht weniger vergebens auch nach Verläumdern und Feinden der Natur wie Calvin und die Puritaner. Spanien hat weder im Guten noch im Bösen die revolutionäre Über- und Unterschätzung der Natur mitgemacht. Seine führenden Dichter und Denker haben zwischen der gottgewollten, historisch gewordenen spanischen Welt und dem natürlichen Weltall keinen grundsätzlichen Widerspruch anerkannt, sei es daß sie, ähnlich wie die Stoa und die römische Rechtsphilosophie das Naturgesetz in das politische Weltreich (diesmal in das christlich-spanisch-habsburgische) einbetteten, sei es daß sie wie Aristoteles an die ethische Neutralität der Natur oder wie das jüdische und unhellenisierte Christentum an die gefügige Dienstbarkeit der Natur glaubten, oder daß sie wie die arabischen Aristoteliker ein doppeldeutiges und scheinhaftes Zwitterwesen aus ihr machten. Wahrscheinlich sind noch andere ähnliche Stellungnahmen in Spanien vertreten worden. Man muß mit vielerlei persönlichen Abwandlungen rechnen. Das Wesentliche bleibt, daß die Natur als ein Teil oder

Glied jener Wirklichkeit wie der Glaube und die Phantasie des Spaniers sie erfassen, zu gelten hat und keinen besonderen Wert, keine Selbstständigkeit erhält, keine zweite Wirklichkeit wird; theologisch ausgedrückt, daß Gott durch die Natur weder entthront, noch ersetzt, noch verdoppelt wird oder, philosophisch gesprochen, daß das Metaphysische nicht durch das Physische in Frage gestellt wird.

Die dichterischen Lieblingswelten der Renaissance: die Schäferei und das Rittertum, beide übernational, unhistorisch und naturgläubig beseelt, haben nun aber doch auch in Spanien Eingang und Pflege gefunden, ja sogar meisterhafte Gestaltungen erfahren. Der Amadís und die Diana sind echt spanische Dichtung.<sup>9)</sup>

Es bleibt ein Rätsel, das die Forschung noch zu lösen hat, wie so ausgesprochen naturnahe Dinge: Hirtenleben, Liebeswerben, Sinnenfreude und freies, abenteuerliches Spiel aller natürlichen Kräfte gerade für die spanische Phantasie so anregend und reizvoll werden konnten. Auch hier kann ich nur einiges Grundsätzliche andeuten, z. B. daß die italienischen Dichter am Hirtenleben den lyrischen Schmelz und am Rittertum den humorvollen Schwung besonders lebendig empfanden, daß die Franzosen mehr die geselligen und erzieherischen Werte dieser entbundenen Daseinsformen hervorhoben und daß den Spaniern dies alles nur als Verkleidung, als Schein, Zauber- und Schattenspiel, Traum und Rausch, unwirklicher Abglanz der Wirklichkeit Bedeutung hatte und Freude machte.<sup>10)</sup> Daher die «*fin-gida Arcadia*» des Tirso de Molina viel frischer als die echte des Lope oder des Sannazaro aussieht.

Der spanische Illusionismus entpuppt sich bei solchen Spielen als das, was er eigentlich ist, Narrheit, die durch natürliche Gärung zur Vernunft, Täuschung, die zur Wahrheit, Fabel, die zur Weisheit strebt, und Sinnenfreude, die sich selbst zersetzt.<sup>11)</sup> Ein Schwall von Träumen, Begierden, Bildern und Worten, das ungefähr ist für den Spanier die menschliche Natur, und wo sie zusammenbricht, tritt als Wirklichkeit der ewige Geist zutage, und in seinem Gefolge der Tod und das Jenseits.<sup>12)</sup> In dem übermütig-phantastischen Spiele Tirso's

«La Villana de la Sagra» kommt ein Bauernbursche Feliciano vor; verliebt bis über die Ohren, entschließt er sich aus dem Stegreif zum Selbstmord, weil er zu der Überzeugung gekommen ist, daß sein Ideal, Doña Inés, eine Illusion, d. h ein Mann sei:

Amor ciego — ruft er aus —  
 Por qué con tales quimeras  
 Haces burlas, y son veras,  
 Perturbador del sosiego?  
 Pero en aquesta ocasión  
 Nadie cual yo es desdichado,  
 Pues me tiene enamorado  
 Mi propia imaginación.  
 Peligro corre mi vida:  
 El quitarmela es mejor;  
 Que es verdadero mi amor,  
 Siendo mi dama fingida. (II, 14.)

Blinder Amor,  
 Ach, warum mit solchem Schreckbild  
 Narrst Du mich, und gar im Ernste,  
 Störer Du der Seelenruhe?  
 Ist in solcher Wirrnis wahrlich  
 Keiner doch wie ich unselig!  
 Denn in Liebe hält verstrickt mich  
 Meine eigne Phantasie.  
 In Gefahr fühl ich mein Leben.  
 Besser ist's, ich werf es von mir,  
 Da so wahrhaft meine Liebe  
 Und so scheinhaft meine Dame.

Ein anderer Held desselben Spieles, Don Luis, verfällt durch falschen Verdacht in Eifersucht und in literarischen Wahnsinn und hält sich, da seine Dame Angelica heißt, für den rasenden Roland.

Rasend bin ich, wie der Roland,  
 Denn an diesem Platz gerade  
 Gab Angelika Hand und Herze  
 Dem Medoro. Oh! mir schwindelt,  
 Irrsinn faßt mich. 's ist kein Wunder,  
 Wenn ich rasend von dem Gifte  
 Dieser falschen Liebe werde  
 Und Verstand und Sinn verliere!  
 Leb ich noch? Ach nein, ach nein,  
 Unter ihrem Hohne sterb ich.  
 Und getötet — dennoch sprech ich,  
 Nicht mehr lebend — dennoch fühl ich?  
 Bin ich doch nicht ich, nicht selb'ger,  
 Der so fröhlich war und glücklich.  
 Also wohl mein eigener Schatten?  
 Nein kein Schatte, bin ein Körper,

Yo soy Orlando el furioso;  
 Que en aqueste sitio mesmo  
 Le dió Angélica fe y mano  
 A Medoro. El seso pierdo;  
 Loco estoy. Pero ¿qué mucho,  
 Si me enloquece el veneno  
 De un falso y fingido amor,  
 Que pierda prudencia y seso?  
 ¿Estoy vivo? Pero no,  
 Que a manos de un desdén muero.  
 Pues si muerto ¿cómo hablo?  
 Si no vivo ¿cómo siento?  
 Mas no soy yo; que yo fuí  
 Un hombre alegre y contento.  
 ¿Luego soy mi propia sombra?  
 Sombra no, que tengo cuerpo.

Und mein Leid vielleicht nur traumhaft.  
 Bin ein Hase ich, der schlafend,  
 Mitten in dem eigenen Sinnen  
 Offen hält die beiden Augen?  
 Bienenkörbe, seid nicht ihr mir  
 Zeugen, freilich rohe Zeugen,  
 Daß Angelika hier mir schwur  
 Zu verschmähen den Don Pedro?  
 Laßt nun Bienen euren Honig,  
 Sammelt Gift um ihretwillen,  
 Denn der Liebe Honig ist mir,  
 Ach, in Aloe verbittert.  
 Wenn in eurem Schwarm die Drohne  
 Lebt, die mich getötet hat, —  
 Wie, daß ich noch an mich halte,  
 Und mein Feuer euch nicht brenne?

Quizá sueño mis desdichas.  
 Mas yo ¿soy liebre que duermo,  
 En medio de mis cuidados,  
 Con los dos ojos abiertos?  
 Colmenas ¿no sois vosotras  
 Testigos, aunque groseros,  
 Que Angélica juró aquí  
 Menospreciar a Don Pedro?  
 Dejad, abejas, la miel,  
 Labrad por ella veneno;  
 Que amor, para que me amargue,  
 Acíbar su miel ha vuelto.  
 Pero si vive en vosotras  
 El zángano que me ha muerto,  
 ¿Cómo mi paciencia sufre  
 Que no os abrase mi fuego?

Rasend bin ich, sterbe, lebe,  
 Schatten, Seele ohne Körper,  
 Schlafe, wache, halte, laufe  
 Und bin blind als wie ein Maulwurf.  
 Da ich so bin, Pflanzen, Blumen,  
 Wiesen, Mandelbäum, Jasmine,  
 Bienen, Rinden-Bienen-Stöcke,  
 Honig, Aloe, Wachs und Gift,  
 Nun sollt ihr fühlen, wie ich rasend wüte,  
 Da kein Astolfo sich für mich bemühte. (III, 22.)  
 — Er wirft die Bienenstöcke durcheinander.

Soy loco, muero, estoy vivo,  
 Sombra soy y alma sin cuerpo,  
 Duermo, velo, paro, corro,  
 Ciego estoy, topo parezco;  
 Y siendo así, plantas, flores,  
 Jazmines, prados, almendros,  
 Abejas, colmenas, corchos,  
 Cera, acíbar, miel, veneno,  
 Sentid de mis locuras el exceso,  
 Pues falta Astolfo que me traiga el seso.

Ist dies nicht in scherzhafter Verzerrung die Sachlage des Don Quijote u. d. h. der größten realistischen Dichtung der Spanier? Eine Sachlage, die für das dichterische Schaffen in Spanien vom Mittelalter bis tief in das 17. Jahrhundert hinein, wenn nicht gerade zwingend, jedenfalls grundlegend bleibt und die wir nun zusammenfassend dahin bestimmen können, daß der Realismus in dieser Dichtung sich ungebrochen und ursprünglich erhält, daß der sogenannte Idealismus keinen Gegensatz, sondern nur die andere Seite von ihm bedeutet; ebenso der Illusionismus. Ja dieser letztere erfüllt in Spanien sogar die besondere Aufgabe, daß er den europäischen Naturalismus,

der mit der Renaissance sein Haupt erhebt, unschädlich machen und dem unerschütterlichen Wirklichkeitssinn der spanischen Poesie unterwerfen muß. Unter dem europäischen Naturalismus ist hier, wie man sich denken kann, kein Kunststil, sondern eine Weltanschauung zu verstehen.<sup>13)</sup>

Um unsere festlichen Betrachtungen nicht in blutlose Ismen auslaufen zu lassen, ein kräftiges Beispiel zum Schluß. Cervantes, der sich ungefähr in allen Literaturgattungen seines Zeitalters versucht hatte, plante, so scheint es, auch eine größere Schelmennovelle, eine lehrhafte und moralisierende Fortsetzung seiner heiteren Skizze *Rinconete y Cortadillo*.<sup>14)</sup> Er hat dann aber Abstand davon genommen; mit Recht; denn diese scheinbar besonders wirklichkeitsnahe Dichtungsform, die mit dem *Lazarillo* so weitherzig und gemütvoll begonnen hatte, wurde unter der Hand der Nachahmer immer enger und lehrhafter. Im *Buscón* des Quevedo ist der Übertritt des Pícaro aus der Reihe der Geschöpfe einer humorvollen Poesie in die der sittenkundlichen Versuchskaninchen und abschreckenden Beispiele vollzogen.<sup>15)</sup> Cervantes hatte zum Sittenrichter, Warner und Erzieher zwar unverkennbare Neigungen; was ihn schließlich davon zurückhielt und ihm die Beschaulichkeit sicherte, war aber ungefähr alles das, was seinen *Don Quijote* von dem ausgelassenen Tendenz-Roman des Naturapostels Rabelais unterscheidet. In *Gargantua und Pantagruel* jubelt über dem Einsturz der mittelalterlichen Mächte und Schranken ein unverwüstlicher, barbarisch gesunder und trunkener Naturglaube. Im *Don Quijote* lächelt und trauert beherrschter Weltverstand und reifer Künstler-Sinn für alles Wirkliche und bespiegelt die Narrheiten einer natürlichen aber verirrtten Menschlichkeit.

Die Sänger und Schwärmer des Naturglaubens weiden sich bald an der Ruhe des Idylls, bald am Zusammenbruch des Menschenwerks. Heute das goldene Zeitalter, ein Arkadien, und morgen eine Götterdämmerung. Der realistische Dichter ist solchen Bolschewismen abhold. Das Gefühl für menschliche Werte und das heißt für geschichtliche Wirklichkeit bewahrt ihn davor. Daher ich glaube, daß uns,

die wir das Dauerhafte und den schützenden Geist der Ahnen für die Gegenwart und die Zukunft unseres Volkes brauchen, die großen Dichter Spaniens viel zu sagen haben.

---

### Anmerkungen.

1) Auf die gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen, die diesem Realismus günstig waren, braucht hier nicht eingegangen zu werden. Vgl. die ansprechende Darstellung bei Ludwig Pfandl, *Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kempten 1924.

2) In der «*Hermosura aborrecida*» kommt derselbe Fernando wie im «*Mejor mozo de España*» vor.

3) Meistens unter den Werken des Tirso de Molina veröffentlicht.

4) Ebensovienig darf man sich die Nüchternheit und realistische Strenge der alten Cantares und Romanzen als Abneigung gegen das Phantastische auslegen, wie Arturo Farinelli: *Consideraciones sobre los caracteres fundamentales de la literatura española*, Madrid 1922 und viele andere möchten. Für den dichterischen Menschen, insbesondere für den Spanier, sind Realistik und Phantastik keine Gegensätze, die sich ausschließen, sondern zwei zusammengehörige Seiten von einer und derselben Sache, nämlich der Poesie. Sie gehören so eng und innig zusammen wie Sancho Panza und Don Qujote, von denen Paolo Savj-Lopez in seinem *Cervantes* (Neapel 1913, S. 94) sehr richtig sagt: *E le due figure che per secoli sono apparse alla critica in violento contrasto, si toccano in realtà sotto molti rispetti. Non il loro contrasto . . . forma il nucleo centrale del romanzo: bensì la perfetta rappresentazione di due tipi . . . che traggono un meraviglioso rilievo dalla reciproca vicinanza, e che s'incontrano in una sostanziale affinità.* — Trotz der Einsicht in diese affinità betrachtet auch Savj-Lopez den Realismus des Cervantes immer wieder als Gegensatz oder Widerspruch zu seinem phantastischen Utopismus; so schwer ist es, die Welt des Dichters als Einheit von Phantasie und Wirklichkeit zu denken. Auch die Auffassung von G. Toffanin, *La fine dell'umanesimo*, Turin 1920, S. 211 ff. scheint mir verfehlt. Was Cervantes im besonderen betrifft, vgl. dazu meine Bemerkungen in der *Deutschen Literaturzeitung* vom 8. November 1924 und R. Schevill, *Cervantes*, New York 1919, Chap. VI.

5) Diese Gefäßtheit und Unerschütterlichkeit, bei der keine Stimmung seelischer Tragik aufkommen kann, ist nicht etwa nur etwas spezifisch Katholisches, wie Hermann Weißer: *Calderón und das Wesen des katholischen Dramas*, Freiburg i. Br. 1926 glaubt, beweisen zu können. Sie ist ebensogut heidnisch und tritt im spanischen Drama sehr wohl auch unchristlich und stoisch getönt auf die Bühne.

6) In diesem wunderbaren Nebeneinander von Weltverstand und naiver Phantasie, von kritischer Prosa und sagenfroher Dichtung liegt für den heutigen Leser eine besondere Schwierigkeit. Er kann nicht glauben, daß ein gestaltender Dichter von der Ursprünglichkeit eines Cervantes zugleich ein sehr klarer und kritisch geschulter Denker gewesen sein soll. Mit dem verbreiteten Vorurteil, das aus Cervantes ein unbewußtes, irreflexives und mangelhaft gebildetes Naturgenie gemacht hat, räumt die tüchtige Arbeit von Américo Castro auf: *El pensamiento de Cervantes*, Madrid 1925.

7) So versteht z. B. Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte*, Madrid 1925, unter Realismus einen naturalistischen Anthropomorphismus, von dem die neueste Kunst, wie er sehr geistvoll darlegt, sich abwendet.

8) Andererseits darf man die Leistungen der Spanier des 15., 16. und 17. Jahrhunderts auf den Gebieten der Geographie, Nautik, Mathematik, Botanik usw. auch nicht unterschätzen. Sie sind sogar sehr bedeutend, nur eben nicht führend für Europa. Vgl. Aubrey F. G. Bell: *Luis de Leon, a study of the spanish renaissance*, Oxford 1925, bes. S. 39 f.

9) Die Ansicht, daß der Amadís und die Diana oder etwa die Galatea nur der Sprache, nicht der Anschauungs- und Gefühlsweise nach spanische Eigenart darstellen, ist zwar verbreitet, scheint mir aber oberflächlich und irrig zu sein.

10) Näheres in meiner Abhandlung «Italienisch-Französisch-Spanisch, ihre literarischen und sprachlichen Physiognomien» in der *Zeitwende*, München 1926.

Mir scheint, daß der besondere Reiz des spanischen Amadís in der Gelassenheit und Selbstverständlichkeit liegt, womit das Wunderbare als etwas Vertrautes hingenommen und ohne Begründung, Entschuldigung, Erklärung eingeführt wird. Dem entspricht auf der anderen Seite eine festliche Bereitwilligkeit, alle natürlichen Dinge zu *encarecer*, d. h. ins Seltene, Kostbare, Außerordentliche, Übernatürliche zu steigern, was man besonders an Hirtendichtungen der Spanier, an der Diana des Montemayor oder an der Galatea des Cervantes beobachten kann. Kein Zweifel, daß beinahe jeder spanische Dichter des 16. und 17. Jahrhunderts mit einer Lüsterheit, die sich nicht verkennen läßt, nach Arkadien schießt. Es scheint die Seh-

sucht eines von Politik und Weltgeschichte erfaßten und umgetriebenen Volkes nach fernen friedlichen Tälern zu sein. Wenn ich aber die Stimmen belausche, die solchem Ruhebedürfnis von den besten Dichtern Spaniens glichen wurden, so klingen sie unecht und eher literarisch als poetisch; — doch wohl ein Zeichen, daß das Verlangen nach Rückkehr zur Natur kein eigentlich spanisches Gefühl war . . . «que nadie puede hablar bien en pensamientos de otros», sagt Lope im Prolog zu seinem galanten Roman Arcadia. — Je mittelbarer, je verkleideter und parodistischer, desto leichter gedeiht auf spanischem Boden die Schäferdichtung. Am besten gelingt sie in komischer und satirischer Tonart. Will man einen schlagenderen Beweis, daß sie nicht ernst genommen, nicht eigentlich lyrisch empfunden wurde, wie in Italien?

11) Wenn man unter diesem Gesichtspunkt z. B. das jugendliche Drama des großen Cervantes: *La casa de los celos*, betrachtet, so bekommt es Sinn und Gestalt. Es ist ein Zauberspiegel, in dem die sinnlichen Begierden nach Schönheit, Wollust, Besitz usw. genarrt und verzerrt werden bis zu ihrer Auflösung. Die Auflösung ist freilich nicht dargestellt, denn der Dichter plante eine Fortsetzung, wie das Schlußwort *fin suspenso* andeutet. — Die Selbstzersetzung der menschlichen Illusionen ist ein Lieblingsgedanke der Spanier, ein Gedanke, kraft dessen sie den Werken der italienischen Phantasie, dem Orlando des Boiardo und des Ariost, der Arcadia, dem Decameron usw. gegenüber die Stellung freundlicher Nachsicht und stiller Überlegenheit einnehmen konnten.

12) Den eindrucksvollsten Ausdruck dieser Anschauung findet man selbstverständlich in den Schriften der spanischen Mystiker; sodann auch in den Fronleichnamsspielen. Merkwürdig aber bleibt, wie stark sogar die weltliche Literatur von diesem jenseitigen Gedanken durchdrungen ist. Selbst einem so heiteren Spaßvogel wie dem Erzpriester von Hita zeigt das irdische Leben zwar kein finsternes, aber ein zweideutiges Gesicht. «E así este mi libro a todo ombre o mujer, al cuerdo e al non cuerdo . . . puede a cada uno bien decir: intellectum tibi dabo . . .

Que sobre cada fabla se entiendo otra cosa  
Sin la que se allega en la razon fermosa.

(Juan Ruiz, Libro de buen amor, Ausg. Ducamin, Toulouse 1901, S. 6 u. 311.)

Sehr viel stärker und wachsamer ist das jenseitige Gefühl in der berühmten *Celestina*. Keineswegs hat man, wie der moderne Leser meinen könnte, hier mit einer psychologischen Studie zu tun, sondern mit einer

Fabula, die mit Mimus-artiger *Acción* gelesen sein wollte, sowie es die nachträglichen Verse des Verfassers verlangen:

Si amas y quieres a mucha atencion  
leyendo a Calisto, mover los oyentes,  
cumple que sepas hablar entre dientes,  
a vezes con gozo, esperanza y passion;  
a vezez airado, con gran turbacion;  
finge leyendo mill artes y modos,  
pregunta y responde por boca de todos,  
llorando y riendo en tiempo y sazon.

(Comedia de Calisto e Melibea, ed. Fritz Holle, Bibl. romanica,  
Straßburg, S. 269.)

Diese naturgetreue oder, besser gesagt, illusionistische Mimesis der Leidenschaften hat aber keine Freude, keinen Glauben an die Güte oder Schönheit des Sinnesglücks, keine Sehnsucht nach irdischer Lebensfülle hinter sich. Im Gegenteil, der Dichter betrachtet dies alles mit phantastischem Grauen und stattet es aus mit der Anziehungskraft des Abscheus, mit der Neugier des Entsetzens, dem Geheimnis des Verderbens und den Reizen der Sünde. Keine Spur von dem Behagen und der gesunden Weltfreude des Boccaccio, der doch zweifellos dem Dichter der *Celestina* vorschwebte. Teils spaßhaft, teils schauerhaft, aber niemals heiter ist die Tönung. Ein böser Geist verdreht den Menschen des Stückes ihre Absichten und gibt ihrem Leichtsinn den Ausgang des Verbrechens und treibt diese gedankenlosen Kinder des Augenblicks vom Spiel zum Greuel. Die Wirklichkeit des Alltags wird mit steckbrieflicher Genauigkeit als ein von Grund aus suspektes Wesen abgespiegelt und verfolgt. Es ist ein Realismus des bösen Gewissens, dem die naturalistischen und illusionistischen Noten als Vor- und Nachspiel dienen.

Diese Denkart findet sich sodann zu höchster Klarheit durchgearbeitet in der *Dorotea* des Lope de Vega. Vgl. darüber meinen «Spanischen Brief an H. von Hofmannsthal», *Eranos*, München 1924. — Ein gewisses Mißtrauen gegen das Saeculum, gemildert freilich durch Neugier, Lebensfreude und Spaß am Abenteuer, beherrscht sogar die wichtigsten spanischen Schelmenromane, vor allem den *Guzmán des Alemán*. Je leichter der *Pícaro* den Kopf verliert und vom Weltwesen sich verführen und narren läßt, desto entschiedener weist der Erzähler auf die beständigen und wahrhaft wirklichen Werte hin. Je mehr sich jener in Sinnlichkeit und Trug versinken läßt, desto fester beharrt der Autor auf seinem gläubigen und philosophi-

schen Bewußtsein des wahrhaft Wirklichen. Zwischen dem irrenden und dem erzählenden, sich selbst verurteilenden Guzmán herrscht keine Unversöhnlichkeit, im Gegenteil, eine fortschreitende Annäherung, indem Guzmán, der Illusionist, sich läutert und Guzmán, der Realist, milder wird. Kurz, der scheinbar rein diesseitige und weltliche Roman steht von Anfang bis Ende in diesseitig-jenseitigem Zwielficht. Diese Dämmerung macht den Reiz des Ganzen; die Einsicht, daß es in allen Genüssen und Leiden nichts dauerndes und kein reines Glück gibt, macht das Glück des Erzählers und des Lesers. Ein freudiger Pessimismus, eine Vergnügung mit schlechtem Gewissen, ein Vagabundieren, Stehlen, Betteln, Wandern mit jenseitiger Pilgerstimmung — dies ungefähr ist der Grundton des Guzmán de Alfarache.

Diese Ambiguität und seelische Geteiltheit wird im Buscón des Quevedo überspannt und führt zu einem beinahe unwahrscheinlichen Nebeneinander von spitzbübischer Phantastik und weltverneinender, asketischer Gesinnung. Daß ein Mensch alle Mißlichkeiten und Beschämungen, in die er gerät, mit solcher Freude erzählt und sich selbst so freimütig bloßstellt und jedes Gefühl für Scham und Menschenwürde abwirft, bedeutet das Ende der realistischen Kunst und kann nur dadurch noch glaubhaft gemacht werden, daß dieser Buscón kein Mensch und nicht er selbst ist, sondern, wie der Untertitel besagt, ein «ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños.» Man sieht wie die realistische Dichtung in der Lehrhaftigkeit unterzugehen im Begriffe ist.

An einer ähnlichen inneren Zweideutigkeit leidet die Novelle: *La hija de Celestina* (1612); nur daß hier nicht die Belehrung, sondern die Belustigung des Lesers, das gesinnungsfremde Unterhaltungsbedürfnis die Führung hat und mit den Gräßlichkeiten des Daseins spielt; während der jenseitige Gedanke nur noch dem Buchstaben nach vorhanden ist.

Neben solchem Abbiegen der picaresken Erzählungskunst ins Lehrhafte einerseits und ins Rohe und Stoffliche andererseits erscheint der stimmungsvolle ungebrochene Realismus, wie man ihn im *Lazarillo* oder in *Rinconete y Cortadillo* bewundert, als seltene Ausnahme.

13) Als Kunststil ist der Naturalismus entweder identisch mit Realismus, oder er ist Uniform und künstlerische Rohheit. Diesen rohen Naturalismus gibt es überall und also auch in Spanien. Er tritt besonders bei unmittelbarer Darstellung religiöser Gegenstände hervor, also an Heiligenbildern, im *Auto Sacramental* u. dgl. Einige Beispiele bei Hugo Kehrer, *Spanische Kunst*, München 1926, S. 303 ff.

14) Vgl. die Schlußworte seiner Novelle Rinconete y Cortadillo und dazu C. De Lollis, Cervantes reazonario, Rom 1924, S. 59 f.

15) Die meisten Verfasser von Schelmenromanen verlieren eben dadurch, daß sie sich vornehmen realistisch zu schreiben, d. h. nichts «Unwahrscheinliches» zu erzählen, die dichterische Unbefangenheit. Um Realisten zu bleiben, hören sie auf Dichter zu sein oder, um Dichter zu bleiben, verlieren sie sich ins Abenteuerliche und Fabelhafte. Die Naivität des Künstlers gerät ins Gedränge zwischen dem lehrhaften Ernst und der unterhaltsamen Lust dieser Schelmenliteratur. Vicente Espinel verleiht durch den Mund seines Marcos Obregón dieser allgemeinen Verlegenheit einen lebendigen Ausdruck: Yo reventaba por hablar, pero consideraba que me ponía a peligro de no ser creído. (I, descanso XI<sup>o</sup>.) Ein merkwürdiges Mittelding zwischen Roman und Autobiographie ist der Estebanillo Gonzales (1646). Vgl. B. Croce: Scene della vita dei soldati spagnuoli, in Uomini e cose della vecchia Italia, Bari 1927, I, S. 135 ff.

---