Sitzungsberichte der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-historische Abteilung
Jahrgang 1935. Heft 7

# Poesie der Einsamkeit in Spanien

## Erster Teil

von

Karl Vossler

Vorgetragen am 6. April 1935

München 1935
Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen

## Inhalt

Einleitung . . . . . 5
Das Wort Soledad . . . . . 7
Der Begriff Einsamkeit . . . . . 24
Einsamkeit als Motiv des Minnesangs und der Volksdichtung . . . . . 27
Einsamkeitsmotive in der höfischen Dichtung des ausgehenden Mittelalters . . . . . 34
Ausías March und andere . . . . . 48
Petrarcas Einsamkeitsgedanke . . . . . 54
Sâ de Miranda und sein Kreis . . . . . 58
Kastilische Einsamkeitsdichtung im Zeichen des Horaz . . . . . 73
Fernando de Herrera . . . . . 89
Einsamkeitsmotive in der Hirtendichtung . . . . . 93
Einsamkeitsmotive in der Erzählungskunst . . . . 103
Einsamkeitsmotive in der Bühnendichtung . . . . 112
Einsamkeitsmotive in der Romanzendichtung . . . 127
Die Soledades des Góngora . . . . . 146
Der Quietismus . . . . . 154

## Einleitung

Es gilt als ausgemacht, daß die großen und bleibenden Werte der spanischen Dichtung im Heldenepos, in der Romanze, im Schelmenroman, im Don Quijote und im Drama beschlossen liegen, d. h. daß die lebendigste Poesie der Spanier aus einer tätigen, wirklichkeitnahen, kampffrohen und geselligen Haltung des Gemütes hervorgegangen ist. Daneben läßt man wohl auch die spanischen Mystiker als erzieherische und erbauliche Schriftsteller gelten, aber in der Hauptsache betrachtet man ihre Wirkung als zeitgebunden und seit der Aufklärung einigermaßen abgeblaßt. Von ihrer reichen religiösen Lyrik haben sich nur wenige fromme Gesänge lebendig erhalten.

Wenn man so die Summe zieht, vergißt man einen Strom von Poesie, der still und beinahe unterirdisch durch die Jahrhunderte läuft und doch mit den geräuschvolleren Wassern der Romanzen, Novellen, Romane und Comedias in einer heimlichen Verbindung steht. Es ist eine gestaute, versickerte, zuweilen versumpfte Poesie, Poesie der Einsamkeit oder, um ein theologisches Schlagwort in erweitertem und undogmatischem Sinne zu gebrauchen, Poesie des Quietismus, um deren Zusammenhänge und literarische Formen wir uns bemühen wollen.

## Das Wort Soledad

Mit dem Worte Soledad pflegt der Spanier die äußere und innere Haltung zu bezeichnen, die wesentlich zu dieser Art Poesie gehört.

Beschäftigen wir uns zunächst mit dem Wort. Daß es erbwortlich und lautgerecht von dem lateinischen *solitatem* herkomme, ist so gut wie ausgeschlossen. Die Erhaltung des vortonigen *i* als *e*: *soledad* (vgl. *solidata* > *soldada*, *solitarium* > *soltero*) sowie die große Seltenheit des lateinischen *solitas* lassen vermuten, daß es sich um eine Neubildung auf iberischem Boden handelt. Das lateinische *solitas* im ungefähren Sinne von *solitudo* ist, laut Auskunft des Thesaurus linguae latinae in München, nur bei Accius, Apuleius und Tertullian und immer nur im Singularis belegt. Es ist nicht einmal ausgeschlossen, daß von jedem der drei lateinischen Autoren das Wort neu geprägt wurde. Bei Tertullian, der ihm eine spezielle Bedeutung gibt, trifft dies jedenfalls zu: Monotes et Henotes, id est Solitas et Unitas . . . (Tert. adversus Valentinianos 37). Demnach erscheint uns das spanische *soledad* als eine gelehrte Neubildung, d. h. als eine literarische Schöpfung, die, wie es scheint, durch die galicisch-portugiesische Lyrik des Mittelalters angeregt wurde.

Im Portugiesischen hat das Wort eine bodenständigere, wenn auch keineswegs erbwortliche Lautgestalt. Es erscheint 1. als *soëdade*, 2. *soïdade*, 3. *suïdade*, und zwar zumeist viersilbig in den Liederbüchern des 13. und 14. Jahrhunderts. Seine Bedeutung zeigt von Anfang an eine seelische Vertiefung, die man als eine kleine Poetisierung, als etwas wesentlich Lyrisches bezeichnen darf. „Einsamkeit", „Verlassenheit", „Abwesenheit" nehmen im Sprachgebrauch der galicisch-portugiesischen Trobadors den Gefühlswert und die ausgesprochene Bedeutung von „Trauer", „Klage", „Sehnsucht", „Verlangen", „Schmachten" und „Heimweh" an.

Que soïdade de mha senhor ei . . .

und: Nom poss' eu, meu amigo,
com vossa soïdade
viver . . .

heißt es im Liederbuch des Königs Denis (1279–1325). *Vossa soïdade* soll hier nicht „Eure Einsamkeit", sondern „Sehnsucht nach Euch, wie sie aus Eurer Abwesenheit hervorgeht" heißen.[1] Ja, die Sehnsucht nach dem fernen und geliebten Wesen kann in der späteren portugiesischen Dichtung zuweilen mit diesem selbst gleichgesetzt werden.

Suïdade minha,
quando vos veria?

(Sâ de Miranda)

und:

Minha saüdade,
caro penhor meu,
a quem direi eu
tamanha verdade?

(Camões)[2]

Damit bekommt *suïdade* die gelegentliche Bedeutung eines Kosenamens. Dieser muß auf portugiesischem Boden schon lange gebräuchlich gewesen sein, bevor in Kastilien der Frauenname Soledad als marianischer Taufname: María de la Soledad in Gebrauch kam.

Im portugiesischen Sprachgebrauch tritt hinter dem sehnsüchtigen und liebenden Sinn des Wortes der sachliche Bedeutungsgehalt „Einsamkeit-Einöde" so gut wie ganz zurück und muß durch andere Wörter wie *soidão*, *solidão*, *isolamento*, *retiro*, *ermo*, *deserto*, *abandono*, *desamparo*, *ausencia* und das kastilische Lehnwort *soledade* dargestellt werden. Nachdem diese Spaltung etwa um die Wende des 15. Jahrhunderts eingetreten ist, gehört *soïdade* ganz und gar dem Gefühlsleben und der Subjektivität an.

Allmählich ändert sich auch die Lautgestalt. Die alte Form *soëdade* hält sich zwar als Archaismus in der Dichtung, insbesondere in der galicisch-portugiesischen Literatursprache bis in das 15. Jahrhundert hinein; ja, sie wird von modernen Sprach-

---

[1] Vgl. Henry R. Lang, Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal, Halle 1894, Vers 748 und 2078, und von demselben die Ausgabe Cancionero Gallego-Castelhano, New York 1902, insbes. die Anmerkung auf S. 199 ff. Sodann die sehr lehrreiche Abhandlung von Carolina Michaëlis de Vasconcellos: A saudade portuguesa, 2a. ed., Porto 1922.

[2] Vgl. Michaëlis de Vasc. a. a. O. S. 107 ff.

künstlern wie Dª Rosalia de Castro und Curros Enríquez mit restaurierender Tendenz neuerdings verwendet. Die zweite Lautgestalt *soïdade* ist im 13. Jahrhundert belegt; die dritte *suïdade* lebt in der galicischen Volksdichtung noch heute.

Meu amor, meu amorinho,
ond'estas, que non te vexo?
morro-me de suïdades
e dia e noite em ti penso.

(Ballesteros, Cancioneiro popular da Galiza, 1885–86)

Im rein portugiesischen Sprachgebiet, wo *soëdade* überhaupt nicht belegt zu sein scheint, ist *soïdade* die älteste Form. Sie herrscht bei Don Denis. Dann aber setzt sich *suïdade*, begleitet von dem Adjektiv *suidoso*, durch und läßt sich bis an das Ende des 16. Jahrhunderts verfolgen. Daneben tritt, zum erstenmal im 14. Jahrhundert, jedoch häufiger erst im Lauf des 16., die heute herrschende portugiesische Form *saudade* auf, und zwar, wie es scheint, zunächst mit dem Nebenton auf dem *u* und viersilbig, später mit Nebenton auf dem *a* und dreisilbig. Ein lautgerechter Wandel kann hier nicht stattgehabt haben. Die Formen *suidade* und *saudade* liegen lange in Konkurrenz miteinander. Die *au*-Form ist die volkstümlichere und wird mehr und mehr als die nationalportugiesische empfunden. „A saudade portuguesa" „„die portugiesische Sehnsucht", wird schon am Ende des 16. Jahrhunderts als eine nationale Eigenart und als Kennwort des lusitanischen Seelenadels und des verfeinerten Gefühles verherrlicht und andererseits von den Kastiliern verlacht.[1]

Doch lassen wir das und fragen zunächst, woher und wieso die Lautung *au* sich in das vielbeliebte Wort eingeschlichen hat. Eine oder mehrere Wortgruppen von ähnlicher Lautgestalt und von benachbartem Bedeutungswert müssen hereingespielt haben. Man hat das arabische *saudá* = „Leberleiden, Herzweh, Schwermut, Melancholie" in Erwägung gezogen; näher liegt die portugiesische Wortgruppe *saude*, *saudar*, *saudações*, *sanidade*, *salvar* – also die Etyma *salus*, *salvus*, *sanus* – deren Einfluß von C. Mich. de Vasconcellos sehr geschickt befürwortet wird

[1] Vgl. Car. Mich. de Vasc. a. a. O. S. 75 und 155.

durch den Hinweis auf Briefstil, biblische Erinnerungen und religiöse Segenswünsche für entfernte Freunde. Schließlich könnte man, wie mir scheint, auch an eine Einwirkung von *suave*, lat. *suavis* denken, das bei den provenzalischen Trobadors und später in der humanistischen Dichtung ein seelenvoll gebrauchtes und beliebtes Wort war. Der Gedanke an gesänftigte und gedämpfte Gemütszustände liegt durchaus im Bedeutungsbereich der portugiesischen *saudade*. Man vergegenwärtige sich z. B. den Sinn der Verse des Dom Joam de Meneses:

Faz me alguuma saüdade
vyrem cousas aa memorea
que passey, mas na verdade
nam me dam pena, nem glorea.

(Cancioneiro geral, de Resende, Bibl. d. lit. Vereins, Stuttgart, 15. Band S. 109)

Man darf sich, glaube ich, die Wandlungen der Lautgestalt[1] sowohl wie der Bedeutung des portugiesischen *saudade* in engster Verflechtung mit der Geschichte der Poesie, und zwar der Metrik sowohl wie des lyrischen Gedankens, vorstellen. Mit Recht sagt Faría y Sousa in seinem Kommentar zu Camões, *saudade* sei ein Wort, das im Munde des Portugiesen etwas Geheimnisvolles annehme – palabra que se quiere hacer misteriosa en portugués.[2] – Etwas Ähnliches besagt das moderne Zeugnis von Adolfo de Castro, nämlich, daß *saudade* ungefähr die gesamte Gefühls- und Gedankenwelt umspanne, die uns von den Zuständen der Einsamkeit eingegeben werde.[3] Wie sehr *saudade* ein rein persönliches, ja sogar individuelles Gefühl und Verlangen ausdrückt, kann man z. B. daraus ersehen, daß selbst der Teufel seine besondere *saudade* empfindet. In dem Auto

---

[1] Die Literatur über die verschiedenen Erklärungsversuche der au-Form gibt Antenor Nascentes: Dicionario Etimológico da lingua Portuguesa, Rio de Janeiro 1932, sub voce *saudade*.

[2] Vgl. die kleine Abhandlung Soledad-Saudade von Fr. Rodríguez Marín im 8. Band seiner Don-Quijote-Ausgabe, nueva edición crítica, Madrid 1928, Apéndice XXXV p. 351–64.

[3] Estudios prácticos de buen decir y de arcanidades del habla española, Cádiz 1880, S. 293.

da barca do inferno von Gil Vicente (1517) sagt der Teufel zum Taful, zum Spieler:

Mas tornemos a jogar,
porque tenho saüdade
de te ouvir arrenegar
e descrer e brasfemar
do misterio da Trinidade.

(Gil Vicente, Obras, 1. Band, Coimbra 1907, S. 140)

„Saudade" und „morrer de amor", sagt Carolina Michaëlis de Vasconcellos, „Sehnsucht und Liebesweh klingen aus den besten und berühmtesten Werken der portugiesischen Literatur. Sie atmen uns aus dem zarten Buch des Bernardim Ribeiro und aus den Schriften seiner Nachfolger Samuel Usque und Gaspar Frutuoso entgegen. Die Lyrik des Camões und ein gut Teil seiner Lusiaden sind davon erfüllt, wie auch die gemütvollsten Dichtungen des Almeida-Garrett. Im heutigen Volkslied fehlen diese Töne so wenig wie in dem von den alten galaico-portugiesischen Trobadors veredelten Volksgesang".[1] Die Portugiesen tun sich denn auch nicht wenig zugute auf dieses Wort und auf die seelische Haltung und gemütliche Weichheit, die damit verbunden sind. Es wird in Portugal kaum eine Festrede gehalten, in der nicht die *saudade* als die liebenswürdigste Eigenart der Nation erwähnt und gerühmt würde, ähnlich wie in Süddeutschland die Gemütlichkeit. Ja, es gibt im heutigen Portugal nicht nur den *saudoso*, den Sehnsüchtigen, sondern auch den *saudosista*, den Sehnsüchtler; und im Jahre 1912 wurde eine Zeitschrift A Aguia gegründet, in der die neuportugiesische Ultraromantik des *saudosismo* planmäßig gepflegt und ideologisch unterbaut werden soll.[2] Die brasilianischen Dichter der romantischen und nachromantischen Zeit bleiben hinter den portugiesischen in der Abwandlung der saudade-Motive nicht zurück.[3] Durch solche und ähnliche Bemühungen und vorsätzliche Gefühlspflege

---

[1] Car. Mich. de Vasc. a. a. O. S. 40 ff.

[2] Ebenda S. 117 ff.

[3] Vgl. Arturo Farinelli: A „Saudade" portuguesa e brasileira, e a obra poetica de Magalhães, in den Conferencias brasileiras proferidas em São Paulo em 1927, São Paulo 1930, S. 159–77.

hat sich das Wort *saudade* so sehr mit lyrischen Gefühlswerten belastet, daß die ursprüngliche und sachliche Bedeutung darunter ganz verdeckt und vergessen wurde. In dichterischen Texten ist mir nur eine Stelle vorgekommen, wo von der objektiven Bedeutung des Alleinseins ein Nachklang oder Widerhall spürbar bleibt. In der 34. Strophe der bekannten Ekloge „Basto" des Francisco de Sâ de Miranda (etwa 1536) heißt es:

A suidade nãon se estrece,
Porem sofra o coração,
(Que este é o que mais me empece),
Se outro senhor não conhece
Salvo justiça e rezão.[1]

Dem Zusammenhange nach kann der Sinn nur etwa der folgende sein:

Für einen, der wie ich nicht schmeicheln kann und nur Gerechtigkeit und Vernunft anerkennt, ist das Alleinsein unvermeidlich.

In der Wendung *noan se estrece* liegt offenbar ein Kastilianismus vor: *la soledad no se estuerce.*

Wenn nun bedeutende spanische Gelehrte wie Menéndez Pelayo und Rodríguez Marín uns wiederholt versichern, daß das kastilische *soledad* mit dem portugiesischen *saudade* vollständig gleichwertig sei, so denken sie dabei an seelische Bedeutungsgehalte wie Sehnsucht, Trauer und an alles, was etwa an Tiefe, Zartheit und Reichtum des Gefühles und an Empfindsamkeit damit zusammenhängt. Wir wollen ihrem nationalpsychologischen Ehrgeiz in diesem Punkte gewiß nicht zu nahe treten. Dennoch bleibt die Tatsache bestehen, daß *soledad* in kastilischen Texten um ein bis zwei Jahrhunderte später auftritt und daß ein Dichter wie der Erzpriester von Hita das Wort in seinem „Libro de buen amor" niemals gebraucht, soviel ich sehen konnte, obschon es ihm an äußeren Gelegenheiten dazu wahrlich nicht gefehlt hätte. Bemerkenswert ist auch, daß im 15. Jahrhundert andere gelehrte Wörter mit *soledad* konkurrieren: *solitud* im objektiven Sinn von Einsamkeit bei dem

[1] Poesias de Fr. de Sâ de Miranda, ed. Carolina Mich. de Vasconcellos, Halle 1885, S. 168 und dazu im Glossar S. 910 sub voce estrecer.

Marqués de Santillana (N. B. A. E., 19. Band, S. 540) und bei Carvajal o Carvajales: *solitut* (Antología de poetas líricos castellanos, p. Menéndez y Pelayo, 2. Bd., Madrid 1923, S. 188), und bei Gómez Manrique (N. B. A. E., 22. Bd., S. 44): *en mi triste solitud*, ferner *soledumbre* bei Fray Hernando de Talavera (N. B. A. E., 16. Bd., S. 37), *lugar de soledumbre*. Entscheidend für die Sonderart des kastilischen Sprachgebrauches schließlich ist es, daß zu keiner Zeit und in keinem literarischen Kreis, nicht einmal bei den höfischen Liebesdichtern, die sachliche Bedeutung von *soledad* in der seelisch-subjektiven so ganz versunken und aufgegangen ist wie im Portugiesischen. Gewiß kann der Sinn des kastilischen Wortes sich bis zu „Hoffnungslosigkeit" und „Verzweiflung" vertiefen, z. B. in dem Lied des Diego López de Haro:

que, despues de ser perdido,
bivo en tanta soledad
que desseo no haber sido . . .

(N. B. A. E., 22. Bd., S. 745)

aber die objektive Bedeutung klingt immer noch ein wenig mit. Ja, es kann sogar mit dieser Zweideutigkeit gespielt werden, was im Portugiesischen nicht wohl möglich wäre. Wenn Juan Agraz klügelnd singt:

E dexar quien te servía,
Senyora, tu soledad,
más lo siento que la mía

(Ebenda S. 210)

so wird hier offenbar der Doppelsinn des Wortes lebendig: „Daß der, der dir diente, dich verlassen soll, oder von dir verlassen werden soll, dieses Heimweh nach dir schmerzt mich mehr als meine Einsamkeit". Ein ähnlicher Doppelsinn liegt vor, wenn in der antithetisch gespitzten Sprache der „Cárcel de Amor" (1492) die Königin Mutter an ihre Tochter Laureola schreibt: „Beviré en soledad de tí y en conpañía de los dolores que en tu lugar me dexas. . . . (N. B. A. E., 7. Bd., S. 17), oder wenn Duarte de Brito, der vorzugsweise portugiesisch dichtete, in einem leidenschaftlichen kastilischen Lied an seine Geliebte ausruft:

¡ Oh fuente de crueldad,
de lloros y sentimientos,
robo de mi libertad,
y soledad
de mis tristes pensamientos !

(Cancioneiro geral de Résende, Bibl. d. lit. Ver. Stuttgart, 15. Bd., 1845, S. 345)

so fließen die objektiv-subjektiven Tönungen der Bedeutung ganz ineinander über. Man kann sogar zugeben, daß im Kastilischen die gefühlsmäßige Bedeutung gelegentlich noch weiter getrieben wurde als im Portugiesischen, nämlich so weit, daß der Sinn „Sehnsucht, Trauer" sich hinwiederum verfestigt und objektiviert zu „Qual der Sehnsucht", z. B. in dem Liebeslied des Fürsten von England in Gil Vicentes „Dom Duardos", wo es heißt:

que no duerme mi dolor,
ni soledad sola una hora
se me pierde.

(Obras de Gil Vicente, 3. Bd., S. 175)

Die Bedeutung kann sich sogar so weit versachlichen, daß mit *soledad* ein Gesang der Trauer oder ein Lied der Klage bezeichnet wird, in Wendungen wie *pronunciar soledad*, die ich bei Guevara finde:

las aves roncas, quejosas
pronunciando soledad
con sus bozes congoxosas

(N. B. A. E., 22. Bd., S. 504)

oder in ähnlichen beliebten Ausdrücken wie: *cantar soledad*, *cantar soledades*, z. B. bei dem freilich portugiesisch erzogenen Jorge de Montemayor in seiner Epistel an Jorge de Meneses:

Y ver Juana en la fuente coger flores,
su soledad cantando a Catalina.

Gerade in solchen Wendungen zeigt sich aufs neue die kastilische Neigung, das Subjektive zu veräußern und das Gefühl hinwiederum zu versachlichen. So kam es, daß in Andalusien, wo galicisch-portugiesische und kastilische Einflüsse sich kreuzten,

mit *soledad* bzw. *solear*, *soleá* und *soleares* eine feste musikalisch-poetische Form bezeichnet wurde. Es ist wahrscheinlich, daß der Ausdruck *cantar soledades* nur langsam und zögernd auf diese bestimmte andalusische Gattung der Soleares sich festlegte. Ursprünglich war jede Art schwermütigen Gesanges damit gemeint. Die festen Formen der heutigen Soleares lassen sich, wenigstens was das Metrische betrifft, bis in das 16. Jahrhundert zurückverfolgen. Eine Solear besteht aus drei oder auch vier achtsilbigen Versen, von denen der zweite und vierte bzw. der erste und dritte miteinander assonieren.[1] Im 17. und 18. Jahrhundert hat sodann der Kultus der Virgen de la Soledad gewiß nicht wenig zur Festigung und Pflege dieser Gattung beigetragen. Noch im heutigen Sprachgebrauch, in den Piropos der Andalusier verrät sich die Beliebtheit der Virgen de la Soledad: „¡Ay que ojos! ¿te las ha prestao la Virgen de la Soledad, hija mía?“ [2] Die musikalische Form der andalusischen Solear wird bestimmt als eine „Tonadilla en compás de tres por ocho y tonalidad menor, modulando a veces a su relativo mayor y haciendo una breve pausa en la subdominante del menor, para comenzar de nuevo“.[3] Es wäre also ein Liedchen mit Musikbegleitung und Tanz im $^3/_8$-Takt, das zwischen Moll und Dur hin und her springt. Zur Zeit der Entdeckung und Eroberung von Nueva Granada (1538) dürfte diese Form schon volkstümlich gewesen sein. Wir finden sie heute in Colombia wieder. Eine im östlichen Colombia gesungene, von Fray Pedro Fabo del Corazón de María zu Anfang des 20. Jahrhunderts aufgezeichnete Copla lautet:

Emprestáme tus ojitos
para completar dos pares:
que con los míos no puedo
llorar tantas soledades.[4]

---

[1] Vgl. Francisco Rodríguez Marín, El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas, Madrid 1929, S. 21 ff. und 26 ff.

[2] Vgl. W. Beinhauer, Über Piropos, in „Volkstum und Kultur der Romanen“, 7. Jahrgang, Hamburg 1934, S. 133.

[3] Vgl. Enciclopedia Espasa-Calpe, sub voce Solear, und Diccionario de la lengua esp. R. Acad. Esp., Madrid 1925, s. v. Soledad.

[4] Idiomas y etnografía de la región oriental de Colombia, Barcelona 1911, S. 228.

Leih mir deine lieben Augen,
zwei Paar brauch ich, denn die meinen
reichen nicht, um all die Sehnsucht
meines Heimwehs auszuweinen.

Sehr ähnlich die andalusische Copla:

Empréstame tus ojos,
tendré dos pares:
que con uno no puedo
yorar mis males.

Rodríguez Marín stellt aus dem Romancero general eine drei-bis vierhundert Jahre ältere Fassung daneben:

Si te duelen soledades
del bien que alegre te estuvo,
ayúdame con suspiros,
del alma consejos mudos.

Wenn du solches Heimweh hast
nach dem Glück, das dich erfreute,
hilf mir dann in stillem Troste,
steh mir bei mit deinen Seufzern.

Neben der vierzeiligen wird in Andalusien die dreizeilige Solear zur Guitarre gesungen und getanzt, z. B.:

¿De qué te sirven los bienes
mientras tú en el mundo vivas,
si hora de salud no tienes?

Ach wozu die reiche Last,
wenn du in dem ganzen Leben
keine frohe Stunde hast?

Ja, es ist noch eine kleinere Form, die sogenannte Soleariya, im Gebrauch mit abgerissenem Verseinsatz, z. B.:

Por tí
las horitas de la noche
me las paso sin dormir.

Deinethalb
gehn die Stunden mir dahin
ohne Schlaf die ganze Nacht.

Durch die Güte meines Freundes und Kollegen Augusto De Olea ist mir ein Disco Gramófono mit drei Soleares (H. Montes, AE 3192) besorgt worden. Dem musikalischen Eindruck nach darf man mit maurischem Einfluß oder gar Ursprung rechnen. Dies wenigstens ist die Meinung des Verfassers des Artikels „Solear" in der Enciclopedia Espasa-Calpe. Andererseits ist der galaico-portugiesische Einfluß wortgeschichtlich und formgeschichtlich gesichert. Die mitgeteilten Proben zeigen, wie sich Scherze mit Klagen in der andalusischen Solear vermischen. „Durch die Mannigfaltigkeit ihres Stiles", sagt José Carlos de Luna, „umfassen die Soleares die widersprechendsten Themen: von der Klage eines qualvollen Gefühles können sie zu munteren Scherzen umschwenken, zu keckem, siegesgewissem Verlangen, zu gedämpfter unerwiderter Zärtlichkeit, zu ironischer Übertreibung, zu herausforderndem Trotz, zu hämmernder Beschwörung und Bitte".[1] Diese Wandelbarkeit und konzeptistische Doppelsinnigkeit der leichten und kleinen lyrischen Form übt auf lyrisch-epigrammatische Dichter wie Manuel und Antonio Machado noch heute ihre Anziehungskraft. Besonders von Manuel besitzen wir eine Reihe reizender Soleares im Volkston, z. B.:

La veredita es la misma . . .
Pero el queré es cuesta abajo,
y el olvidar, cuesta arriba.

's ist der gleiche Weg zu Fuß . . .
abwärts, wenn du lieben darfst,
aufwärts, wenn's vergessen mußt.

Oder Me va faltando el sentío.
Cuando estoy alegre, lloro,
Cuando estoy triste, me río.

Der Verstand will mich verlassen.
Bin ich froh, so muß ich weinen,
bin ich traurig, kommt mir's Lachen.

Oder ¿De qué me sirve dejarte,
si dondequiera que miro
te me pones por delante?

[1] De „cante grande" y „cante chico", Madrid 1926, S. 33 f.

Hilft nichts, daß ich von dir geh,
wenn du doch, wohin ich schau,
immer mir vor Augen stehst.

Einen weiteren Beweis für die Erhaltung und Wirksamkeit des gegenständlichen Wortsinnes neben und innerhalb des subjektiven sehe ich darin, daß von dem kastilischen *soledad* kein seelisches Eigenschaftswort wie das portugiesische *saudoso* hat abgeleitet werden können. *Saudoso*, Kurzform von *saudadoso*, heißt im Portugiesischen nicht etwa „einsam", sondern „sehnsuchtsvoll, wehmütig, stimmungsvoll". Es hat nun zwar an Versuchen, auch diese Bildung nachzuahmen, nicht gefehlt, aber das so entstandene *soledoso* blieb auf einen poetischen und ironischen Gebrauch beschränkt und wird eigentlich nur in Anführungszeichen, d. h. mit einem Seitenblick auf das Portugiesische, verwendet. *Soledoso* klingt noch heute wie eine Übersetzung und wird vom kastilischen Sprachgefühl als Fremdwort empfunden bzw. gemieden. In Südamerika scheint es geläufiger zu sein. Das portugiesische Sprichwort: „Ausencia tem una filha que se chama saudade", „Sehnsucht heißt die Tochter des Ferneseins", läßt sich wortgetreu kaum ins Kastilische umsetzen. Hier gilt ein anderes Sprichwort: „Ausencias causan olvido", „Vergessenheit heißt die Tochter des Ferneseins".

Für den subjektiven Schwerpunkt des portugiesischen *saudade* zeugt auch der Umstand, daß es, soviel ich weiß, niemals als Ortsname fungiert. (Es sei denn, daß man den Titel eines Geschichtswerkes von Gaspar Fructuoso (1552–91) „Saudades da Terra", das die Entdeckung und Eroberung der atlantischen Inseln Porto Santo, Madeira, Desertas und Selvagens erzählt, als geographische Bezeichnung dieses Archipels will gelten lassen. Es scheint jedoch, daß der Titel poetisch gemeint und dem Roman des Bernardim Ribeiro „Menina e Moça" (1554–57) nachgebildet ist, der unter der Bezeichnung „Historia das Saudades" berühmt war.) Wohl aber findet man in Brasilien Ortsnamen mit *Soledade*, nämlich in den Provinzen Minas Geraes und Rio grande do Sul. Im kastilischen Sprachgebiet begegnen wir *Soledad* als Name von Städten, Städtchen, Dörfern und Gebirgen merkwürdigerweise nur in Mittel- und Südamerika,

nämlich in New Mexico, in Mexico, Peru, Colombia, Venezuela und Argentinien,[1] während im spanischen Mutterland die Bezeichnung *Soledad* nur auf Grundstücke, vereinzelte Häusergruppen, Villen und Eremitagen verwendet wird.[2] Aus diesem Sachverhalt geht doch wohl hervor, daß die Verwendung von soledad zur Ortsbezeichnung nur zögernd und spät eingesetzt hat und daß sie vor der Besiedelung von Amerika, wenn überhaupt, jedenfalls nur sehr vereinzelt und schüchtern auftrat. Von dem Städtchen Soledad in Colombia, Provinz Bolivar, wissen wir, daß es früher Porquera („Sauloch") hieß.

Eine sehr kräftige, wenn auch späte Festigung hat schließlich der objektive Wert des kastilischen *soledad* dadurch gefunden, daß das Wort, etwa seit Mitte des 18. Jahrhunderts, als weiblicher Taufname in Gebrauch kam, und zwar als sogenannter „nombre de advocación Mariana", also keineswegs wie das altportugiesische *suidade* als gelegentlicher Kosename, sondern auf derselben Linie wie die anderen Mariennamen, die uns heute so urspanisch anmuten, wie María de la Concepción (Concha), Asunción, Encarnación, Natividad, Visitación, Purificación, sodann Rosario, Dolores, Consuelo, Angustias, Socorro usw. Einen Einblick in die Bewandtnis, die es mit diesen Mariennamen im kastilischen Sprachgebrauch hat, verdanke ich den Bemühungen und gütigen Mitteilungen meines hochverehrten Kollegen und Freundes Don Ramón Menéndez Pidal. Er hat auf meine unbescheiden bescheidenen Bitten und Fragen hin in Kirchenbüchern von Madrid, Zaragoza, Sevilla und Barcelona Erhebungen veranlaßt, deren Ergebnisse ich in aller Kürze zusammenfasse. So neu und lehrreich die Einzelheiten sind, so muß ich mich auf das Wenige beschränken, das für die Erklärung des Taufnamens Soledad von Nutzen sein kann.

Zum erstenmal begegnet uns dieser Name nicht, wie wohl alle

---

[1] Vgl. Vivien de Saint-Martin, Nouveau Dictionnaire de Géogr. universelle, und Andrees Handatlas 8. Aufl.

[2] Diccionario geográfico, estadístico e histórico de España von Pascual Madoz, 14. Bd., Madrid 1849, s. v. Soledad. Es wird hier ein „predio" in der Nähe von Palma auf Mallorca, eine Häusergruppe bei Elloregui in der Provinz Guipúzcoa und ein Anwesen bei Cañete in der Provinz Cuenca unter dem Namen Soledad verzeichnet.

Kenner der spanischen Landschaften erwarteten, in Andalusien, nicht in der Tierra de María Santísima, nicht im Mittelpunkt der Marienverehrung Sevilla, obgleich es daselbst schon im 17. Jahrhundert eine sehr berühmte Cofradía de la Soledad gab, sondern in Madrid, in einem Taufregister der Kirche San Sebastián des Jahres 1748, also sehr lange nachdem Andachtsbilder, Heiligtümer und Brüderschaften dieses Namens bekannt waren. Im Jahre 1630 schon war in Madrid ein Buch erschienen: Antonio Ares: Del ilustre origen y grandes excelencias de la misteriosa imagen de Nª Señora de la Soledad de Madrid. Auf welches Bild sich dieser Traktat bezieht, ob auf die von Gaspar Becerra im Jahre 1565 gefertigte Statue der „Virgen de la Solitud" oder ob auf ein anderes Andachtswerk, vermag ich nicht zu sagen. Ja, viel weiter noch reichen die Voraussetzungen der marianischen Namensitte zurück. Schon im Mittelalter hatte die fromme Betrachtung des Anteils, den Maria am Leiden Jesu nahm, zur Anordnung eines besonderen Gedenkfestes geführt: Festum septem dolorum Beatae Mariae Virginis. In Deutschland wurde zum erstenmal auf der Provinzialsynode des Jahres 1413 in Köln dieses Fest für den Freitag nach dem dritten Sonntag nach Ostern bestimmt. 1727 wurde es für die ganze Kirche vorgeschrieben und auf den Freitag nach dem Passionssonntag verlegt.[1] Von diesen sieben Schmerzen nun ist der Zustand traurigster Verlassenheit der Mutter Gottes nach der Grablegung Jesu der letzte. Dieses siebenten Schmerzes wird am Karsamstag besonders gedacht; daher auch in den geistlichen Übungen des Heiligen Ignazius der 7. Wochentag für die Betrachtung „de la soledad de Nuestra Señora con tanto dolor y fatiga" festgesetzt ist.

Wenn wir nun fragen, wieso in dem andachtfrohen Spanien diese sekundären Mariennamen so spät gebräuchlich werden (es ist nämlich kein einziger vor 1615 belegbar), so ergibt sich aus den Erhebungen von Menéndez Pidal ungefähr das Folgende.

Im Zeitalter der Gegenreformation war es in der gesamten katholischen Kirche und nicht nur in der spanischen üblich, daß man einem Heiligen, einem hervorragenden Theologen oder Asketen den Beinamen desjenigen Mysteriums zulegte, dessen Er-

[1] Vgl. Ludwig Eisenhofer, Handbuch der katholischen Liturgik, 1. Bd., Freiburg i. Br. 1932, S. 596 f.

gründung, Verteidigung, Verherrlichung oder Anbetung er sich besonders gewidmet hatte. Emmanuel de Conceptione hieß im 16. Jahrhundert ein portugiesischer Geistlicher, Juan Bautista de la Concepción ein spanischer, Soror Maria ab Incarnatione eine französische Carmeliterin usw. Oft mögen diese Attribute mehr den Sinn eines Versprechens oder Gelübdes als einer vollbrachten Leistung gehabt haben. Der Schritt vom religiösen Attributivum zum Advocativum und Appellativum ist leicht getan und macht in einem Milieu von berufsmäßigen Virtuosen des Gottesdienstes keine Schwierigkeit. Viel weniger selbstverständlich und beinahe unmöglich war es für die Kinder der Welt, sich solche Ruhmestitel, Widmungen und Noms de bataille beizulegen. Geläufig war nur die bescheidene und fromme Sitte, das neugeborene Kind auf den Namen des Heiligen zu taufen, an dessen Tag es zur Welt gekommen war. Man ließ den Geburtstag zum Namenstag werden aus Schutzbedürfnis und gläubigem Vertrauen.

Nun geschah es aber, daß im Jahre 1614 in Sevilla unter den Bettelorden ein heftiger Streit ausbrach über die Lehre von der unbefleckten Empfängnis Mariä. Die Diskussionen wurden von Tag zu Tag leidenschaftlicher und verbreiteten sich über ganz Spanien. Nicht weniger als 160 Druckschriften wurden über diesen Gegenstand in den Jahren 1615–65 zutage gefördert. Große Feste zu Ehren der „Inmaculada" wurden in den Jahren 1615–19 gefeiert: in Sevilla, Granada, Salamanca, Baeza, ja sogar in Lima del Perú. Lope de Vega schrieb damals auf Bestellung der Universität Salamanca sein ausgelassenes Festspiel „La limpieza no manchada", das im Oktober 1618 aufgeführt wurde. Die Lektüre dieses Stückes, in dem geklügelte Dogmatik, frische Volksdichtung, wilde und spaßige Munterkeit, Studentenulk, Indianergesänge, Negertänze, Allegorien und Theatermache sich unbefangen vermischen, gibt besser als alle bibliographische Statistik die erregte Stimmung wieder, die sich über dem Theologenstreit um die unbefleckte Empfängnis Mariae der Gemüter bemächtigt und das ganze Volk ergriffen hatte.[1] Für die Feier des Festes der unbefleckten Empfängnis war schon seit dem Baseler

[1] Man findet den Text im 5. Band der Obras de Lope de Vega p. p. La Real Acad. Esp., Madrid 1895, S. 395 ff.

Konzil der 8. Dezember bestimmt, und im Dezember des Jahres 1615 wurde zum erstenmal ein in Sevilla geborenes Mädchen auf den Namen María de la Concepción getauft. Im Jahre 1637 ebendort und ebenfalls im Dezember eine maurische Sklavin. In Madrid haben wir den ersten derartigen Fall am 1. Januar 1622 in der Gemeinde San Sebastián. Nun sind die Schleusen geöffnet. Andere, ähnliche Mariennamen: Presentación, Asunción, Encarnación treten seit 1625 bzw. 1641 in den Taufakten zu Madrid und Sevilla, etwas später in Zaragoza und Barcelona auf. Die zunehmende Beliebtheit dieser Namen, von denen Concepción (Concha) immer der gebräuchlichste blieb, erkennt man daran, daß die Taufen auf solche Mariennamen auch in anderen Monaten als in denen des jeweiligen kirchlichen Festtages auftreten. Es scheint, daß die Schwesternnamen der benachbarten Klöster dabei vielfach führend waren.

Eine weitere Gruppe von Mariennamen geht auf weniger dogmatische und streitbare Antriebe und auf eine gemütlichere Art von Frömmigkeit zurück: sei es daß sie sich an gewisse Heiligtümer und Andachtsbilder heftet, sei es daß sie bei den seelischen Zuständen und Stimmungen der Mutter Gottes verweilt. Genau lassen sich solche Motive nicht auseinanderhalten, weil viele Marienbilder stimmungsmäßig getönt sind und nach dem seelischen Ausdruck, den sie darstellen, bezeichnet werden, als das „schmerzensreiche", das „gnadenvolle", das „hilfreiche" Bild usw. Oft bestimmt ein kirchliches Ereignis, eine große Prozession oder dergleichen die Wahl des Taufnamens. So tritt z. B. der Name María del Pilar, der bekanntlich an Zaragoza gebunden ist, als dem Standorte der Virgen del Pilar, als Taufname zuerst in Madrid auf, wo er durch die Prozession des Jahres 1675 veranlaßt wurde. Andere Namen hinwiederum, wie das merkwürdige Monserrada, das schon seit Ende des 16. Jahrhunderts nachweisbar ist, sind örtlich beschränkt. Monserrada kommt nur auf catalanischem Gebiete vor als eine Huldigung für die María del Montserrat. María del Sagrario ist in Toledo, María de la Almudena in Madrid besonders zu Hause, usw. usw.

In dem uns am Herzen liegenden María de la Soledad scheinen sich, ähnlich wie in Dolores und Angustias, zweierlei Motive verflochten zu haben: der Gedanke an die Zeit der Karwoche und

an die Schmerzen der heiligen Jungfrau verband sich mit dem Andenken an Heiligtümer und Bilder, die in Madrid, in Granada, in Sevilla an jene Leiden gemahnten. In den darstellenden Künsten tritt die María de la Soledad als fester Typus kaum vor 1670 auf, und zwar zuerst in Andalusien. Der Taufname Soledad aber hat sich in den von Menéndez Pidal untersuchten Kirchenbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts bis jetzt nicht nachweisen lassen. Er gehört zu den späteren Mariennamen. Auch in der bekannten Romanze über weibliche Namen und Eigenschaften: „Supuesto que me han pedido", wo eine stattliche Reihe von Mariennamen aufgeführt wird, wie Concepción, Dolores, Carmen, Merced, Esperanza, Rosario, Pilar, Guadalupe, Loreto und Encarnación, sucht man vergebens nach Soledad. Die Romanze ist freilich schwer zu datieren, sie ist in einem Flugblatt des 18. Jahrhunderts auf uns gekommen.[1] So viel jedoch darf als sicher gelten, daß Soledad nicht zu den dogmatisch veranlaßten Mariennamen gehört und nur indirekt durch den Streit um die unbefleckte Empfängnis vorbereitet wurde. Seiner Natur nach weist Soledad eher auf die bürgerliche, häusliche, schon ein wenig sentimentale Frömmigkeit des 18. Jahrhunderts hin, des Jahrhunderts der volkstümlichen Singspiele eines Ramón de la Cruz, wie Menéndez Pidal bemerkt, dem wir in dieser Angelegenheit füglich das letzte Wort lassen.

Der wort- und bedeutungsgeschichtliche Tatbestand, wie wir ihn in groben Umrissen zusammengefaßt haben, könnte leicht ins Unbestimmte verschwimmen, wenn wir versäumten, uns einen klaren Begriff von dem, was die Einsamkeit eigentlich ist, vorzuzeichnen. Erst nachdem der sprachliche Grundstock des Wortes *soledad* in den logischen Boden des entsprechenden Begriffes eingemauert ist, können wir die Geschichte der Dichtung betrachten, die sich an dieses Gerüste mit dem wuchernden Gerank ihrer Blätter und Blüten gehängt hat.

---

[1] Vgl. Agustín Durán, Romancero general. B. A. E., 16. Bd. S. 407 ff. (Nr. 1355).

## Der Begriff Einsamkeit

Die vollständige Einsamkeit kommt im Bereich der lebenden Wesen nicht vor. Alles Lebendige hat seine Welt, seine Umwelt, in der es wächst und gedeiht und von der es nur durch den Tod sich trennend scheidet. Auch logisch ist kein einsames Subjekt, kein Subjekt ohne Objekt denkbar. Wenn das denkende Subjekt sich isoliert, so vermag es diesen Akt nur um den Preis zu vollziehen, daß es sich selbst zum Gegenstande seines Denkens macht, seinem Ich ein Du oder ein Nicht-Ich, seinem So-Sein ein Anders-Sein, seiner Einheit eine Mehrheit oder Vielheit, seinem Hier ein Dort, seinem Jetzt ein Früher und Später, seiner Absolutheit eine Relation, seiner Selbständigkeit eine Abhängigkeit, seiner Freiheit eine Gebundenheit entgegensetzt usw. Es gibt also nur eine verhältnismäßige oder annähernde, niemals die volle Einsamkeit: sei es daß diese als ein letztes Ziel erstrebt, oder gemieden wird. Man müßte, wenn die Sprache logisch wäre, nie von Einsamkeit schlechthin, sondern immer nur von einem Hang zu ihr oder von der Abkehr von ihr sprechen.

Wenn wir uns auf menschliche Verhältnisse beschränken, so pflegen wir der Einsamkeit die Gesellschaft gegenüberzustellen; und es erhebt sich die Frage, welcher Zustand als der natürlichere zu gelten hat. Zunächst ohne Zweifel der gesellige. So sahen es die Alten, so sah es Aristoteles, und auch heute wieder sind wir geneigt, den in der Gesellschaft lebenden und auf Gemeinschaft angewiesenen Menschen als den normalen und natürlichen Fall anzusetzen, wohingegen der Einsame als eine mehr oder weniger unnatürliche oder naturfremde Ausnahme erscheint. Auch die portugiesische Sprache, von der wir ausgegangen sind, scheint auf diesem Standpunkt zu stehen. Denn wenn der Zustand der Einsamkeit ohne weiteres dem der Sehnsucht, des Heimwehs und des Schmachtens gleichgesetzt wird, wie im Wortsinn von *saudade* und bis zu einem gewissen Grad auch in dem kastilischen *soledad* geschieht, so dürfte diesem Bedeutungsspiel doch wohl eine gesellschaftsfreundliche, die Gemeinschaft bejahende Denkart zugrunde liegen.

Es gibt aber auch Zeiten und Völker, in denen der einzelne und Einsame als die Norm, als Urnatur und Vorbild angesetzt und die Gesellschaft als das Entartete und Naturwidrige oder Naturferne verworfen wird. Es sind die sogenannten pessimistischen Völker und Zeiten, die aus Unlust, oder durch böse Erfahrungen enttäuscht, den kulturellen Zustand der Allgemeinheit, unter dem sie leiden, verabscheuen, z. B. die Inder, oder das ausgehende Altertum, das Zeitalter Christi und der Stoa, das Jahrhundert Rousseaus und Kants, oder auch primitivistische Snobs der Gegenwart und, mehr oder weniger, die sauertöpfischen Eigenbrödler aller Jahrhunderte. Aber Pessimismus und Optimismus sind nichts Absolutes, sondern nur Richtungen unseres Meinens, Wünschens und Glaubens. Sie wechseln in der Zeitlichkeit miteinander ab und temperieren sich durch diesen Wechsel gegenseitig: ähnlich etwa wie der beschauliche und der tätige Lebensstil, vita contemplativa und vita activa einander bedingen und ablösen oder sich vermischen. Übrigens geht die Beschaulichkeit nicht durchaus und nicht immer mit der Sache der Einsamkeit, noch die Tätigkeit mit der Geselligkeit im Gleichschritt. Der Einsame kann tätig, der Gesellige beschaulich sich verhalten, wenigstens ausnahmsweise. Freilich, ein durchaus tätiger Mensch wird sich der Einsamkeit auf die Dauer nicht leicht verschreiben, weil er fühlt, daß sie seiner Natur ungünstig ist; wie umgekehrt der beschaulich Veranlagte immer wieder die Geselligkeit fliehen und seine Einsamkeit als Trost, Erholung und Sammlung mindestens zeitweise empfinden und aufsuchen wird. Wir bewegen uns, wenn wir von Gesellschaft und Einsamkeit handeln, durchaus in dem unverbindlichen Reich der Neigungen, der Triebe, des Beliebens, der sogenannten Geschmackssachen und damit wohl auch im Reich der Dichtung.

Zuweilen jedoch scheint es, als ob das lose und beinahe spielerische Gegenseitigkeitsverhältnis zwischen „einsam" und „gesellig" eine starre Gespanntheit annehmen sollte. Dies geschieht in der Tat dort, wo die Einsamkeit zu einem religiösen Wert erhoben und im Absoluten versteinert wird, d. h. dort, wo das ganze Leben mit seiner Vielfältigkeit und Verbundenheit der Geschöpfe entwertet wird, wo der absolute Geist alles Lebendige als Abfall oder Sünde verneint. Der Buddhismus vertritt diesen Glauben mit

voller Strenge. Das Christentum bedient sich seiner nur gelegentlich, nur wenn es gilt, verhärtete Herzen oder gedankenlosen Stolz zu brechen. Erst durch den Apostel Paulus sind die Gedanken der Unreinheit und Verworfenheit der menschlichen Natur und der Begriff der Erbsünde aus dem orientalischen und späthellenistischen Pessimismus in das christliche Denken eingeführt worden. Damit wurde innerhalb der christlichen Kirchen ein gewisser Spielraum für Anachoreten, für einsiedlerisches Büßertum und klösterliche Lebensformen geschaffen.

Man kann diesen Sachverhalt auch begrifflich bestimmen, etwa durch die Formel, daß uns Abendländern die Einsamkeit als ein relativer und privativer, nicht als ein absoluter und universaler Begriff geläufig ist. Einsamkeit, so sehr wir sie steigern, fällt in unserem Bewußtsein niemals ganz mit dem Begriff der All-Einheit zusammen. So einsam wir sein mögen, wir haben doch immer etwas anderes zur Gesellschaft, das eigene Denken. Erst auf der Stufe der ekstatischen Bewußtseinsvernichtung und mystischen Selbstvergessenheit fallen Einsamkeit und Alleinheit zusammen.

Die Mystiker des Abendlandes, angeregt durch die des Morgenlandes, haben allerdings auch nach dieser letzten Stufe und tiefsten Nacht getrachtet, besonders auch in Spanien. Doch nicht als Grundlage unserer Betrachtung, nur als Grenzfall ist diese Stufe für uns von Bedeutung. Sie bezeichnet den Wendepunkt von der pessimistischen zur otpimistischen Tönung des Einsamkeitsgedankens, bzw. von der Bejahung zur Verneinung der geselligen Zustände und gesellschaftlichen Lebensstile. Mit anderen Worten: die Einsamkeit als mystische Nacht stellt für uns einen Durchgangspunkt, eine Art schwarzer Zone dar auf dem geistigen Weg vom mittelalterlichen Büßer zum humanistischen Idylliker und weiterhin vom barocken Asketen zum philosophischen Aufklärer kurz von der Verachtung der Welt zu ihrer Erneuerung und Erhellung. Wir wollen aber auch die Gefahr dieser Zone nicht verschweigen und der Tatsache ins Gesicht sehen, daß oft die Besten den Durchgang nicht mehr vollziehen können und in der Nacht ihrer Lebensverneinung einschlafen.

## Einsamkeit als Motiv des Minnesangs und der Volksdichtung

Einsamkeit, sofern man sie nicht als einen äußeren, mehr oder weniger zufälligen Zustand, sondern als eine Haltung des Gemütes begreift, die für die Innerlichkeit des Menschen einen seelischen Wert hat, war in der griechischen und römischen Antike nur wenig bekannt. Erst durch die Religionen des Ostens, vor allem durch das Christentum, ist die seelisch bedeutsame Einsamkeit in das Abendland gedrungen. Weltflucht, Sammlung, Selbstbesinnung, Alleinsein mit Gott in einer Einsamkeit, wie Moses, Elias, Johannes der Täufer, Jesus und Mohammed sie aufgesucht haben zur Vorbereitung auf geistige Großtaten oder auf den Tod, das ist etwas wesentlich Religiöses; es ist auch im religiösen Leben etwas Außerordentliches. Nur den führenden, prophetischen und vorbildlichen Persönlichkeiten gelingt es und wird es vergönnt. Die Religionsstifter sind zu dieser Einsamkeit nicht nach eigenem Belieben, nicht aus willkürlichem Vorhaben, noch auch mit bewußter Zwecksetzung gekommen. Sie wurden, wie es in den verschiedenen Berichten heißt, vom Geiste Gottes in die Wüste geführt oder getrieben: also eine gemußte, mit menschlichem Verstand nicht weiter erklärbare, ursprüngliche und daher kaum nachzuahmende Form des Alleinseins. Wenn sie trotzdem von Eremiten und Mönchen nachgeahmt wurde, und wenn es im einzelnen noch so schwierig sein mag, das religiös Ursprüngliche und Gegebene vom Abgeleiteten und Erarbeiteten zu unterscheiden, so müssen wir doch wenigstens die Begriffe dieser Einsamkeitsformen auseinanderhalten. Die geheimnisvoll religiöse, d. h. die mystische Einsamkeit der schöpferischen Geister mag der gewollten und geübten Weltflucht, d. h. der Askese der weniger Begnadeten noch so nahe kommen: ein gewisser Einschlag von Anstrengung und Virtuosentum kennzeichnet hinlänglich diese zweite Art als eine abgeleitete. Der mönchische Einsiedler mußte unter anderem schon deshalb einen entschlossenen und finsteren Zug annehmen, weil er unter keinen Umständen verwechselt werden wollte mit den Kindern der Welt und mit egoistischen, epikureischen, stoischen und idyllischen Eigen-

brödlern, oder mit schöngeistigen Sommerfrischlern, deren es in der Spätantike – procul negotiis – sehr viele gab. Die Stille des Landlebens, an der ermüdete Großstädter wie Cicero, Vergil und Horaz sich erfreuten, war gewiß keine strenge Art von Einsamkeit, sondern eher eine zur Behaglichkeit abgedämpfte Geselligkeit. Zwischen Thebaïs und Tusculum war eine Verwechslung im allgemeinen wohl kaum zu befürchten. Aber gegen das Ende des Mittelalters und mit dem beginnenden Humanismus rückten die drei Grundformen des Alleinseins, die wir unterschieden haben, d. h. die mystische, die asketische und die weltliche, einander allmählich so nahe, daß mancherlei Berührungen und Mischungen vorkamen. Was vor allem, wenn auch nicht ausschließlich, dazu beitrug, die genannten drei Formen einander nahezubringen und ineinander überzuführen, das war der platonische bzw. neuplatonische Gedanke des Eros, d. h. die religiöse Tönung und Vergeistigung der sinnlichen Liebe.

Den provenzalischen Trobadors ist die platonische Liebeslehre auf Umwegen über Augustin, Dionysius Pseudo-Areopagita, über die arabischen Philosophen, sodann über Wilhelm von S. Tierry, Bernhard Clairvaux und schließlich durch die Scholastiker und Mystiker vermittelt worden.[1] Dazu kam innerhalb des Minnedienstes selbst ein virtuoser und asketischer Einschlag, wie ihn die höfischen Schranken und Sitten mit sich brachten. Arnaut Daniel, der strengste und vollendetste Könner und Diener der gesellschaftlichen und stilistischen Formen und Normen des Frauendienstes, der zwischen 1180 und 1200 gedichtet hat, beteuert:

Non sai hom tan sia e Dieu frems,
Ermita ni monge ni clerc,
Cum ieu vas cella de cui can. –

Ja, niemand ist zu Gott so fromm,
kein Eremit, noch Mönch, noch Pfaff,
wie ich zur Herrin meines Lieds.[2]

---

[1] Vgl. D. Scheludko: Guinizelli und der Neuplatonismus, i. d. Deutschen Vierteljahrsschrift f. Lit. Wiss. u. Geistesgesch. XII, 1934 S. 364ff.

[2] Canzone XIV. in der Ausgabe Canello, Halle 1883.

Und:

Mentr' ellam fetz semblan embronc,
Mais volgr'ieu trair pena els desertz
On anc non ac d'auzels agre.

Solang sie zürnend mir erschien,
hätt' ich in Wüsten büßen wollen,
wo nie ein Vöglein hauste.[1]

Eduard Wechßler hat in seinem „Kulturproblem des Minnesangs" (Halle 1909) durch eine Menge von Belegen aus der mittellateinischen Literatur und aus dem provenzalischen, französischen, mittelhochdeutschen und italienischen Minnesang vielerlei Berührungen, Ähnlichkeiten, Mischungen, Konflikte und Ausgleiche zwischen Minne und christlichem Spiritualismus, Minne und Mystik, Frauenverehrung und Heiligenkult, Minne und Caritas, Minne und Eros, Minne und Scholastik, Frauenminne, Gottesminne und Marienminne dargetan. Die Portugiesen und Spanier kommen in diesem Massenverhör nicht zu Worte; und doch haben gerade sie den Gefühlen der Verlassenheit und dem Hang zur Einsamkeit einen ersten, wirklich modernen, wenn auch noch schüchternen Ausdruck in ihrer Minnelyrik verliehen.

Das altportugiesische Mädchenlied, die Cantiga d' amigo, spielt dabei eine besondere Rolle; denn diese Gattung verlangt, daß der Dichter sich in die Seele eines liebenden Mädchens versenke und daß er einfache, oft eintönige Worte und Melodien der Sehnsucht nach dem fernen, erwarteten, oder scheidenden oder treulosen Freunde finde. Nicht für alle, aber für viele dieser Lieder läßt sich das Thema mit der im Walde gesungenen Arie aus Webers Preciosa bezeichnen:

Einsam bin ich, nicht alleine.

Eines der ältesten Lieder dieser Art aus dem Buch des Königs Denis enthält schon das Wort *soidade* mit der Bedeutung der Sehnsucht nach dem Liebsten:

---

[1] Ebenda, Canzone XI.

Nom poss' eu, meu amigo,
com vossa soïdade
viver, ben vo-lo digo,
e por esto morade,
amigo, u mi possades
falar, e me vejades.

(CII)[1]

Ähnliche Situationen kehren wieder in mehreren Cantigas derselben Sammlung:

Nom chegou, madr', o meu amigo,
e oj' est o prazo saïdo,
Ai madre, moiro d'amor!

(XC)

oder: Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo!
Ai Deus, e u é?

(XCII)

oder: Amiga, faço-me maravilhada
como póde meu amigo viver
u os meus olhos nom o pódem veer . . . . .

(XCVIII)

oder: Por Deus, amigo, quem cuidaria
que vos nunca ouvessedes poder
de tam longo tempo sem mi viver!

(CIII)

oder: Gram temp'a, meu amigo, que nom quis Deus
que vós veer podesse dos olhos meus . . .

(CXI)

oder: Coitada viv', amigo, por que vós nom vejo,
e vós vivedes coitad'e com gram desejo
de me veer e me falar . . .

(CXVII)

oder: Meu amig', u eu sejo
nunca perço desejo
se nom quando vos vejo,

---

[1] Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal, Ausg. A. R. Lang, Halle 1894.

e porem vivo coitada
com este mal sobejo
que sofr'eu, bem talhada. (CXX)

oder: Nom sei oj', amigo, quem padecesse
coita cual padesco, que nom morresse, . . . (CXXVIII)

Es genügt, die Anfänge zu geben, denn sie tragen den Grundgedanken vor, der im Verlauf des Liedes nur wiederholt und musikalisch variiert wird.[1]

Wenn man die 512 Mädchenlieder durchläuft, die José Joaquim Nunes in kritischer Ausgabe zusammengestellt hat,[2] so lassen sich zu den angeführten des Königs Denis noch mehrere Dutzende ähnlicher hinzufügen. Wir begnügen uns, ein merkwürdig schönes und geheimnisvolles Lied herauszugreifen, das dem sonst nicht weiter bekannten Spielmann Meendinho zugeschrieben wird und leider in zweifelhafter Textgestalt erhalten ist.

Seria-m'eu na ermida de San Simion
e cercaron-mi as ondas, que grandes son:
  eu atendend'o meu amigo,
  eu atendend'o meu amigo!
Estava eu na ermida ant'o altar,
e cercaron-mi as ondas grandes do mar:
  eu atendend'o meu amigo . . .
E cercaron-mi as ondas, que grandes son,
non ei barqueiro, nem remador ar son:
  eu atendend'o meu amigo . . .!
E cercaron-mi as ondas do alto mar;
non ei i barqueiro nem ar sei remar:
  eu atendend'o meu amigo!

---

[1] Näheres zur Charakteristik der Cantigas d'amigo bei Menéndez Pelayo, Antología de poet. lir. cast., 3. Bd. S. XVII ff.; bei Carol. Michaelis de Vasconcellos im 2. Bd. ihrer Ausg. des Cancioneiro da Ajuda, Halle 1904, bes. S. 71, 78, 845, 892 ff. u. 939; bei R. Menéndez Pidal: Poesía juglaresca y juglares, Madrid 1924, S. 218 f.; im Einleitungsband der Cantigas d'amigo, edição crítica por J. J. Nunes, Coimbra 1928, und bei M. Rodrigues Lapa: Lições de literat. portuguesa, Lisboa 1934, S. 113 ff.

[2] In drei Bänden der Biblioteca de escritores port., serie A, Coimbra 1926–28. Der 2. Band enthält die Texte.

Non ei barqueiro nen ar son remador,
e morrerei, fremosa, no mar maior!
  Eu atendend'o meu amigo!
Non ei i barqueiro, nen ar sei remar,
e morrer ei eu, fremosa, no alto mar!

Es ist ein Mädchentraum aus Angst und Sehnsucht. Sie sieht sich in der Einsiedelkirche zum heiligen Simeon, auf einer Insel im hohen Meer, und wartet vergebens auf den Freund, indes die Flut heransteigt und nirgends ein Mensch ist, der sie retten könnte. Dieser traumhaften Lage entspricht im Eingangsvers das konditionale *Seria–m'eu* (das im Codex Vaticanus steht) entschieden besser als das vom Herausgeber bevorzugte Imperfekt: *Sedia–m'eu.*[1]

Mir war, ich wär' in der Einsiedelkapell
Zum heiligen Simeon. Rings Well auf Well.

  Ich warte nur: wann kommt mein Freund?
Ich knie am Altar in der Einsiedelei,
Und rings die großen Wellen rauschen herbei.

Und rings die Wellen vom Meer, die großen,
Und hab keinen Schiffer, hab keinen Matrosen.

Und rings die Wellen vom hohen Meer,
Und hab keinen Schiffsmann und rudern ist schwer.

Und hab keinen Schiffsmann, hab keinen Matrosen;
So muß ich schön sterben in Meeres Tosen.

Und hab keinen Schiffsmann, und rudern ist schwer,
Und schön muß ich sterben im tiefen Meer.

---

[1] Im übrigen folge ich der Textgestaltung bei J. J. Nunes a. a. O. 2. Bd. Nr. CCLII S. 229 f. unter Zuhilfenahme der von Rodriguez Lapa: o texto das cantigas d'amigo in der Revista: a lingua portug. I, Lisboa 1929, S. 28 f. und 45 vorgeschlagenen Emendationen. – Ob sich die Insel mit der Simeonskapelle, wie R. Menéndez Pidal möchte, in der Bucht von Vigo befindet, oder wo man sie sonst etwa suchen muß, dürfte sich bei dem Traum eines Mädchens kaum entscheiden lassen. Auf die Bucht von Vigo deuten allerdings ähnlich getönte Cantigas d'amigo des Spielmanns Martin Codax hin; es sind die Nummern CCCCXCI, CCCCXCIII, CCCCXCIV in der Ausgabe Nunes'.

Dieser niedere, volksnahe Stil des galaico-portugiesischen Minnesangs, die maestría menor, wie man sie nannte, gibt den Gefühlen der Verlassenheit und Sehnsucht im Gesang von Mädchen und Frauen einen einfachen und gefälligen Ausdruck. Ein sehr großer Teil, etwa ein Drittel der erhaltenen altportugiesischen Trobadorlieder, sind solche Frauengesänge. Wenn man nun betrachtet, wie oft hier neben den Gedanken an den Freund und inmitten der Liebesworte die Namen Gottes, des Todes und der Heiligen auftreten, so überzeugt man sich leicht, daß auch ohne platonische Philosophie die Liebe das Ewige sucht. Gedanken der Minne und der Ewigkeit wohnen in einfachen und zarten Gemütern nahe beisammen. Dafür finden sich gewiß in aller minnesingerlichen Volksdichtung des Mittelalters im ganzen Abendland zahlreiche Beispiele; aber nirgends erklingen die Töne der Sehnsucht, der *saudade*, so stark und lang wie in jenem nordwestlichen Winkel der iberischen Halbinsel, in der Tierra de Galicia:

mimosa, soave,
sentida, queixosa – –,

wo die Gaita, der Dudelsack, klagt, wo die weibliche Stimme im Gesang und im Leben den führenden Ton hat und wo über dem Grab des spanischen Apostels die mächtige Kirche zu Santiago de Compostela sich erhebt, wohin die Pilger der gesamten Christenheit in endlosen Zügen strömten.[1]

---

[1] Es sei mir gestattet, auf die liebenswürdige Schilderung und Lobpreisung „De la Tierra gallega y de su poesía" zu verweisen, die der Marqués de Figueroa in seiner Conferencia vom 20. Februar 1916 in La Coruña (Del Solar Galaico, Madrid 1916, S. 169 ff.) gegeben hat. Im übrigen vergleiche man die lehrreiche, wenn auch von Lokalpatriotismus oft allzusehr beschwingte Darstellung von Eugenio Carré Aldao: Influencias de la literatura gallega en la castellana, Madrid 1915, und in dem ausgezeichneten Buch von M. Rodrigues Lapa „Das Origens da poesia lirica em Portugal na idade média", Lisboa 1929, die Würdigung der Galicier und ihrer Sprache und Dichtung im mittleren und südlichen Spanien, Seite 41 ff.

## Einsamkeitsmotive in der höfischen Dichtung des ausgehenden Mittelalters

Sogar in den Jahrzehnten ihrer Entdeckungsfahrten, Eroberungen und kühnsten Heldentaten bewahrten die Portugiesen einen quietistischen und wirklichkeitfernen Zug in ihrer Dichtung. Dies ist schon dem Herausgeber des Cancioneiro geral, García Resende (1516), aufgefallen. Das Widmungsschreiben, mit dem er diese umfangreiche Liedersammlung dem König Dom Manuel überreicht, beginnt: „Da es den Portugiesen angeboren ist, daß sie von ihren denkwürdigsten Taten so gut wie nichts in ihren Schriften verlauten lassen, so geraten ihre höchsten Leistungen und Fähigkeiten kriegerischer und friedlicher, wissenschaftlicher, technischer und geselliger Art in Vergessenheit. . . ."[1] In der Tat ist das erste, was einem in dieser Sammlung auffällt, der Mangel an epischem und dramatischem Geist, die Weltverlorenheit und der matte Wirklichkeitsinn.[2]

Dieser unverkennliche, viel gerühmte und getadelte galaico-portugiesische Hang zu gefühlvollem Idealismus oder besser gesagt Illusionismus ist es denn auch, der die moderne Forschung veranlaßt hat, den Ursprung des Amadísromans in der Heimat der Cantigas de amigo zu suchen. Es gibt Anzeichen, die dafür sprechen, daß schon in den Tagen des Königs Denis ein portugiesischer Amadísroman im Umlauf war. Uns ist freilich nur die spätere kastilische Bearbeitung durch Garci Rodríguez de Montalvo (Zaragoza 1508) erhalten.

Man erinnert sich, wie im zweiten Buch des Amadís der tapfere Held auf Peña Pobre zum Einsiedler wird, weil seine Geliebte, die Prinzessin Oriana, ihm zürnt, und wie er ein schwermütiges, religiös getöntes Büßerleben führt als Bel Tenebrós. Der empfindsame Rückzug des verkannten Liebhabers in die Einsam-

[1] Canc. geral de Resende, Bibl. d. lit. Vereins in Stuttgart, 15. Band, 1845. Der Originaltext lautet: Porque a natural condiçam dos Portugueses he nunca escreverem cousas que façam, sendo dinas de grande memoria: muytos e muy grandes feytos de guerra, paz e vertudes, de ciencia, manhas e gentileza sam esquecidos. . . .

[2] Vgl. Menéndez y Pelayo, Antología, 7. Bd. S. CLII ff.

keit ist im Grunde nicht viel mehr als eine romanhafte Ausgestaltung des minnesingerlichen Gemeinplatzes vom bußfertig ergebenen Diener seiner Dame. Nicht hier, auch nicht in der religiösen Steigerung oder Vertiefung der Einsamkeitsgefühle des Büßenden liegt das Neue und Bemerkenswerte: viel eher in der Zurückhaltung und Bedenklichkeit, mit der der kastilische Erzähler die Extravaganzen seines Helden überwacht und tadelt.

„Beltenebrós versprach sich gar viel von der Einsamkeit und Verborgenheit des Ortes und tröstete sich in dem Gedanken, daß dort ihn der Tod erlösen werde“. . . . Aber der Einsiedler Andalod, der ihn auf die Felseninsel begleitet und der seit dreißig Jahren schon in ihrer Wildnis lebt und gottergeben hinstirbt, leistet ihm Zuspruch. Er verhehlt uns auch nicht, daß nur eitle, vergängliche Sorgen, keine echte Frömmigkeit in der Weltflucht und Askese des verzweifelten Ritters sich auswirken. Der Erzähler stellt sich auf die Seite dieses Eremiten und wendet sich zum Leser: „In der Tat, was hätte unser Beltenebrós zu erwidern, wenn man ihn nach den Gründen seiner Selbstzerstörung fragte? Nichts, als daß der erbitterte Zorn eines schwachen Weibes ihn dazu treibe. Zu seiner Entschuldigung könnte er etwa den starken Herkules, den tapferen Simson, den weisen Vergil und den König Salomon und viele andere noch anführen, die von ähnlicher Leidenschaft sich haben ergreifen und überwältigen lassen. – Wäre das eine Rechtfertigung? Keineswegs! Denn dergleichen Beispiele sollte man nicht nachahmen, sondern sich zur Warnung nehmen. Und verdiente wohl Einer, der durch leichtfertige Gründe sich unterkriegen ließ, daß man ihn rettete? Ich möchte mit nein antworten, wenn seine Befreiung nicht doch so vielen Anderen, die seiner Hilfe bedürfen, zu Gute käme. Drum habe ich mit diesen Anderen mehr Mitleid als mit ihm, mit ihm, der alle Feinde besiegte, aber sich selbst nicht zu beherrschen vermochte; und ich will nun berichten, wie in der größten Verzweiflung und bedrohlichsten Todesnähe der Herr der Welt ihm eine wunderbare Rettung gewährte“.[1]

Auch aus dem Klagelied, das Amadís in den unbelauschten qualvollen Nächten seines Büßerlebens auf Peña Pobre dichtet, spricht die Eitelkeit des Ressentiments.

[1] Bibl. A. E., 40. Bd., S. 119.

Pues se me niega vitoria
Do justa me era debida,
Allí do muere la gloria
Es gloria morir la vida.

Da ich nun den Sieg nicht habe,
den man mir doch schuldig war,
da mein Ruhm mir geht zu Grabe,
ist mein Ruhm die Totenbahr'.

Die Leiden des Amadís als Beltenebrós bis zu seiner Versöhnung mit Oriana sind von keinem Geringeren als Gil Vicente in einem Festspiel dramatisiert worden, das in Évora vor dem Hof des Königs Johann III. von Portugal im Jahr 1533 zur Aufführung kam.[1] Der Dichter, der in beiden Sprachen singt und beiden Kulturkreisen angehört, hält mit seiner beweglichen Genialität das schwebende Gleichgewicht zwischen portugiesischer Sehnsucht und kastilischer Klarheit. Nicht lehrhaft, nur mit verhüllter Schelmerei stellt er den etwas pedantischen Ernst des Einsiedlers gegen die überstürzte Verzweiflung des Liebenden. Im Grunde gilt ihm die Soledad des einen so viel oder so wenig wie die des anderen. Sonderbare Heilige alle beide! In den ironischen Untertönen liegt der ganze Reiz ihrer Zwiesprache.

*Amadís:* ¡O padre, cuán abrigado
En la peña pobre y mansa
Estáis horro y descansado
De tormenta que no cansa
Y deste mundo cansado!

Y pues mi mal entendéis,
Pídoos que me aconsejáis
En este yermo ado estáis,
En el cual no oís ni veis
Ni penáis[2] ni descansáis.

---

[1] Obras de Gil Vicente, 3. Bd., Ausg. Mendes dos Remédios, Coimbra 1914, S. 203–33.

[2] Im Text der zitierten Ausgabe steht *teneis*, das keinen rechten Sinn gibt.

*Ermitão:* ¿ Y queréis ser ermitaño ?

*Amadís:* Padre, en ese bien me fundo,
Porque el mundo en que me daño
Nunca fué para mí mundo,
Sino un mar de engaño.

*Ermitão:* Señor, no os vais engañar,
Que la vida solitaria
Ha hi tanto que penar,
Tantos mundos de pesar
Que os es poco necesaria.

*Amadís:* ¿ Porqué ? qué razón me dais
Para eso que decís ?
Pues que nunca os namoráis,
¿ De qué pasión os quejáis
En el yermo ado vivís ?

*Ermitão:* Porque aquí la voluntad
Está presa, está captiva
De la pobre soledad
Ado vuesa mocedad
Es imposible que viva.

Ni nuestra vida ociosa
No tiene ociosos tiempos,
Mas contino es trabajosa,
Perseguida y muy penosa
De infinitos pensamientos.

Unos vienen, otros van,
Otros llegan, otros parten,
Las tristes contino están,
Las alegres no estarán
Un momento, aunque los maten.

Los enemigos del alma
Son contra la penitencia,
Mancillan la conciencia,
Y dan tormentos sin calma
A la hermosa inocencia.

No tenéis a quien decillo,
Y si lo decís a vos,
Vos mismo ahuís de oillo:
Esto para vos sofrillo
No se puede hacer sin Dios.

*Amadís:* Eso no me ha de penar,
Porque os doy, Padre, la fe,
Que busco tiempo y lugar
En que bien pueda pensar
neste mal que no pensé.

Este mundo no lo quiero,
El pobre hábito quería,
Será el vestido p(r)ostrero,
Pues que no vino primero
La prostrera muerte mía.

*Ermitão:* Ora, pues ansí queréis,
Quizá Dios será con vos.
De estos mis hábitos dos
Este, Señor, vestiréis
Con la bendición de Dios.

*Amadis:* Pater, oh, wie gut bewahrt
Auf dem kahlen, stillen Stein
Lebt Ihr mühelos und spart
Euch der Stürme ewige Pein
Und die schwere irdische Fahrt.

Da ihr meinen Schmerz versteht,
Bitt ich euch, gebt mir Bescheid,
Hier in eurer Einsamkeit,
Wo ihr gar nichts hört und seht
Und kein Ruh habt und kein Leid.

*Einsiedler:* Wollt ihr werden Eremit?

*Amadis:* Danach, Pater, will ich streben,
Denn die Welt, in der ich litt,
Gönnet mir kein weltlich Leben,
Lügt und spielt mir übel mit.

*Einsiedler:* Ei, Herr Ritter, laßt euch sagen:
Wenn man lebt so ganz verlassen,
Muß man viele Pein ertragen,
Sich durch tausend Schmerzen schlagen,
Und das wird euch schwerlich passen.

*Amadis:* Was nicht gar? Die Gründe sagt
Für die Warnung, die ihr gebt.
Liebe hat euch nie geplagt,
Nennt das Leid, um das ihr klagt
In der Wildnis, wo ihr lebt.

*Einsiedler:* Dies ist's, daß die Willenskraft
Ganz gefesselt liegt, ein Knecht
In der einsam kargen Haft.
Aber eure Jünglingschaft
Trägt ein solches Dasein schlecht.

Es erscheint wie Müßiggang
Und hat doch kein Stündchen Ruh,
Qualen nur das Leben lang
Und Verfolgung schwer und bang
Durch Gedanken immerzu,

Die da kommen, die da gehen,
Die da eilen, die da schwinden,
Und die trüben bleiben stehen,
Und die fröhlichen verwehen,
Sind um keinen Preis zu binden.

Und die Seelenfeinde schrecken,
Stören uns im Werk der Buße,
Lassen uns kein Fried' noch Muße,
Suchen immer zu beflecken
Holde Unschuld mit dem Ruße.

Und ihr könnt es niemand sagen,
Immer nur euch selbst allein,
Bis euch's ekelt, dieses Klagen,
Nein, das könnt ihr nicht ertragen,
Da muß Gott behilflich sein.

*Amadis:* All das, Pater, auf mein Wort,
Macht mich ganz und gar nicht irre,
Such ich doch nur Zeit und Ort,
Um zu sinnen immer fort,
Wie ich meine Not entwirre.

Von der Welt will ich mich scheiden.
Nur ein ärmliches Gewand
Soll als letztes mich bekleiden,
Da mich nicht in bessren Zeiten
Schon der Tod dem Leid entwand.

*Einsiedler:* Da ihr's wollt, nun gut, kann sein,
Daß euch Gott noch Hilfe leiht.
Zwei sind mein: in dieses Kleid
Schlüpft, Herr Ritter, denn hinein,
Daß der Herr euch benedeit.

Man wird die Anmut dieser Szene noch lebendiger empfinden, wenn man betrachtet, wie dieselbe Situation etwa zu derselben Zeit von einem gewissen Juan de Paris dramatisiert wird,[1] oder wie graß und äußerlich in den Romanzen die Bußübungen des Amadís erzählt werden:

En la selva está Amadís.[2]

Gil Vicente und die Freunde seiner Dichtung, hohe Herrschaften und kleines Volk, waren den Mischungen von himmlischer mit sinnlicher Liebe, von mönchischer mit erotischer Schwärmerei und Sehnsucht nicht eben günstig. Es machte sich in diesen Kreisen, und zwar in Kastilien so gut wie in Portugal, um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert eine skeptische Gereiztheit gegen Mönche und Einsiedler geltend. Der Eremit wurde eine lustige oder lächerliche Gestalt, etwa so wie in Vicentes Hirtenspiel der „Serra de Estrella" (1527), wo ein Einsiedler als Heiratstifter unter Bauernburschen und -mädchen auftritt und zum Schluß seine eigenen Wünsche vorträgt:

[1] Sieben span. dramatische Eclogen, herausgegeb. von Eugen Kohler, Dresden 1911, S. 329–50. Später hat Andrés Rey de Artieda eine Komödie El Amante de Oriana oder Amadís de Gaula geschrieben, die verloren zu sein scheint.

[2] Romancero general, i. d. B. A. E., 10. Bd., S. 185 f.

Agora quero eu dizer
O que aqui venho buscar.
Eu desejo de habitar
N'hũa ermida a meu prazer,
Onde podesse folgar.

Schließlich sei euch auch gesagt,
Was ich nun für mich erstrebe:
Hier ein Plätzchen, wo ich lebe
Als Er'mit, wie's mir behagt,
Daß ich mich der Lust ergebe.

Fix und fertig, sagt er, müsse das Häuschen sein, daß er es nicht mühsam erst selbst zu erbauen brauche, und hübsch geräumig zum Tanzen, mitten in einer Wüstenei von unendlichem Wein und Weizenbrot; die Quelle gleich zur Hand und ferne die Contemplação. Jagdgehege und Fischerei, und im Hause gute Temperatur: kühl im Sommer, warm im Winter; ein molliges Bett und über dem Kopfkissen ein Kleiderhaken aus Zedernholz. Dann wolle er tief in das Morgengebet hinein schlafen und dem Singen und Pfeifen der Hirtenmädchen lauschen. Zum Frühstück ein Rebhuhn, sodann gesalzenen Fisch und Wein dazu, und die Tochter des Dorfrichters solle ihm das Bett machen, und zur Gebetsstunde solle sie ihn tüchtig umhalsen und in die Ohren beißen. – Der Hirte Gonçalo rät ihm, sich draußen in dem üppig blühenden Brombeer- und Dorngebüsch zu wälzen, dann werde ihm dieser Kitzel vergehen.[1]

Berühmt ist der scherzhaft-zärtliche Gesang des als Einsiedler verkleideten Liebhabers:

Hermitaño quiero ser,
por ver,
Hermitaño quiero ser,

den kein Geringerer als Juan del Encina in seiner Jugend (1496) gedichtet und in Musik gesetzt hat.[2] Von demselben Encina besitzen wir aus späteren Jahren die reizende dramatische Ekloge

[1] Obras I, Coimbra 1907, S. 259 f.

[2] Antología, p. p. Mén. y Pelayo, 4. Bd., S. 186 und Teatro completo de Juan del Encina, Madrid 1893, S. 381–409.

„Cristino y Febea". Es ist das Spiel von einem Hirten, der sich aus der Welt in eine Einsiedelei zurückzieht, aber alsbald den Verführungskünsten der von Amor beauftragten Nymphe Febea erliegt und seine frostige Einöde wieder verläßt. Ein gewisser Diego Durán hat ungefähr um dieselbe Zeit ein Fastnachtsspiel geschrieben, in dem ein brünstiger Einsiedelmann sich um eine Hirtin bemüht, aber immer wieder in seinem Vorhaben gestört wird.[1]

In der „Comedia Soldadesca", die Bartolomé de Torres Naharro wahrscheinlich im Jahr 1514 in Italien schrieb, wird ein Mönch von einem Tambour überredet, daß er seine Kutte ablegt. Auf der Kriegstrommel würfeln sie nun um das mönchische Gewand, und der Erlös wird in lustiger Gesellschaft vertrunken.[2]

Doch kehren wir zu Gil Vicente zurück. In dem Scherzspiel seiner „Liebesschmiede", Fragoa de Amor (1525), läßt er einen verdrossenen Mönch umschmieden in einen lebensfrohen, mutigen und galanten Weltmann. Ein Drittel aller Klosterbrüder, meint er, hätten wohl nötig, auf solche Weise umgeschmolzen, gepanzert und in den Krieg gegen die Moros geworfen zu werden.[3]

---

[1] Sieben dramat. Eklogen, S. 297–316.

[2] Propaladia de Bartol. de Torres Naharro, ed. Manuel Cañete, 1. Bd., Madrid 1880, S. 312 f. Die Worte des Tambours verdienen Beachtung:

Yo os prometo
qu' el soldado más pobreto
de cuantos podéis hallar
es hoy a Dios más acepto
qu'el flaire más regular.

Ya sabéis
que, donde quiera que estéis,
entre vuestras religiones
nunca vimos ni veréis
sino envidias y cuestiones.

¿ Queréis ver
cómo dais a conocer
que rezáis de mala gana ?
Tomáis el hábito ayer
y renunciaislo mañana.

Die Soldadesca ist wahrscheinlich 1514 geschrieben. Vgl. die einleitende Studie von Men. y Pel., in Propaladia, 2. Bd., Madrid 1900, S. XXXVII, Anm. 2.

[3] Obras II, Coimbra 1912, S. 169 ff.

Als die portugiesische Königstochter Isabella zu der Vermählung mit Kaiser Karl V. nach Kastilien zog (1526), dichtete Vicente eines seiner ausgelassensten Festspiele, den Templo de Apolo, wo er den Gott seiner Muse ausplaudern läßt, was er alles an der Welt zu verbessern hätte:

De Dios estoy espantado
Poner la tierra en el suelo;
Que si yo fuera llamado,
Asegún tengo pensado,
Ella volara otro vuelo.
Si yo criara un mundo solo,
No lo heciera tan chiquito,
Cuanto más Dios infinito,
Pues que yo que soy Apolo,
Diera mejor en el hito.

Porque hubiera de ordenar
Todo el mundo de otro pelo:
Los ángeles acá en el suelo,
Y los peces en el cielo,
Las estrellas en la mar.
Que él debiera de hacer,
Pues que sólo un mundo hacía,
En que pudiera caber
Siquiera la cleresía,
Que no se pueden valer.

Y debiera de hacer
De acero los varones,
Según mis opiniones,
Y de plata la mugeres,
Para hacellas tostones.
Monjas pudiensen volar;
Los monjes de estopa bella,
Que en llegando la candela
Se acabasen de quemar –
¡Y luego fuego a su celda!

Y plantar todos los frailes
En la tierra que no es buena,
Las coronas so el arena,
Las piernas hacia los aires,
Como quien pomar ordena.
Y si no diesen limones
En mitad del arenal
A todo genero humanal,
Y pérsigos a montones,
¡Luego fuego y – San Marzal!

Y en después de hecho esto,
Los clérigos debieran ser
De manteca por cocer,
Y puestos al sol nun cesto.
Esto fuera menester.
Por acortar la carrera,
No quiero más alargar.
Dios ha de estar nel altar,
Y no andar mucho fuera
Por la villa a negocear.[1]

Ei, das dünkt mich sonderbar,
Daß der Herrgott diese Welt
Einfach auf die Erde stellt.
Ging's nach mir, sie müßt' fürwahr,
Fliegen wie es mir gefällt.
Eine Welt nach meinem Sinn
Müßt', wie Gott, unendlich sein.
Da ich nur Apollo bin,
Fädle ich es besser ein.

Alles wollte ich bestimmen
Und auf andre Art regieren:
Engel auf der Erd spazieren,
Stern' im Meere promenieren,
Fisch' im Himmel müßten schwimmen.
Und nicht so durft Gott es fügen,

[1] Obras, 2. Bd., S. 178 f.

Daß für unsre Klerisei
Und ihr irdisches Vergnügen
Nicht einmal das Einerlei
Dieses Erdballs kann genügen.

Ich für mein Teil wollte immer
Nur aus Stahl die Mannsleut' machen,
Und aus feinen Silbersachen
Machte ich die Frauenzimmer:
Daraus könnt' man Münzen schlagen.
Und die Nonnen wollt' ich schwingen,
Und die Mönche stopft' ich voll
So mit Werg und Flachs und Woll,
Daß sie besser Feuer fingen
Und ihr Haus verbrennen soll.

Bettelbrüder all zuhauf
Wollt' ich pflanzen in den Sand,
Die Tonsur ins dürre Land
Und die Beine himmelauf.
Das wär mir ein Baumbestand!
Wenn sie dann nicht Früchte tragen,
Eitel Pfirsich und Zitrone
Für die Menschheit, ließ ich ohne
Umständ sie zu Brennholz schlagen,
Würf' ins Feuer sie zum Lohne.

Hab ich dies zustand gebracht,
Buttert' ich die Priester ein:
Butterschmalz zum Kochen fein,
Stellt' es an die Sonne sacht,
Denn das dürfte nötig sein. –
Jezt will ich mich kürzer fassen,
Längre Reden nicht entfalten:
Möge unser Herrgott schalten
Am Altar, auf Markt und Gassen
Soll er sich nicht käuflich halten.

Noch in einer anderen Farce hat Gil Vicente das Einsiedlertum verspottet. In dem Stückchen Inés Pereira (1523) reicht die Titel-

heldin einem dummen und gefügigen Bauern die Hand zur Ehe. Gleich nachher stellt sich ihr früherer Liebhaber ein in der Verkleidung eines schmachtenden Einsiedlers, der in Cupidos Diensten steht, und bettelt um Almosen. Die junge Frau erkennt alsbald den einstigen Freund und sagt ihm ein Stelldichein zu.[1]

Doch soll aller Spott und Scherz des launigen Dichters uns nicht glauben machen, daß ihm der feinere Sinn für die Poesie der Einsamkeit und Sehnsucht gefehlt habe. Er ahnt und findet ihre Reize sogar in der Landschaft, im Gebirge seiner Heimat und im Wechsel der Jahreszeiten. In seinem reizenden Stückchen „Triumph des Winters" spricht die personifizierte Berglandschaft von Cintra zu dem scheidenden Sommer:

A suïdade na molher
Mata o coração e alma,
Porque momento não 'acalma
A tormenta que tiver.
Que tu, se te vas de mi,
Verás outras fermosuras;
Falas e ouves doçuras,
Mas eu não vejo sem ti
Senão cousas muito escuras.[2]

Sehnsucht macht ein Frauenherz,
Eine Frauenseele wund
Auf den Tod, nicht eine Stund
Hat sie Ruh in ihrem Schmerz.
Dir wird freilich fern von mir
Andre, neue Schönheit tagen;
Liebes wirst du hör'n und sagen;
Ich allein, getrennt von dir,
Leb' verhüllt in trüben Tagen.

Hier erklingt, wenn auch nur schüchtern, ein neues Motiv. Im Zeitalter der Entdeckungsfahrten war der Sinn für öde, ungastliche, menschenleere Landschaften erwacht. Schon in der Geschichte des Wortes *soledad*, das erst in der neuen Welt als Orts-

[1] Obras, 2. Bd., S. 342 ff.
[2] Ebenda, 2. Bd., S. 226.

name gebräuchlich wird, konnten wir diese Beobachtung machen. Damit erfährt die Poesie der Einsamkeit eine unschätzbare Bereicherung. Inzwischen war auch der innere Entdecker, der schwermütige Freund romantischer Landschaften, Petrarca, in Spanien allmählich bekannt geworden. Freilich erfaßte man gerade diese Seite seines reichen Gemütes und Werkes nur sehr langsam.[1] Denn ein großer seelischer Abstand liegt zwischen der alten und der neuen Art von Einsamkeitsgefühl.

---

[1] Vgl. die ausführlichen Nachweise bei A. Farinelli: Petrarca in Ispagna nell' eta media, im 1. Bd. seines Sammelwerkes Italia e Spagna, Turin 1929, S. 1–88.

## Ausías March und andere

Wenn der Mensch des Mittelalters in die Einsamkeit ging, so tat er es gesenkten oder geschlossenen Blickes. Die irdische Welt, auch die Natur, die umgebende Landschaft seines Alleinseins verblaßten ihm, wurden ihm gleichgültig oder feindlich, etwa so wie jenem liebenden Mädchen auf der Insel die Meeresflut. Ja er brauchte nicht einmal die Einöde, um einsam zu sein. Besonders den religiösen Freunden der Einsamkeit genügte die innere Sammlung, unabhängig von aller Außenwelt. Wozu brauchte der wahre Fromme, der etwa im Geiste des berühmten Buches des Papstes Innozenz III. „Über die Verachtung der Welt und das Elend des Menschen" lebte, eine abseitige Örtlichkeit? Mußte ihm doch immer und überall der Gedanke des Jenseits so gegenwärtig vorschweben wie der Tod. Noch Juan de Ávila (1500–1569) schreibt in seinem Epistolario espiritual para todos estados (tratado cuarto, carta XXVI): „Wenn ihr meint, daß euch die richtige seelische Sammlung nur in der Abgeschlossenheit gedeihen könne . . . so versichere ich euch, daß ein auf Sammlung bedachter Mensch, der auf Gott vertraut, oft mitten auf Straßen und Plätzen sich derart verinnerlicht fühlt, als wohnte er in seiner Zelle. Wer seine Andacht an eine besondere Örtlichkeit bindet, verliert sie, sobald er diese verläßt, und manchmal bleibt sie nicht einmal mehr dort bei ihm".[1]

Eine ähnliche Kraft der inneren Sammlung trauten sich gelegentlich auch die höfischen Minnesinger zu, so z. B. Luis de Bivero in seinem Lied: Estando mi sentimiento, dessen dritte Strophe lautet:

Con esta seguridad
que tomé de mi dolor,
labrara la soledad
un muro en la voluntad
con que no tenga temor,
que memoria
con engaño de su gloria
le haga fuerça de amor.[2]

---

[1] B. A. E., 13. Bd, S. 459.

[2] Cancionero castellano del siglo XV, 2. Bd.; N. B. A. E., 22. Bd., S. 715.

So empfing ich Sicherheit
aus dem Schmerz, dem ich vertraute,
daß sich meine Einsamkeit
auf des Willens Festigkeit
eine gute Mauer baute.
Dahinein
dringt vom Liebesglück kein Schein,
dessen Glanz und Trug ich schaute.[1]

Es steckt in solchen Absagen an die Welt etwas Grimmiges, Trotziges und Mönchisches, ähnlich wie in dem prächtigen, zu seiner Zeit viel besprochenen Lied, das der wackere Mossen Jordi de Sant Jordi in unfreiwilliger Einsamkeit, nämlich in der Gefangenschaft, dichtete:

Desert d'amichs, de bens e de senyor.[2]

Wenn wir nun gar die Dichtungen des letzten und größten Trobadors auf iberischem Boden, des Valencianers Ausías March († 1459), zur Hand nehmen und wenn wir uns erinnern, wie er mit Recht als einer der ersten und seelenvollsten Nacheiferer Petrarcas gilt, so sind wir über das beinahe vollständige Fehlen von Landschafts- und Naturstimmung überrascht. Ausías verspinnt sich in seine eigenen Gefühle. In dem Maße, wie er die seelischen Werte seiner Dame mit angestrengter, verbissener Spiritualität hoch über ihre körperlichen Reize emporhebt – ohne Mystik, ohne Symbolismus, ohne Schwärmerei, ohne „dolce stil nuovo" –, in demselben Maße kommt er sich mit seiner Liebe unbegreiflich, einzigartig und schließlich ganz verlassen vor. Er ist ein Meister und Büßer der Innenschau und Selbstzergliederung. Er baut als ein Klausner der Psychologie die zuckenden Stücke seines Herzens um sich her. Wie die frommen Reclusi oder Inclusi, die man nicht mit den Einsiedlern verwechseln darf, in der Nähe von Klöstern oder gar an sehr belebten Straßen und öffentlichen Plätzen sich einmauern ließen – ein Schreck, ein Wunder und Trost für die Vorübergehenden –, so stellt Ausías sich uns zur Schau: ungesellig, abgesondert, versunken in

[1] Cancionero castellano del siglo XV, 2. Bd.; N. B. A. E., 22. Bd., S. 715.
[2] Obres poetiques de Jordi de Sant Jordi, ed. Massó Torrents, Barcelona und Madrid 1902, S. 21 ff.

die leidenschaftlich-spitzfindige Musterung und Meisterung seiner minniglichen Gefühle. Es gibt ein Lied von ihm, das 39. in der kritischen Ausgabe,[1] das frühere Kopisten, Übersetzer und Herausgeber gerne an die Spitze stellten als eine Art Vorwort oder Losung für Ausías' gesamtes Werk. Es ist ein Lied, dessen drei erste Strophen unsere besondere Aufmerksamkeit verdienen.

Qui no es trist de mos dictatz no cur
o n'algun temps que sia trist estat,
e lo qui es de mals passionat,
per fer-se trist, no cerque loch escur.
Lija mos dits mostrans penssa torbada,
sens algun'art exits d'om fora seny,
e la rahó qu'en tal dolor m'enpeny
Amor ho sab, qui n'es causa estada.

Alguna part e molta es trobada
de gran delit en la pensa del trist,
e si les gents ab gran dolor m'an vist,
de gran delit m'arma fon conpanyada.
Quant simplament Amor en mi habita,
tal delit del sent que no'm cuyt ser al mon,
e, com sos fets vull veure de pregon,
mescladament ab dolor me delita.

Prest es lo temps que faré vida 'rmita
per mils poder d'Amor les festes colrre:
d'est viur'estrany algú no's vulla dolrre,
car per sa cort Amor me vol e m cita,
e, yo, qui l'am per si tan solament,
no denegant lo do que pot donar,
a ssa tristor me plau abandonar
e per tostems viur' entristadament.[2]

Dem Fröhlichen verschließet sich mein Lied.
Nur wer dem Leid einmal ins Aug gesehn,
Nur wem die Schmerzen vor der Seele stehn –
Statt daß er klagend in die Wildnis zieht,

[1] Les obres d'Ausias March, ed. crit. per A. Pagès, I, Barcelona 1912.
[2] A. a. O. S. 309 f.

Mag er bei mir die Trauerworte lesen,
Die kunstlos aus verstörtem Sinne kommen.
Warum ich's so zu Herzen mir genommen?
Nur Amor weiß es, er ist schuld gewesen.

Zuweilen und gar oft im Traurigsein
Liegt auch ein groß und tiefes Glück verborgen.
Erschien ich manchmal euch geplagt von Sorgen,
War freundlich Sinnen in der Seele mein.
Genug, daß Amor in mich niedersteigt,
Gleich bin ich glücklich und vergeß die Welt.
Oh, wie es schmerzt und dennoch mir gefällt,
Wenn er sein Tief und Heimlichstes mir zeigt.

Schon naht die Stund, daß ich muß einsam werden,
Um seinem Dienst mich festlicher zu weihn.
Mein' Sonderheit soll niemand lästig sein,
Denn Amor ruft und will mich zum Gefährten.
Ich bin ihm gut um nichts als seinetwillen;
Was er verhängt und schenkt, ich will es nehmen,
In seinem Leid und Weh mich gerne grämen
Und allezeit in Schwermut mich verhüllen.

Der Dichter wird nicht müde, diese reine und hohe Minne zu singen, die ihn glücklich, weltfremd, herb, unstillbar sehnsüchtig und einsam macht.

Si com los Sants, sentints la lum divina,
la lum del mon conegueren per ficta,
e, menyspreants la gloria mundana,
puys major part de gloria sentien:
tot enaxí tinch en menyspreu e fastig
aquells desigs qui, complits, amor minva,
prenint aquells que de l'esperit mouen,
qui no's lassat, ans tot jorn muntiplica.[1]

Als Gottes Licht die Heiligen bestrahlte,
Erkannten sie das Licht der Welt als Schein
Und schätzten ird'sche Glorie gering,
Da sie von größrem Ruhm ergriffen waren:

[1] Ebenda S. 243.

So will auch ich verachten und verschmähn
Die Lust, die, kaum gebüßt, mein Lieben schmälert,
Will höhern Wünschen folgen, die der Geist
Beschwingt und unermüdlich macht und steigert.

Wir müssen es uns versagen, die ganze Schönheit dieser Lyrik auszuschöpfen, wir wir auch das Abstrakte und Künstliche an ihr auf sich beruhen lassen. Wo die Sehnsucht als solche in ihrer Bespiegelung sich selbst genügen will, muß das Gemüt allmählich verwelken und eitel werden. Die kühnste und einsamste Spitze des vergeistigten Minnesangs, die in gewissem Sinn, im Sinn des Egozentrismus, über Dante und Petrarca hinausreicht, ist von Ausías March erklettert worden. Aber es war ein toter Punkt, abseits von Religion und Natur. Wer hätte auch seinen Anforderungen genügen können? Er selbst hat es schwerlich vermocht.

Tot amador d'amar poch no s'escús
que sia viu, e mort lo seu amat;
o que almenys del mon visc' apartat:
que solament haja nom de resclus.[1]

Kein Liebender, der überleben kann
Der Liebsten Tod, ist zu entschuldigen.
Abseits der Welt zum wenigsten soll dann
Er leben und als Klausner huldigen.

Der Weg von der werbenden Galanterie zu der büßerischen Selbstzerstörung war im Ernste nicht allgemein gangbar und mußte in Rhetorik, Phrase und Künstelei endigen. Dies wird uns bestätigt durch Erscheinungen wie Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón, Diego de San Pedro, Juan de Flores, Juan de Segura und andere mit ihren süßlichen, in Tränen, Selbstmord, Spitzfindigkeit, Gefühlsklügeleien und einsiedlerischen Extravaganzen verlaufenden Erzählungen.[2] Nicht einmal dadurch wird diese sentimentale Erotik genießbar, daß ihre Verfasser zuweilen das Bewußtsein ihrer Müßigkeit hatten. So predigt Rodríguez de la Cámara in seinen „Zehn Geboten der Liebe“:

[1] Ebenda, 2. Bd., Barcelona 1914, S. 206.
[2] Menéndez y Pelayo, Orígenes de la novela, 1. Bd., S. CCLXXXVII ff.

De vivir solo recrecen
grandes males sin medida,
y la fama destruida
de aquellos que lo apetecen:
tristeza, poco saber,
desesperación, olvido,
causan el seso perder.[1]

Aus der Einsamkeit entstehn
Große Übel ohne End.
Jedem, der danach sich sehnt,
Muß sein Ruf zugrunde gehn:
Trauriges und töricht Wesen
Und Verzweiflung und Vergessen
Bringen ihn um den Verstand.

---

[1] Obras de Juan Rodríguez de la Cámara, publ. por la Soc. de bibliófilos esp., Madrid 1884, S. 20.

## Petrarcas Einsamkeitsgedanke

Aber schon bereitete sich eine gesundere Art von Innenleben vor. In Italien zuerst wurde sich der Einzelne des Wertes seiner Persönlichkeit bewußt und pflegte eine Innerlichkeit, die nicht mehr in ängstlicher Starrheit und Abschließung gegen die Außenwelt ihr Gedeihen suchte. Auch in der Muße und Zurückgezogenheit noch will der Mensch der Renaissance sich betätigen, sein Ich bereichern, vertiefen, ausbilden. Aus einem düsteren und weltscheuen Ort verwandelt sich nun allmählich die Einsiedelei in eine hohe Warte, von der aus die Welt zwar nicht beherrscht, aber doch auch nicht mehr verleugnet wird. Der humanistisch gebildete Einsiedler betrachtet, überschaut, beurteilt und genießt die Welt und mißt sie an seinem gehobenen Ich: sei es, daß er sie verwirft und verachtet, oder daß er sie sich angleicht und durch das Prisma seiner eigenen Denkart und Gefühlsweise umgestaltet und färbt. Kein leerer Raum, kein Gürtel von abgetöteten Wünschen und Gefühlen umgibt und trennt mehr den Einsamen von der Welt. Keine festen Gebets- und Opferregeln noch Bußdisziplinen verschlingen seine Zeit. Er macht sich zum Herrn seines Stundenplans. Er hat Muße; und gerade diese Freiheit in der Verfügung über seine Zeit, das „otium cum dignitate" ist es, was ihm die Einsamkeit kostbar macht.

Als Petrarca für die Karthäusermönche im Gebirg von La Sainte-Baume, wo sein Bruder Gherardo sich kasteite, den Traktat von der Muße der Klosterleute schrieb: „De otio religiosorum" (1347), stellte er an den Anfang als Losung und Grundtext die Worte des 45. Psalmes: „Vacate et videte . . .",[1] „Seid stille und erkennet, daß ich Gott bin", wie es nach Luther heißt. Aber in Petrarcas Sinne müßte man es anders übersetzen; etwa: Werdet frei und widmet euch der Betrachtung![2] – Er deutete den Begriff der „vacatio" nach allerlei religiösen und sittlichen Rich-

[1] Näheres darüber bei Henry Cochin: Le Frère de Pétrarque et le livre du repos des religieux, Paris 1903.

[2] Es gibt übrigens vom De otio zwei auf Petrarca zurückgehende Fassun-

tungen hin aus. Schon einige Zeit vorher hatte er in der Stille seines Landhäuschens in Vaucluse eine Abhandlung über die Einsamkeit: „De vita solitaria" geschrieben und hatte dabei in viel handgreiflicherem Sinne noch den Gedanken der Zeitverwendung als Leitfaden benützt. Dem „felix solitarius" stellt er den „miser occupatus", den vielgeschäftigen Stadtmenschen gegenüber, der, gehetzt von seinen Begierden, Sorgen und Verpflichtungen, vom frühen Morgen bis in die tiefe Nacht einem mühevollen, ärgerlichen, unfreien und törichten Tagewerk obliegt, indes der Einsame die schöne Natur, die Nähe Gottes und alle Güter einer beschaulichen Geistigkeit behaglich auskostet.

So tritt der neue Einsame, der kein Klausner, kein Eremit, kein Büßer mehr ist, sondern eine selbstbewußte und sich selbst genügende Persönlichkeit, in ein sehr lebendiges, gespanntes, freundfeindliches und geradezu kokettes Verhältnis zu der Welt. Es handelt sich nicht mehr um die Gegensätze zwischen der ewigkeitdurstenden Einzelseele und der Welt als Zeitlichkeit oder Saeculum, sondern um ein Hin und Her zwischen Privatleben und Öffentlichkeit. Die vollständige Einsamkeit wird als dauernder Lebensstil kaum mehr in Betracht gezogen. Man schaltet das Einsiedlertum wie eine Parenthese oder zeitweilige Vakanz in den weltlichen Lebenslauf ein.

Dieses Wechselverhältnis zwischen beschaulich-einsamen und tätig-geselligen Wegstrecken im menschlichen Dasein hat eine gewisse Auflockerung des religiösen Denkens zur Voraussetzung. Wie der Mensch, so wird nun auch Gott in einer bewegteren und kühneren Dialektik gedacht: weniger festgelegt, weniger verschlossen und gebunden an dieses oder jenes Heiligtum, diese oder jene Haltung oder Zuständlichkeit. Auch dafür ist die Unrast Petrarcas, die immer von einem tiefen Ruhebedürfnis begleitet war, das erste wirklich lehrreiche Beispiel, das wir kennen. Nie fühlte dieser merkwürdige Mensch sich ganz vom Glück erfüllt, nie ruhte er aus in Gottes Schoß — und wünschte es sich immer. „Sentio inexpletum quoddam in praecordiis meis semper."[1] Man findet über Petrarcas Mystizismus und Frömmigkeit

gen, von denen die spätere erst jetzt bekannt wird. Siehe Guiseppe Rotondi, in der Rivista *Aevum* IX, Mailand 1935, S. 27 ff.

[1] Viele weitere, ähnliche Selbstzeugnisse hat Adolfo Bartoli zusammen-

die verschiedensten Urteile in der Literatur vertreten; aber darin sind sich so gut wie alle einig, daß der religiöse Glaube für ihn eher eine gelegentliche Ausflucht oder Zuflucht als der Leitstern seines Lebens war. Der jenseitige Glaube konnte, ganz abgesehen von Petrarcas angeborenem Wankelmut, vor allem deshalb keine stete Richtung weisen, weil das Göttliche selbst für ihn nicht mehr eindeutig war, weil es dem ergriffenen Gemüte des Dichters bald in der mönchischen Karthause seines Bruders Gherardo erschien, bald aus den Handschriften Vergils und Ciceros zu ihm sprach, bald aus Vogelstimmen und Quellengemurmel in der Stille von Vaucluse ertönte, oder gar durch Lauras körperliche Schönheit und im Können und Ruhm des Künstlers ihm einen Abglanz der Ewigkeit zuwarf. Der Gedanke an einen so schwer zu fassenden, geheimnisvoll allgegenwärtigen und verborgenen Gott wirkte auf Petrarca, und nicht nur auf ihn, beunruhigend und aufregend, friedlich und einschläfernd, kaum mehr befestigend. Da das Saeculum nicht mehr ohne weiteres der seelische Ort der Gottverlassenheit war, so wurde der Vorrang des beschaulichen und einsamen Lebens vor dem tätigen und geselligen in Frage gestellt und mußte von den Freunden der Einsamkeit immer wieder verteidigt werden. Andererseits begann gerade die Einsamkeit mehr und mehr zu einem Ort des Studiums, der Erziehung und Bildung zu werden. Die schönen Künste und alle Musen zogen ein und wurden nicht mehr als teuflische Verführerinnen verscheucht. In einer langen Reihe von poetischen und prosaischen Sendschreiben, Eklogen und anderen Gedichten in lateinischer und italienischer Sprache hat Petrarca die landschaftlichen, seelischen und geistigen Reize seiner verschiedenen Landaufenthalte und den still-geschäftigen Gang seiner Arbeiten und Träumereien, seines Schwärmens und Schmachtens in idyllischer Zurückgezogenheit, seine unternehmenden Reisen durch Wälder und Täler, seine kühne und andächtige Besteigung des Mont Ventoux und dergleichen erzählt, ausgemalt und besungen. Man könnte aus seinen umfangreichen Schriften eine Blütenlese von Einsamkeitspoesie ohnegleichen, einen so mannigfaltigen wie persönlichen Strauß von Soledades zusammenstellen. In den

gestellt in seinem Francesco Petrarca, Florenz 1884, besonders in den Kapiteln: Carattere del Petrarca und Misticismo del Petrarca.

Einsamkeitsdichtungen und Idyllen der ganzen europäischen Renaissance, sei es in den neulateinischen und humanistischen, oder volkssprachlichen und höfischen Literaturen vom 15. bis in das 17. Jahrhundert hinein, ist Petrarcas Hauch zu verspüren. Besonders stark in Spanien.

Aber mehr als die Nachahmung des bestrickenden italienischen Künstlers soll uns die Eigenart beschäftigen, die bei den Spaniern auch dort hervortritt, wo sie auf Petrarcas Spuren wandeln.

## Sâ de Miranda und sein Kreis

Was uns schon bei Ausías March auffiel, die Verdunkelung der sichtbaren Umwelt, die Petrarca doch so stark und warm zu belichten verstand, findet sich ähnlich bei anderen Dichtern der Iberischen Halbinsel. Es ist, wie wenn man in einer Gemäldesammlung aus dem Saal der Italiener in den der Spanier hinübertritt: die Schatten werden tiefer und breiter, das Licht zieht sich auf wenige, seelisch bedeutsame Gegenstände zusammen, das heitere und bunte Idyll nimmt einen angestrengten visionären Ausdruck an. Viel von der Farbe und Schönheit der Erde geht verloren. Nicht daß das künstlerische Können der Spanier geringer wäre als das der Italiener, aber ihre Anschauungen, ja ihre Begriffe von der Natur waren grundverschieden und entfernten sich in der neuen Denkart der Renaissance noch weiter voneinander.[1] Auch ein mystisch aufgelockerter und humanistisch gebildeter Spanier, wenn er als Einsamer in die Natur trat, sah alles mit anderen Augen. Das mag uns ein kleiner Vergleich verdeutlichen.

Als der vornehme und hochgebildete Francisco Sâ de Miranda im Alter von 26 oder 27 Jahren nach Italien kam (1521), als er die weite, einsame Landschaft der Campagna Romana etwa zwischen Civitavecchia und Rom durchwanderte und der Liebsten gedachte, die er zu Hause in Coimbra oder am portugiesischen Königshofe gelassen hatte, überkam ihn eine Stimmung von Heimweh und Sehnsucht, die er in einem einfachen Liedchen im Volkston niederlegte:

Por estes campos sem fim,
Em que a vista assi se estende,
Que verei, triste de mim,
Pois ver vos se me defende ?

Todos estes campos cheos
São de dôr e de pesar

[1] Vgl. meine Introducción a la literatura española del siglo de oro, Madrid 1934, Kap. V S. 93 ff.

Que vem pera me matar
Debaixo de ceos alheos
Em terra estranha e mar.
Mal sem meo e mal sem fim,
Dôr que ninguem nãon entende,
Atê quam longe se estende
O vosso poder em mim![1]

Ohne Ende das Gefild,
Wo, so weit der Blick sich dehnt,
Ach, nach deinem fernen Bild
Sich das Aug vergeblich sehnt.

Über allen Feldern webt
Meine Trauer weit und breit
Und verfolgt mich tödlich Leid,
Das durch ferne Himmel schwebt,
Fremd aus Meer und Ländern steigt.
Hilflos, endlos nichts als Leid,
Schmerzen, die mich hier ereilen,
Niemand kann sie mit mir teilen –
Deine Macht, wie reicht sie weit!

Ob Sâ de Miranda, als er diese kleine Cantiga schrieb, seinen Petrarca schon oft und genau genug gelesen hatte, um zu wissen, wie sehr sich dieser in ähnlichen äußeren und inneren Lagen gefallen hat? Wie dem sei, jedenfalls gestaltet Petrarca das Motiv des einsam Wandernden und Liebenden mit wesentlich anderer Kunst. Man nehme die berühmtesten Stücke dieser Art: das Sonett

Solo e pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi e lenti,

oder:

Per mezz' i boschi inhospiti selvaggi,

oder die Canzone:

Di pensier in pensier, di monte in monte . . .,

und immer wird man finden, daß Petrarca seine Sehnsucht ma-

[1] Francisco de Sâ de Miranda, ed. Car. Mich. de Vasconcellos, Halle 1885, S. 16, Cantiga IX.

lend, zeichnend, musizierend und fabelnd gestaltet: ch' i' l'ò negli occhi . . . parmi d'udirla . . . nel primo sasso disegno con la mente il suo bel viso . . . nell'acqua chiara, e sopra l'erba verde . . . e nel tronco d'un faggio . . . usw. usw. Er webt ein mythisches Netz von Wunschgebilden, mit denen er die eigene Verlassenheit, je öder und wilder sie ihn anstarrt, desto eifriger behängt, verkleidet und belebt. — Sâ de Miranda sieht nichts als die unendliche Ferne, und in der Grenzenlosigkeit der römischen Landschaft, weit entfernt, sie mit bunten Bildern zu bevölkern, erkennt er die Trostlosigkeit der eigenen Sehnsucht wieder. Seine Phantasie entleert und höhlt und dehnt die Landschaft aus, bis sie mit seinem eigenen Gemütszustand identisch wird und beide ineinander sinken, während Petrarca mit allen Künsten des Wortes gegen dieses Zerfließen der Gestalt in der Übermacht des Gefühles sich verteidigt.

Sâ de Miranda hat wahrscheinlich in derselben Zeit, jedenfalls in derselben Stimmung der obigen Cantiga eine kastilische Einzelstrophe gedichtet, in der dieser mystische Nihilismus des Künstlers eine nackte, beinahe nur noch begriffliche Fassung in Form von lyrischen Ausrufen findet:

¡Que la mi vida se asuele
Sin razón que ansí lo quiera!
¡Yo me pene, yo me muera,
Que nadie no me consuele,
Ni porque ansí me acontece,
Ninguno me lo demande!
Que en toda cosa muy grande
Toda razón desfalece.[1]

Muß mein Dasein so verenden,
Öde, ohne Grund und Not
Quäl' ich sinnlos mich zu Tod,
Kann es niemand hilfreich wenden!
Und warum mir's so erging,
Fragt mich keines Menschen Mund.
Ist doch ohne allen Grund
Alles wirklich große Ding.

[1] Ebenda S. 18.

Der Hang zu Schwermut und Einsamkeit muß in Sâ de Miranda unüberwindlich gewesen sein. Im Alter von ungefähr 40 Jahren (1536) zog er sich vom Hof und von der städtischen Geselligkeit zurück auf sein Landgut, a Casa da Tapada, lebte nur für die Familie, für die Gutswirtschaft, für seine nächsten ländlichen Nachbarn und für humanistische Studien und Poesie bis zu seinem Tod (1558). In den Jahren, in denen das kleine portugiesische Volk zur Weltmacht und zu einem märchenhaften Luxus aufstieg, mußte diese zurückgezogene Lebensführung eines der begabtesten Söhne des hohen Adels sehr absonderlich und beinahe unverständlich erscheinen. Es war, auf altspanisch-bäuerlicher Grundlage, eine fremde, italianisierende und humanistische Haltung, die der wackere Dichterphilosoph vor sich selbst und vor den anderen zu rechtfertigen große Mühe hatte. In der Tat kommen aus der rednerischen Verteidigung und poetischen Verklärung dieser neuen Lebensart die feinsten und echtesten Töne in Mirandas reifere Dichtungen hinein, wie deren hochverdiente Herausgeberin, Carolina Michaelis de Vasconcellos, richtig erkannt hat. Die gegebene Kunstform für dieses Thema waren Hirtengespräche und bäuerliche Wechselgesänge. Die klassische und humanistische Ekloge verband sich hier zwanglos mit der portugiesischen Cantiga und dem kastilischen Villancico, und die italienischen Metra mit den einheimischen. Die Verschmelzung von antiken, neuitalienischen und altspanischen Formen gelang unserem Dichter ohne sonderlichen Zwang, und zwar besonders dadurch, daß er das Thema gesprächsmäßig, tenzonenartig, dramatisch und melodramatisch behandelte und sich eine Mehrstimmigkeit sicherte, die sein zu Unrecht von ihm geringgeschätzter Landsmann Gil Vicente freilich viel kühner und derber zu nützen wußte. Miranda war ein vornehmer, gedämpfter Künstler und ein vorsichtiger Neuerer, der aber doch mit frischer Anmut, mit Laune und Schwung seine edle Zurückhaltung und stoisch-christliche Innerlichkeit zum Ausdruck brachte. Wie schön hat er diese hohe Gesinnung in einem Wechselgesang von Bauernmädchen nach einem volkstümlichen, zur Schellentrommel gesungenen Liedchen mitteilsam und im feinsten Verstande des Wortes „gemein" gemacht.

N'aquela serra
Quero ir a morar,
Quem me bem quiser
Lá me irá buscar.[1]

Dort ins Gebirg
Will ich wohnen gehn,
Und wer mich lieb hat,
Mag dort nach mir sehn.

Wie launig hat er die Ewigkeit sehnsüchtiger und enttäuschter Liebe als eine Art Eigensinn über das Grab hinaus belächelt und besungen:

Suidade e sospeitas
A torto ou a dereito,
Não sereis desfeitas
Quando eu for desfeito.
Inda o frio peito,
Inda a lingua fria
Por vos bradaria.[2]

Eifersucht, Sehnsucht,
Zu Unrecht, zu Recht,
Ihr sollt nimmer vergehn,
Ob selbst ich vergeh.
Aus erstarrter Brust,
Mit erfrorener Zung
Noch klag' ich eu'r Weh.

Aber die menschlich reichste und kunstvollste Entwicklung von Mirandas Verlangen nach Ruhe, Reinheit, Stille, Ewigkeit und Wahrhaftigkeit und von seinem Überdruß am höfischen Treiben und lärmenden Einerlei der Welt findet man in seinen Eklogen, besonders in der zweiten, „Basto".[3] Der Dichter hat dieses Stück, nachdem er es bald nach seiner Ansiedelung in der Tapada entworfen hatte, immer wieder überarbeitet und dem Wechsel seiner

[1] Nr. 54, Cantiga XXVI em Dialogo, S. 42 f.
[2] Ebenda Nr. 59, 3. Strophe, S. 47.
[3] Ebenda Nr. 103, S. 153–83.

gesellschaftlichen sowie seiner seelischen Lagen im Lauf der Jahre angeglichen. Wir besitzen 14 Lesarten davon, die man zu vier typischen Fassungen zusammenordnen kann.[1] Doldenförmig oder traubenartig drängen die poetischen Blüten aus dem mehr als zwanzig Jahre währenden Einsamkeitserlebnis Mirandas hervor. Der eigentümliche Reiz dieser ganzen Eklogengruppe lag für die Zeitgenossen zunächst in der Verkleidung bekannter Persönlichkeiten als Hirten,[2] wobei der Dichter sich selbst als Gil bzw. als Montano auftreten läßt. Auch die Anspielungen auf Ereignisse und Zustände des höfischen Lebens machte Vergnügen, und sogar noch heute ist die Frische und Anmut dieses Versteckspieles wirksam, freilich nicht mehr durch eine längst entschwundene Aktualität, wohl aber durch die Vermummung einer antiken und humanistisch-christlichen Lebensweisheit in Bauernregeln, Sprichwörtern, Fabeln, Gleichnissen und Bildern aus dem Tierreich, aus Rinder- und Ziegenställen. Und doch steht hinter dem bukolischen Stil der hohe Ernst eines gepreßten, unter Gemeinheiten, Lügen und Banalitäten des menschlichen Zusammenlebens leidenden Herzens. Ohne große Worte und falsches Pathos, trocken, klug und mit Selbstironie spricht die adelige Lebenshaltung des Dichters sich in landläufigen und trutzigen Formen aus, z. B.

Polo qual co meu fardel
Fugi das vossas aldeas;
Não trago nos beiços mel,
Que não são crestacolmeas,
Nem posso ser ministrel.

---

[1] Es sind die Nummern 103, 116, 117 und 164.

[2] Zu Mirandas Zeit war dies nun freilich nichts Neues mehr. Hatte doch schon im Jahr 1496 der portugiesische Humanist Henrique Cayado eine Reihe von lateinischen Eklogen nach dem Vorbild des Polizian und Filippo Beroaldo erscheinen lassen. Die 4. dieser Eklogen preist das geruhsame Leben der Hirten auf dem Lande:

Nos hodie pecorum custodes, inscia turba,
Servamus primae saltem vestigia gentis
A vulgi fluctu procul, ambitione carentes, usw.

(The Eclogues of H. Cayado, ed. W. P. Mustard, Baltimore 1931, S. 36; vgl. auch S. 41).

A suidade não se estrece,
Porem sofra o coração,
(Que este é o que mais me empece)
Se outro senhor não conhece
Salvo justiça e rezão.[1]

Darum packt ich meine Sachen
Und verließ eur Dorf und Flecken,
Weil ich nicht so süß kann lachen,
Hab kein Maul zum Honiglecken
Und kann nicht den Schranzen machen.
Heimweh läßt sich nicht vermeiden,
So geschieht's dem Herzen recht,
(Ach, wie weh tut mir das Scheiden!)
Wenn es über sich nichts leiden
Kann als nur Vernunft und Recht.

---

[1] A. a. O. S. 168, andere Fassung S. 391. – Bukolisch verkleidete Streitgespräche dieser Art über geselliges und einsames, weltliches und geistiges Leben haben, wie es scheint, den Anlaß gegeben zu einem eigentümlichen Wortgebrauch. Es handelt sich um die emphatische Zuspitzung und symbolische Erweiterung der Bedeutung von *aldea* = Dorf. Das Wort kommt in Mirandas Eklogen wiederholt mit dem Hintersinn von „Königshof, Geselligkeit, weltliches, zeitliches, sinnliches, lärmendes oder gar sündiges Treiben" vor, z. B.

Essa vez que saem á rua
Estremece toda a aldea. (a. a. O. S. 168)

Der „baboso d'aldea" (S. 171) muß irgendein Schwätzer oder Geck am portugiesischen Hofe sein. Wenn der Gegenspieler des einsamen Hirten Gil, der weltfrohe Bieito, sagt: o coração é na aldea (S. 182), so meint er das galante Treiben am Hofe, nach dem sein Herze trachtet, und wenn Gil hinwiederum protestiert:

Vejo no norte firmeza,
Na barca que o rodea
Muita verdade e certeza,
Mui pouca na vossa aldea, (S. 397)

so heißt das:

Der Polarstern steht im Norden
In dem Bild des Bären fest:
Halt und Wahrheit find ich dorten,
Aber nicht in eurem Nest.

So wird mit *aldea* eine Welt der Vergänglichkeit, des Truges und der Wandelbarkeit im Gegensatz zum ewigen Bestand der überirdischen Werte

Nicht nur in Hirtengesprächen vergilianischer Art, auch in horazischen Episteln gelingt es unserem Dichter, die einfache portugiesische Tonart und die persönliche Note durchzuhalten, und, wie man sich denken kann, am besten dort, wo er das Thema seiner Zurückgezogenheit anschlägt, z. B. in dem Sendschreiben

---

bezeichnet. Diese Bedeutung von *aldea*, die sich bei Sâ de Miranda aus dem persönlichen Sinn seiner Eklogen ungezwungen ergibt, ist sodann in die spirituale und mystische Hirtendichtung eingegangen. Ein anderer, älterer Antrieb zu der Spiritualisierung des Wortes *aldea* kam aus den Weihnachtsspielen, in denen die Geburt des Gottessohnes im Stall, unter Hirten und Bauern des Dorfes Bethlehem dargestellt und gefeiert wurde. So heißt es in einer Egloga de Navidad des Juan del Encina, die in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sein muß:

En Belén, nuestro lugar,
Muy gran claror relumbrea;
Yo te juro que esta aldea
Todo el mundo ha de sonar.

(Teatro completo de Juan del Encina, Madrid 1893, S. 26)

Bethlehem als „das" Dorf erhält den Bedeutungswert von irdischer Welt. Im 1. Buch der „Pastores de Belén" von Lope de Vega werden im Gedanken an die Geburt der Jungfrau Maria vier Glosas vorgetragen, deren Grundtext, ein altes Volksliedchen, lautet:

A esta aldea bienvenida
Seais, niña tierna y fuerte,
Pues haveis de dar la muerte
Al que nos quitó la vida.

Mit *aldea* ist hier bald Nazareth, bald das Land Galiläa, bald die ganze Erde und ihre Sterblichkeit gemeint. – Gelegentlich kann auch in politisch repräsentativen Eklogen das Wort *aldea* einen ähnlich gesteigerten und erweiterten Wert annehmen, z. B. in der Egloga Real des Bachiller de la Pradilla (1517), wo der hochgelehrte Dichter als Hirte Telefo mit seiner ganzen *aldea* dem jungen König Karl huldigt (Sieben span. dram. Eklogen, herausgegeb. von Eugen Kohler, Dresden 1911, S. 226). Die berühmte Romanze, die Don Fernando in Lope de Vegas Dorotea singt, bekommt ihren richtigen Stimmungswert erst, wenn man sie in die Denkgewohnheit und in den Sprachgebrauch der humanistisch-mystischen Bukolik hineinstellt und das Wort *aldea* dementsprechend ausdeutet:

A mis soledades voy,
De mis soledades vengo . . .
No sé qué tiene la aldea
Donde vivo y donde muero usw.

an seinen Bruder Mem de Sâ.[1] Die Zehnzeiler dieses liebenswürdigen Gedichtes gewinnen an Reiz und Bedeutung, wenn man sich die Persönlichkeit des Adressaten vergegenwärtigt. Mirandas Bruder war ein kraftvoller, man darf wohl sagen weltgeschichtlicher Mann. Damals, als er diese Reime empfing, etwa im Jahr 1543, stand er schon in den Diensten des Königs und der kolonialen Unternehmungen seines Landes, jedoch erst später, als Generalgouverneur von Brasilien (1557–73), sollte er seine ganze Tatkraft entfalten. Er stiftete Frieden und Ordnung zwischen den kirchlichen und weltlichen Behörden, zwischen Kolonisten und Einheimischen. Er verjagte die Franzosen aus der Bucht von Rio de Janeiro, warf unbotmäßige Indianerstämme nieder und trug durch seine gerechte, mutige, gelegentlich kühne Regierungskunst nicht wenig zu der Befestigung der portugiesischen Herrschaft über Brasilien bei.[2] Was mag der energische junge Mann sich wohl gedacht haben, als aus dem Tusculum der Tapada die brüderliche Stimme zu ihm klang, ihn an die Eitelkeit aller irdischen Hoffnungen erinnerte und die warnenden Beispiele des Ikarus, des Phaeton und der unerwartet hinweggestorbenen Berühmtheiten der Neuzeit, Dom Duarte, Garcilaso und Boscán und den Gedanken des überall drohenden Todes vor ihm aufsteigen ließ, und schließlich gar ihm ein innerliches, geruhsames Einsiedlerleben empfahl mit Hinweisen auf Heraklit und den Heiligen Hieronymus, mit Bibelsprüchen und mit der alten Fabel von der Landmaus und der Stadtmaus! Unangenehm konnten solche Mahnungen und Ratschläge auch den tätigsten Mann nicht berühren: sie kamen ja nicht aus einem verstimmten oder wurzellosen Gemüt, noch aus Kleinmut und bequemer Ichsucht. Nein, es waren Bekenntnisse und Proteste gegen den Geist der Mitläufer, der Gelegenheitsmacher, Erfolgsanbeter und Streber. Gerade in denjenigen Nationen, die an der Eroberung

---

Da *aldea* neben dem mystisch-preziösen Sinn von „höfische Weltlichkeit" seinen landläufigen Wert von „Dorf oder Weiler" beibehält, so kann es in den Einsamkeitsdichtungen, je nach dem Zusammenhang, bald die städtischen, bald die ländlichen Lebensformen bezeichnen.

[1] A. a. O. S. 225–36.

[2] Vgl. H. Handelmann, Historia do Brasil, tradução brasileira do Instituto hist. e geogr. bras., Rio de Janeiro 1931, S. 121 ff.

der neuentdeckten Inseln und Kontinente, an der Ausbeutung der Welt, am beginnenden Imperialismus unmittelbar beteiligt waren, machte diese niedrige Gesinnung sich am breitesten.

Andando assi neste enlheo
Em quantos erros caimos
Sem conto, sem fim, sem meo;
Dormimos o sono alheo,
O nosso não o durmimos,
Queremos o que outrem quer,
O que não quer engeitamos!
Estamos sòmente a ver,
Rimos o alheo prazer,
E ás vezes quando choramos. (S. 229)

Auf der Jagd nach solchem Trug,
Welch ein Stürzen, welch ein Gleiten,
Maßlos, sinnlos, ohne Fug
Wandeln wir in fremdem Zug,
Schlafen fremde Schläfrigkeiten,
Gieren mit des andern Gier,
Satt aus fremdem Überdruß,
Gaffen nur und äffen wir,
Lachen, wo man lachen muß,
Manchmal auch gibt's Tränenguß.

Solche Ausbrüche des Unmuts und Ekels sollen uns ein Zeichen sein, daß hinter dem Lob des geruhsamen Lebens, das in der Renaissance ein literarischer Gemeinplatz geworden war, nicht nur Horaz und antike Idylliker, nicht nur Seneca und stoische Pose, auch nicht nur Nachahmung des Petrarca und des Arkadiertums der Italiener zu suchen sind. Zuweilen schießt in die überkommenen Motive und Formen eine unmittelbar erlebte Erregung ein. Zuweilen hört man den Notschrei – nicht etwa des „befreiten Renaissance-Individuums", sondern des empörten und angeekelten Würdegefühles einer echten Persönlichkeit. Durch Quellenforschung freilich kann man sich den Sinn für die seelischen Nöte vergangener Zeiten nicht schärfen.

Je tiefer Sâ de Miranda unter dem Rausch des allzu raschen Aufstiegs und unter den schon beginnenden Zeichen des Nieder-

gangs seiner Nation zu leiden hatte, desto stiller verhüllte er sich in eine mystische Frömmigkeit. Auch dafür haben wir ein merkwürdiges Zeugnis: die geheimnisvolle, in Terzinen geschriebene Epistel an Fernando de Menezes, seinen jungen Freund, den er in Sevilla allen Verführungen der Großstadt ausgesetzt wußte. Aus mancherlei Jugenderinnerungen und Betrachtungen über Geschmack und Sitten vergangener Tage erhebt sich die Epistel ins Mystische und schließt:

Ora outra vez a vos, senhor, que andais
Na quela viva chama d'essa idade
De que os amores se' podérão mais,

Não me seja contado isto a vaidade,
Mas eu não vejo aqui cousa mundana
Que tam pouco pareça a humanidade!

Quem cuidado terá por obra humana,
Quando tam altamente alma se escora
Que está queda a fortuna, e não a abana?

Alça se o esprito e vai de foz em fora;
De todos os sentidos só por si
Ouve e ve, de que vive ora por ora.

De tudo o mais que o mundo preza, ri;
Tudo lhe é, como dizem, nevoa e vento,
Passou se a corpo alheo e vive ali;

Buscou e pós tam alto o fundamento
Que, por cousa que veja e que aconteça,
O mesmo é no prazer que no tormento.

I se acaba o seu bem onde começa:
Faz como a aguia aos filhos, que os engeita
Se a vista ao sol de algum ve que enfraqueça.

Assi toma ós cuidados conta estreita,
E aquele que o seu bem craro não ve,
Não é dos seus, a conta em nada é feita.

Ali se abraça só com a sua fé;
Não quer de tudo mais, i se adormenta.
Que riqueza grandisima aquela é
De que ũa parte vive e outra o não senta. (S. 180f.)

Zu euch, mein Freund, kehr' ich zurück. Ihr geht
Mitten durchs Flammenfeuer dieser Zeit,
Wo Buhlerei auf hohem Throne steht.

Verdenket es mir nicht als Eitelkeit –
Allein ich finde nichts in dieser Welt,
Das übler paßte zu der Menschlichkeit.

Wen kümmert noch, was man davon erzählt,
Wenn ihm die Seele nach der Höhe strebt,
Dorthin, wo still sich selbst Fortuna hält.

Ins Freie, auf, hinaus der Geist sich hebt,
Mit allen Sinnen hört und sieht er bloß
Für sich, was geistig ist, wovon er lebt.

Und ein Gelächter ist ihm, was als groß
Die Welt verehrt, ein Schnee und Windgebraus.
Seit er in fremde Körper sich ergoß

Und hoch sich sucht' und baut' ein festes Haus,
Erträgt er, was er sieht und was geschieht,
Ob Freud, ob Qual, und macht sich nichts daraus.

Der Anfang ist ihm auch das End vom Lied.
Er gleicht dem Adler, der sein Kind verschmäht,
Wenn es der Sonne nicht ins Auge sieht.

Er prüft seine Gedanken streng und stet;
Ein Denken, das das Gute nicht und Reine
Erkennt, gilt ihm als nichtig und zergeht.

Das Klare hält und glaubt er als das Seine
Und will sonst nichts und ruht sich aus darinnen.
Wie groß, wie reich ist dieses ungemeine
Lebendigsein im Geist bei tauben Sinnen.

Man sieht, vielleicht hier zum erstenmal, wie ein humanistisch gebildeter Freund der Einsamkeit in eine quietistische Mystik zurückbiegt und in eine bedenkliche Nähe zu den Alumbrados gerät.

Sâ de Miranda gehört zwar nicht zu den ganz großen Dichtern und Künstlern, aber gelegentlich gelingen ihm Ausbrüche von ergreifender Echtheit. Im übrigen war er geteilt zwischen dem

Vorhaben, sein Vaterland mit klassisch italienischen Kunstformen zu bereichern, etwa so wie die Männer der Pleiade in Frankreich, und dem Bedürfnis, seine Persönlichkeit literarisch darzustellen, gleichviel ob auf portugiesisch oder kastilisch. Er fühlte sich umgeben und angeregt von gleichstrebenden Schöngeistern.

Der Bekannteste in seinem Kreis war Bernardim Ribeiro, mit dessen Name, Schicksal und Werk das Wort *saudade* so eng und sagenhaft verbunden ist wie mit kaum einem anderen.[1] Aber so sehr dieser Sänger und Erzähler der unglücklichen Liebe sich in Klagen, Tränen und Schwermut gefällt: die Einsamkeit im strengen und innerlichen Sinn des Wortes hat er kaum gekannt. Er hat kaum einen eigenen und neuen Ton dafür gefunden. Der Zauber seiner Kunst soll durch dieses Urteil in keiner Weise geschmälert werden. Jedoch, wer so wie Ribeiro in Vers und Prosa die Wollust des Schmerzes, den Trost der Tränen, die Schönheit der Klage und des Seufzens mitzuteilen vermag, für den ist die Einsamkeit nicht viel mehr als ein Schall- und Schauraum, eine Art Theater. Nicht viel anders als so wirkt die Berg- und Meerlandschaft in den zwei ersten und schönsten Kapiteln seines im übrigen ziemlich verworrenen Romanes „Menina e Moça ou Saudades",[2] oder das frühlingsschöne Flußufer (in der Romanze „Ao longo de una ribeira"), an dem der Dichter hinwandelt, seinem eigenen Trübsinn in Gestalt eines alten Mannes und seinem eigenen Schmachten und schließlich seiner eigenen Phantasie begegnet, an deren Arm die strahlende Erscheinung seiner Liebsten hängt. Geblendet steht er da, indes vom Gebirge her geheimnisvoll warnend sein Name erschallt: „Bernardim Ribeiro, schau, wo du bleibst!" In der Tat, seine Einsamkeit ist ein visionäres Verlorensein, eine Art Jenseits oder Abseits der Welt, eine traumhafte Spiegelung von ihr, kein Gegensatz, keine Auseinandersetzung mit ihr. In den zweiten Teil seines Romanes (Kapitel XI) hat er eine wunderbare Romanze eingelegt vom Ritter Avalor, wie er dem Schiff, das die Geliebte hinwegführt, nach-

[1] Menendez y Pelayo, Orígenes de la novela, 1. Bd. S. CDV–CDXIX.

[2] B. Ribeiro e Cristovão Falcão, Obras, Coimbra 1923 und 1932, 2 Bände, mit Einleitung von Carol. de Vasconcellos, und Ribeiro, Eclogas, anotadas por Marques Braga, Lisboa 1923.

schaut in den Abendhimmel hinein und vom Strand in die Wellen reitet, einen Nachen losmacht und sich mit der Flut hinaustreiben läßt in die Nacht, in der er für immer verschwindet. Auch dieses unvergeßliche Gedicht erscheint im Zusammenhang unserer Betrachtungen doch nur als eine in ihrer Edelreife verspätete Frucht der altportugiesischen Verlassenheitslyrik.

Demselben Gefühls- und Gedankenkreis gehört die Ekloge des Cristovão Falcão an. Es ist eine schwermütige, aus Erlebnis und Traum gewobene Geschichte von einem jungen Liebespaar, Crisfal und Maria. Durch harte Wirklichkeit voneinander getrennt, in Verlassenheit nacheinander schmachtend, finden sie sich in der Vision des Jünglings, der durch einsame Täler irrt, zu gemeinsamen Klagen, gegenseitigen Vorwürfen und Bekenntnissen wieder zusammen und liebkosen sich weinend.

Companheiras do meu mal
Agoas que d'alto correis
Onde cais desigual
Parece que me dizeis:
Por que nam choras, Crisfal?
Contaruos quero amiguas
O que esta noute sonhei,
Com ho qual tal dor me dei
Que minhas muitas fadiguas
Em mais fadiguas dobrey.[1]

Wasser, die ihr stürzt zu Tal,
Freunde meinem Herzeleid,
Murmelnd, wechselnd jederzeit,
Raunt ihr mir nicht allzumal:
„Warum weinst du nicht, Crisfal?"
Ja, ihr freundlichen, sollt hören,
Was ich träumte heute Nacht,
Das so traurig mich gemacht,
Daß die Mühen, ach die schweren,
Ach, die vielen, sich vermehren.

Schließlich wird das ganze, im Gebirge widerhallende Herzeleid von einer Nymphe in die Rinde einer jungen Pappel geschnitten

[1] Ribeiro e Falcão, Obras, 2. Bd. 2. Aufl., Coimbra 1932, S. 265.

und wächst mit dieser in die Höhe über alles Gewöhnliche hinaus, und niemand weiß, was weiterhin aus dem armen Crisfal geworden ist. So muß die Einsamkeit dazu dienen, heimliche und zarte Gefühle und Liebesworte zu vergrößern und ins Erhabene hinauszutragen.

Mag sein, daß die Verwendung der Soledad als Makrophon und Vergrößerungsspiegel des sentimentalen Ich[1] hier noch nicht mit der vollen Bewußtheit ausgeübt ist, die man seither durch große literarische Schauspieler wie Chateaubriand kennen gelernt hat, aber ein Anfang ist gemacht, und wiederum durch portugiesische Dichter.

---

[1] Es darf als ausgemacht gelten, daß Crisfal der durchsichtige Deckname für Cristovão Falcão ist.

## Kastilische Einsamkeitsdichtung im Zeichen des Horaz

Von diesem schwelgerischen und beifallssüchtigen Subjektivismus halten sich die kastilischen Lyriker der Renaissance im allgemeinen fern. Zu den Kastiliern gehört in diesem Sinne auch der Catalane Juan Boscán mit seiner italienisch-kastilischen Ausbildung. Er war ein Mann der Ordnung, des Maßes und der Würde, ein dogmatischer Geist, ein geborener Erzieher und Künstler der Anpassungen und Ausgleiche. Das anerkannteste Werk seiner Sprachkunst wird wohl immer seine Übersetzung von Castigliones Cortegiano bleiben. Die nachhaltigste Wirkung seiner Gedichte liegt in der Metrik und im Stil. Wenn ein solcher Führer des klassischen Geschmackes die Einsamkeit lobt, so geschieht es vor allem, um sich eine gravitätische Haltung zu geben, weniger aus religiösem Bedürfnis, noch aus Verlangen nach sittlicher Reinigung. Die Einsamkeit wird selbst eine Art Stil, ein „odi profanum vulgus", wogegen die Weltläufigkeit als eine Entgleisung erscheinen muß. Das ist eine antike, horazische Denkart, und ist es auch dort noch, wo Boscán sie scherzweise in volkstümliche altkastilische Fünfzeiler kleidet:

En tantas cosas apunto,
Y en tantas locuras toco,
Que de star mi seso poco,
Muchas veces me pregunto,
Agora si estó yo loco.

La soledad, qu'era mía,
Húyola de congoxoso;
Hállome tan peligroso,
Que verme sin compañía
Me parece que no oso.[1]

Dummheiten, auf die ich sinn',
Narrheiten, die ich erziele,

---

[1] Las Obras de Boscán y algunas de Garcilaso, Barcelona 1543, fol. IX.° und Las Obras de Juan Boscán, Madrid 1875, S. 47.

Deren sind so viele, viele,
Daß ich oftmals mich befühle,
Ob ich bei Verstande bin.

Einst liebt' ich das Einsamsein.
Angstvoll muß ich jetzt es fliehn,
Da ich so gefährlich bin,
Daß ich ohn Geleite – nein!
Meinen Weg nicht wag' zu ziehn.

Daher werden denn auch in den höher stilisierten Dichtungen Boscáns diese Dinge wesentlich formal als literarische und rednerische Themen mit durchsichtiger Nachahmung der antiken und italienischen Vorbilder behandelt, wofern sie nicht gar wieder in die trobadormäßige Verkünstelung und Manier eines Ausías March zurückgleiten.[1]

Auch Boscáns hochbegabter Freund, Garcilaso de la Vega, der humanistisch und ritterlich gebildete Edelmann am Hof und im Heer des Kaisers Karl V., gehörte nicht zu den Einsamen, jedenfalls nicht in seiner Lebensführung. Durch seine Dichtung freilich weht ein schwermütiger Zug, eine Trauer, wie sie oft in Gemütern, denen die Schönheit nahe geht, zu finden ist. Die Einsamkeit wird für solche Künstlernaturen der Ort, wo Schmerz und Freude sich ausgleichen, Hast und Not der Kämpfe sich sänftigen und jede Art irdischer Aufregung und Erpichtheit abgetan wird. Sie ist der Vorort, durch den wir in das Reich der reinen Kunst eingehen. In der Einsamkeit schüttelt man den Staub des Marktes, die Falschheit des Geschäftslebens und alles Unechte ab, das die Würde und Anmut des Menschen beeinträchtigt. Diese ethisch-ästhetische Tönung des Einsamkeitsgedankens, die uns aus Vergil, Horaz und Petrarca vertraut ist, kommt jetzt auch in spanischer Sprache zu Wort. Männlich, verhalten, mit kastilischem „sosiego", erklingt das horazische „beatus ille, qui procul negotiis" in Garcilasos Versen:

---

[1] Vergl. die Sonette: Solo y pensoso en páramos desiertos. – Ya canso al mundo y vivo todavía. – Quien dice que el ausencia causa olvido. – Soy como aquel que vive en el desierto, und die Canzonen Claros y frescos ríos. – Gentil Señora mía. – Bien pensé yo pasar mi triste vida, und die Epistel an Don Diego de Mendoza.

¡Cuán bienaventurado
Aquel puede llamarse
Que con la dulce soledad se abraza,
Y vive descuidado,
Y lejos de empacharse
En lo que al alma impide y embaraza!
No ve la llena plaza,
Ni la soberbia puerta
De los grandes señores,
Ni los aduladores
A quien la hambre del favor despierta;
No le será forzoso
Rogar, fingir, temer y estar quejoso.[1]

Sehr oft ist in Spanien diese Ode des Horaz nachgeahmt, übersetzt und variiert worden, zum erstenmal bekanntlich durch den Marqués de Santillana in seiner „Comedieta de Ponza":

Benditos aquellos que con el azada
Sustentan su vida e viven contentos . . . etc.
(N. B. A. E. 19. Bd. S. 463)

In keiner Sprache hat das „beatus ille" einen so reinen, reichen und dabei eigenartigen Widerhall erweckt wie in der kastilischen.[2] Sogar der eigensinnig bodenständige Cristóbal de Castillejo hat es auf seine scherzhaft trockene Weise popularisiert:

Bienaventurada vida,
Si alguna lo puede ser.
(B. A. E. 32. Bd. S. 173)

Und wer kennt nicht die unsterblichen Verse des Luis de León:

¡Que descansada vida
La del que huye el mundanal ruido,
Y sigue la escondida
Senda por donde han ido
Los pocos sabios que en mundo han sido!

---

[1] Égloga segunda. Garcilaso, Obras, ed. Navarro Tomas, 2. Aufl. Clásicos castill., Madrid 1924, S. 29.

[2] Selbstverständlich soll damit nicht geleugnet werden, daß auch in andern

Und von demselben die wortgetreuere Nachdichtung:

Dichoso el que de pleytos alejado,
Qual los del tiempo antigo,
Labra sus heredades no obligado
Al logrero enemigo.[1]

Bald wetteiferte die Gruppe der humanistischen Poeten von Sevilla mit denen von Salamanca. Der Sevillaner Diego Girón trat mit einer virtuosen Bearbeitung in hüpfenden Versen hervor:

Dichoso el que alejado de negocios
  Cual los del tiempo antiguo,
Labra sus campos con los bueyes propios,
  Libre del logro ilícito usw.

und der „divino" Herrera präsentierte in seinen Anotaciones a las obras de Garcilaso dieses überspitzte Meisterstück seines Landsmanns den Sachverständigen zum Vergleich, zur Bewunderung und Nacheiferung. Auch die Aragonesen wollten nicht zurückbleiben, und einer ihrer Begabtesten, Lupercio Leonardo de Argensola, versuchte sich an der lockenden Aufgabe in der Form der italienischen Canzone:

Dichoso el que, apartado
De negocios, imita
A la primera gente de la tierra,
Y en el campo heredado
De su padre, ejercita
Sus bueyes, y la usura no le encierra usw.[2]

---

Sprachen das „Beatus ille" gelegentlich einen reinen und neuen poetischen Klang gewinnt, wie z. B. in der Ecloga XIV des Camões:

Ditoso aquelle, que co' o ferro antigo
Lavra os campos do pai, e se contenta,
Nos seus molhos atando o louro trigo usw.

[1] Poesías de Fray Luis de León, con anotaciones de Menéndez y Pelayo, Madrid 1928. I S. 57 ff. und II S. 143 ff. Eine bibliogr. Liste und kurze Würdigung der zahlreichen Übersetzer und Kommentatoren des Horaz in Spanien gibt Menéndez y Pelayo: Horacio en España, 1. Band, Madrid 1885.

[2] B. A. E. 42. Bd. S. 287 ff. Das Stück wurde von dem Dichter der Einsamkeit und Einsiedler Pedro Espinosa in seine „Flores de poetas ilustres", Valladolid 1605, aufgenommen.

und der liebenswürdigste Dichter der Landeshauptstadt, Lope de Vega, legte der römischen Ode ein Hirtenmäntelchen um und ließ in seinen „Pastores de Belén" das „beatus ille" als vierstimmigen Gesang erklingen und schmückte und unterbrach damit die frommen Erzählungen von der Kindheit der heiligen Jungfrau.

¡Cuán bienaventurado
Aquel puede llamarse justamente,
Que sin tener cuidado
De la malicia y lengua de la gente
A la virtud contraria,
La suya pasa en vida solitaria!

Schon lange vorher hatte Lope in der höfischen Schäferei seiner „Arcadia" eine freiere Bearbeitung derselben Ode gegeben (am Ende des 1. Buches in der Canzone ¡ Oh libertad preciosa!), und mit reifer Kunst kehrt er im Alter zu ihr zurück, im ersten Teil seiner meisterhaften Comedia „Los Tellos de Meneses" (2. Akt), wo der alte Tello sich seines geruhsamen und ländlichen Lebensstiles freut:

¡Cuán bienaventurado
Puede llamarse el hombre
Que con escuro nombre
Vive en su casa, honrado
De su familia . . . . . .!

„zweifellos die schönste unter den ungezählten Paraphrasen, die Lope von dem horazischen ‚beatus ille' gedichtet hat", sagt Menéndez y Pelayo.

Ebenso natürlich und mannigfaltig wie der Horaz der Oden bürgerte sich im Lauf des 16. Jahrhunderts der Horaz der Episteln und Satiren ein. Es war mehr als eine philologische, es war eine künstlerische Bemühung und mehr noch als das: eine Sache der Gesinnung, eine geistige Liebe zu der mannhaften, gleichmütigen, maßvollen und ergebenen Gefaßtheit des horazischen Charakters. Der verliebte, tändelnde und genießerische Horaz kommt in Spanien erst später und mit weniger Glück zu Worte. In der Zeit des politischen und geistigen Aufstiegs waren es Männer wie der gewappnete Markgraf von Santillana, der kaiser-

liche Offizier und Edelmann Garcilaso, der Diplomat Diego Hurtado de Mendoza, der Augustinermönch Luis de León, der stolze und spröde Humanist Fernando de Herrera, der feinfühlige Sprachkünstler Francisco de Medrano und die rechtschaffenen Brüder Argensola, die mit besonderer Natürlichkeit zu Horaz hinfanden und ihn, jeder auf eigene Art, in sich erneuerten.

Hierher gehören auch die vielen Anhänger, die Erasmus in Spanien fand. Der Zauber, den der große holländische Humanist über ganz Europa hin und besonders auf Spanien übte, liegt in dem Lebensideal, das er darstellte und das ebenso christlich wie antik war. „Das ganze Zeitalter sehnt sich nach einer Erfüllung in Einfachheit, Aufrichtigkeit, Wahrheit und Natürlichkeit. Die Vorstellung ist dabei stets vom Geist der Antike getränkt, obwohl sie sich in ihrem Kern viel enger an mittelalterliche Ideale anschließt, als man sich selbst bewußt war", sagt J. Huizinga und erinnert an die Vorliebe für Landhäuser und Villen als Zufluchtsorte der Unabhängigkeit, an Rabelais' Abtei Thélème und an die Spaziergänge und Convivia, mit denen Erasmus seine Betrachtungen zu umrahmen pflegte.[1]

Die Krönung dieses vielstimmigen und einmütigen Werbens um antikische Serenitas ist die am Ende dieses Zeitraums entstandene „Epístola moral a Fabio". Ihren Verfasser wird man mit Bestimmtheit vielleicht nie ermitteln.[2] Es ist, als ob ein geistiger Hauch von allen den Obengenannten darin webte und als ob zu Horaz, den der Einsamkeitsgedanke nur erst gestreift, noch nicht ergriffen hat, alttestamentliche, orientalische und christliche Todesschauer sich mahnend und lockend gesellten. Die Anklänge an das berühmte Totengedicht des Jorge Manrique sind unverkennbar. In einer zeitgenössischen Abschrift der Epistel heißt es, der Feldhauptmann Andrés Fernández de Andrada

[1] J. Huizinga, Erasmus. Basel 1928 S. 110 ff.

[2] Die Epistel ist in 6 Handschriften überliefert und wird bald dem Francisco de Rioja, bald dem Bartolomé Leonardo de Argensola, bald dem Francisco de Medrano zugeschrieben, dem sie allerdings dadurch sehr nahe kommt, daß sie in Gesinnung und Stil so ganz hispanisch-horazisch klingt, – bald dem Feldhauptmann Andrés Fernández de Andrada oder einem Andrés Sánchez de Andrada oder kurzweg einem Andrés de Andrada; vgl. Foulché-Delbosc, in der Revue hisp. VIII. 1900. S. 248 ff.

habe sie von Sevilla aus an einen Edelmann gerichtet, der von Mexico nach Madrid zurückkehrte, um sich bei Hofe um Ämter und Ehren zu bewerben. Daß ein Feldhauptmann dieses Wunderwerk von seelischer und sprachlicher Abgewogenheit verfaßt und Verse geschrieben haben sollte, wie die folgenden, erscheint uns heute nicht wahrscheinlich:

Sin la templanza viste tu perfeta
Alguna cosa ? ¡ O muerte! ven callada,
Como sueles venir en la saeta,

No en la tonante máquina preñada
De fuego y de rumor, que no es mi puerta
De doblados metales fabricada.

Aber in dem Spanien von damals war dergleichen möglich. Das größere Wunder ist, daß der Schöpfer eines so edeln Werkes seinen Namen verbirgt, oder daß man ihn wieder vergißt und daß die Handschrift mehr als anderthalb Jahrhunderte unbemerkt liegen bleibt, bis sie im „Parnaso español" veröffentlicht wird.

Heute fehlt in keiner Blütenlese spanischer Dichtung diese Epistel, und doch ist sie noch immer nicht genügend bekannt.[1] Noch ist nicht alles, was man aus ihr für die Geistesgeschichte Spaniens erfahren kann, gedeutet. Zunächst sollten diejenigen, die dem Genius des spanischen Volkes die klassische Vollendung absprechen und ihm den Zugang zu der Antike und die schöpferische Teilnahme am Humanismus und an der Renaissance nicht zugestehen wollen, in Stille einmal die reinen Terzinen dieser Epistel auf sich wirken lassen. Hier ist, was Luis de León verlangte und seinerseits leistete: „Bearbeitung des heidnischen Marmors mit christlichen Händen", wirklich vollendet. Die Vollendung erkennt man daran, daß die harmonische Form aus einer harmonischen Denkart kommt, daß nicht, wie bei Petrarca oder Tasso und anderen Italienern, die man den Spaniern als Lehrmeister voranstellt, eine innere Zerrissenheit oder Hinfälligkeit mit lieblichen Bildern und schönen Worten verdeckt und aus-

[1] Ich habe einen weiteren Leserkreis auf sie aufmerksam gemacht im „Hochland", Dezember 1934, S. 204 ff.

geschmückt wird. Die innerste Gesinnung des Dichters, sein „corazón entero y generoso", sein „sosiego dulce y caro", seine Frömmigkeit ohne Weltverachtung, seine Würde ohne Pose, der milde und hohe Ernst seiner Lebenshaltung, dies alles spricht unmittelbar aus dem Rhythmus der Verse und aus der Gemessenheit der Rede. Auch an ihrer Geschlossenheit ist diese Art Vollendung zu erkennen, ich meine daran, daß der Dichter sich nicht hinausbeugt und durch kein rhetorisches Fenster das Publikum anspricht. Es genügt ihm, sich vertraulich dem Freunde mitzuteilen. Nicht die volle Einsamkeit, nur die Zurückgezogenheit und Besinnung auf den eigenen Wert, nicht das Absterben, nur die stete Todesbereitschaft, kein abgerissenes Hinweg, sondern, was mehr ist, ein verweilendes Hinan mit Gott ist das, was eigentlich zu Worte kommt. Das Gedicht hat in sich selbst so viel Charakter, d. h. einen so starken Stil, daß alles Willensmäßige, ohne über die Grenze des Kunstwerks hinauszugreifen, als Haltung zur Anschauung kommt.

Ich habe bei der Wiedergabe auf den Dreireim verzichtet, weil er in unserem ebenso reimstarken wie reimarmen Deutsch gar zu schwer auf die freie Gemütshaltung gedrückt hätte. Für den spanischen Dichter mochte die Danteske Form noch den lebendigen Sinn haben, daß sich Humanismus und Christentum in ihr vereinigten, wenn schon die Terzine im 16. Jahrhundert und später ziemlich gedanken- und gesinnungslos verwendet wurde. Da der spanische Text so leicht erreichbar ist, geben wir ihn hier nicht wieder.

Bei Hofe Hoffnungen, mein Freund, sind Fesseln,
darin Ehrgeiz'ge schmachten, bis sie sterben,
und die Geschäftigsten umsonst ergrauen.
Wer solche Haft nicht durchfeilt, sie nicht bricht,
verdient wahrhaftig nicht den Namen ‚Mann',
verdient die Ehre nicht, um die er wirbt.
Mag ein gemeiner und gedrückter Sinn
mit seiner Angst und Streberei sich klammern
ans Schwebeseil, damit er nur nicht falle.
Ein echter, edler Mannesmut wird lieber
vor bösem Mißgeschick die Stirne senken,
als daß vor mächt'gen Herrn er beugt das Knie.

Dem Klugen, der sich auf sich selbst zurückzieht,
hat oft Fortuna schon mehr Siegeskränze
geschenkt, als einem Narr'n, der hofft und wartet.
Erschreckend und belästigend, die Drohung
des Mißgeschicks belauert unsern Weg
schon seit der ersten Träne in der Wiege: –
man lass' es rasen seinen Lauf, vorbei
an uns: so wie der Betis, wenn er schwillt
und alles überschwemmt bis an die Berge.
Unter die Helden wird gezählt der Mann,
der sich den Preis hat selbst verdient, und nicht
wer ihn in hohlem Staatsgetriebe hascht.
Als Sondergut gehört dem Günstling heute
alles, was einst Astraia's war, als sie
mit Schwert und Waage streng die Welt regierte.
Das Gold, die Bosheit, die Gewalt, sie kommen
vom schnöden Mann und übergeh'n den braven:
auf was denn also hofft und baut die Tugend?

Komm heim, mein Freund, und ruh' dich aus im Schoße
der alt hispal'schen Mutterstadt, wo dir
die Lüfte freundlicher und reiner wehn,
und wo, wenn unser Leib zur Erde sinkt,
ein Mensch ist, der sie trauernd streut auf uns
und spricht dazu: ‚Sie sei dir leicht, die Erde',
und wo du nicht zu hungern brauchst, wenn schon
kein seltner Fisch dir auf dem Teller prangt
und Juno ihren Pfau'n dir nicht vergönnt.
Der Gleichmut sei dir Trost und Freund; nach ihm,
wie nach dem Pharos in der Nacht des Meeres
der griechische Pilot, richte die Fahrt;
und trifft es sich, daß du mit Händen fassest,
was du gewünscht, so sprich: ‚Was ich verachte,
des Pöbels Faseltraum, hab ich erreicht.'

Es ist der Nachtigall ihr warmes Nest
aus Flaum und leichten Halmen, und ihr Klagen
im fernen und verborg'nen Waldgebirg,
viel lieber als dem Ohr zu schmeicheln eines

erlauchten Fürsten, irgendwo, im Käfig
gefangen hinter gold'nen Eisengittern. –
Bedauernswert, wer dorten leben muß
im alten Siedelungsgebiet der Laster,
das Mienenspiel des Günstlings auszudeuten!
Genug des Durstes, der nach Ämtern zittert!
Der Götze, dem ihr eure Opfer bringt,
er nimmt die Gabe und verlacht die Absicht.

Im Gleichschritt mit dem Leben lenke die
Gedanken, daß sie nicht vom Heut zum Morgen
und gar vom Jetzt ins Ungewisse hüpfen.
Von uns'rer alten Stadt Itálica
bleibt kaum ein Schatten dir, und doch, du hoffst.
So tastet sich der Mensch durch ewig Dunkel.
Die griech'schen Heereszeichen und die Adler
des römischen Senates und der Kaiser,
vorüber sind sie, und ihr Lauf ist aus.
Ein kurzer Tag, nicht mehr, ist unser Dasein,
wo kaum die Sonne sich erhebt und schon
in Dämmerung und kalter Nacht verschwindet;
ein Gras, nicht mehr ist es, das morgens grünt,
am Nachmittag verdorrt. Dies blinde Fiebern,
kann es sich seines Traumes noch entsinnen?
Kann es erkennen, wie ich mich entferne
vom Leben, das ich leb', und wie verhaftet
dem klugen Tod mein töricht Leben ist?
Den Strömen gleich, die reißend sich im Lauf
zum Meere stürzen, werd ich fortgerissen,
hinweg zum letzten Hauche meines Lebens.
Was ist mir vom Vergangenen geblieben,
und was vom Künftigen gilt mir als Glück,
wenn ich doch nichts von meinem Schicksal kenne?
Oh, daß ich endlich sehen möchte, wie
am Sterbenlernen schon ich sterbe, eh'
der unerbittlich letzte Punkt mich zwingt,
und eh' mein spärlich Erntefeld, gemäht
von strenger Hand des Todes, niedersinkend,

verfällt an die gemeinsame Materie.
Schon ist des Frühlings Blütenschmuck dahin,
der Herbst dahin mit allen seinen Trauben,
dahin der altersgraue Winter auch;
die Blätter, die wir sah'n im hohen Wald,
sind abgefallen: aber wir, hartnäckig
verharren in lebend'ger Täuschung immer.
Laßt Gott uns fürchten, der das Korn uns schenkt,
mit jedem Sommer seinen Überfluß,
und regnen läßt im früh'n und späten Jahr.
Nicht wie die Erde wollen wir dem Wasser
des Himmels und der Pflugschar uns verhärten
zu Stein, noch wie der Rebstock, der nicht reift!

Du denkst vielleicht, der Mann sei nur geschaffen,
im Krieg als Wetterstrahl einherzufahren,
zu Schiff das salz'ge Weltmeer zu durchfurchen,
oder der Erde Umkreis zu ermessen,
oder die Bahn der Sonne zu erkunden?
Wer also dächte, das wär weit gefehlt!
Es gibt in uns ein hoh und göttlich Teil,
zu größ'rem Tun ist es berufen, und
zu viel erhabenerem Ziel bestimmt.
So weckt die nur dem Menschen eigene,
die reine, heilige Vernunft mich auf,
die lichtgekrönte, und ihr Strahl entzündet
in der versteinerten und öden Höhle
meines Gemütes eine neue Flamme,
und das erlosch'ne Licht brennt wieder hell.

Mein Freund, ich will dem Zeichen folgen, das
mich ruft, und stille hingehn durchs Gewühl;
ich trachte nicht nach Ruhm und hohen Namen.
Der stolze Herrscher, der im Orient
sich hundert Ellen hohe Türme baut
und sie mit leuchtendem Metall erfüllt,
kann schon die Sünden nicht mehr alle zahlen,
die's gibt. Ist billiger die Tugend doch!
Sie tritt an jeden selbst heran und fleht.

Wie elend ist, wer ruhelos und eilends
durch alle Himmelsstriche, alle Meere
ins Weite nur nach Gold und Silber fahndet!
Ein Winkelchen bei meinem Herd ist mir
genug, ein Buch, ein Freund, ein kurzer Schlaf,
den keine Schulden, keine Sorgen stören,
ein übliches und reines leichtes Essen;
dies und nicht mehr ist alles, was gebührt
dem Mäßig und Bescheidnen von Natur.

Du darfst nicht schließen, wenn ich solches schreibe,
daß ich die Tugend drum auf Übung gründe.
Das hat selbst Epiktetos nicht vermocht.
Wenn man nur anfängt und das Laster scheut
und zur Bescheidenheit den Sinn erzieht,
dann wird der Himmel gütig weiterhelfen.
Daß man die Lust verachte, ist nicht nötig
zur echten Tugend; selbst der Lasterhafte
empfindet, daß die reine Lust ihn hemmt.
Jedoch, wie steil der Pfad empor sich zwängt,
das wirst du freilich auch nicht leugnen können,
der Weg zum Thron des Friedens und der Ruhe!
In einem Nu läßt keinen Apfel reifen
die ew'ge Weisheit, die für jedes Ding
das Maß der Dauer setzt, das ihr gefällt.
Noch gestern sahen wir's als weiße Blüte,
sodann als herben Knoten ohne Reiz,
und endlich wird es saftig, süß und reif.
So mag denn auch beim Menschen die Natur
bemessen und verteilen all sein Tun,
wie es den Gang des Lebens ihm begleitet.

Verhüte Gott, daß ich den Männern folge,
die garstig hager sich auf Plätzen zeigen
und schamlos histrionisch Tugend spielen,
schmutzig und tragisch und berechnend lüstern
auf Beifallssturm: ihr Inn'res eine Gruft,
ein Todesmonument von Nacht und Fäulnis.
Wie leis hingegen von den Bergen her,

ein sanfter Atem, kommt die frische Luft,
wie plaudert sie und rauscht durch Schilf und Binsen!
So schweigsam ist dem Klugen seine Tugend,
so wortreich und geräuschvoll gibt sie sich
dem Eiteln, der nach Schein und Ehre lechzt!

In meiner Kleidung will ich nur dem Volk,
in meinen Sitten nur den Besten gleichen;
mit schlechtem Schnitt und Löchern auch nicht gecken.
Nicht gold- und farbenprächtig glänzen soll
an uns die Tracht; doch ahme sie auch nicht
den Brauch der dorischen Bänkelsänger nach.
Ein Mittleres sei meinem Leben eigen,
ein mäßiger und schlichter Stil, der keinem,
der etwa herschaut, in die Augen springt.
Aus schlecht gebranntem Lehmgefäß hat wohl
ein Mann von Ehrgeiz schon den Durst gestillt,
als tränk' er aus Muranos[1] feinstem Glas;
und ein erlauchter Herr von hohem Sinn
bediente sich, als wär es eine Scherbe,
wohl schon des reinen, funkelnden Kristalls. –

Gedieh auch je ein Ding zu voller Schönheit
ohne die Mäßigung? – O Tod, komm leise,
wie du im Flug des Pfeils zu kommen pflegst,
und nicht aus der geladenen Maschine
mit Knall und Feuer; ist doch auch die Brust
mir nicht aus zwiefach Erz und Stahl geschmiedet.

So hat sich mir, mein Fabio, das Wesen
der Tugend offenbart, und gerne fügt
in ihre Ordnung sich mein freier Wille.
Verlach' nicht meine große Zuversicht
und halte nicht für eitel Kunst und Prunk
der Rede etwa den entschloss'nen Mut.
Hat denn vielleicht die Tugend mindern Schwung
und weniger Kräfte als das Laster? Schwach
und furchtsam darfst du sie nicht dartun wollen.

[1] Im Urtext steht vaso Múrino, was ein Hinweis auf den antiken Töpfer Myrinus sein dürfte.

Es stürzt verhängnisvolle Habgier sich
ins Meer, der Jähzorn sich in Feindes Schwert;
der Ehrgeiz spottet jeder Todesart;
und sollten etwa nicht die guten Mächte
uns auch so wagemutig machen ? Sieh
die höhern Ziele doch, die ihnen beistehn.

Und jetzt, mein lieber Freund, kehr ich mich ab
von trauten Kinderei'n und reiß' mich los.
Komm heim und schau, wie hoch mein neues Trachten,
bevor die Zeit uns in der Hand verwelkt.

In dem ganzen Gedicht kommt das Wort „Einsamkeit" nicht vor. Sollte uns der Zauber seiner Poesie von unserem Gegenstande hinweggelockt haben ? Ich möchte eher glauben, daß unter dem Hauch einer gesunden, von echter Vernunft belebten Dichtung dieser Gegenstand sich auflöst, daß die Ausschließlichkeit des einsamen Menschen zerschmolzen wird und nur noch eine lebensbejahende Bereitschaft zur Innerlichkeit übrig bleibt. Der innerliche Mensch ist vielleicht für die Gesellschaft und ihr Tagesgetriebe, aber nicht für die Gemeinschaft verloren. An die Stelle des Umgangs mit vielen tritt die Freundschaft mit einem oder mit wenigen auserwählten, gleichgesinnten Gemütern. Die mönchische Einsiedelei zergeht, und ein neuer Ton, die Poesie der Freundschaft, klingt auf. Das Sendschreiben an Fabio ist in seinem Kern eine Freundschaftsdichtung, wenn schon ihm die schwärmerische Note fehlt, die wir aus den Freundschaftsliedern der deutschen Sturm- und Drangzeit kennen, wie auch die griechische erotische Note. Es ist ein männliches, römisch-kastilisches Freundschaftsgedicht, dem aber doch verschwiegene Zustände der Sehnsucht und Einsamkeit vorausgehen. Als lyrisches Vorspiel zu der Epistel wären, wenn ich mich nicht täusche, die Strophen Goethes an den Mond nicht fehl am Orte:

Jeden Nachklang fühlt mein Herz
Froh und trüber Zeit,
Wandle zwischen Freud und Schmerz
In der Einsamkeit.
– – – – – – –

Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Freund am Busen hält
Und mit dem genießt,

Was von Menschen nicht gewußt
Oder nicht bedacht
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

Wir müssen es uns versagen, den dichterischen Verherrlichungen der Freundschaft in Spanien nachzugehen. Es liegt auf der Hand, daß die stärksten Proben dieser Art in epischen und dramatischen Situationen vorkommen. Für uns ist nur der Punkt von Bedeutung, wo Einsamkeit und Freundschaft sich berühren und wo die Freundschaft sich als lyrischer Erguß, als Bekenntnis, Trost, Ratschlag und Austausch von Gedanken zu erkennen gibt, also in Eklogen, Episteln, adressierten Sonetten, Canzonen, Oden und dergleichen. Abseits vom städtischen und höfischen Leben, zumeist auf dem Lande liegt der Ort, wo dies geschehen kann. In seinem berühmten Buch über die „Verachtung des Hofes und Lob des Dorfes" (1539)[1] schreibt Bruder Antonio Guevara: „Ich will es nicht behaupten, aber ich hege den Verdacht, daß an Fürstenhöfen nur von wenigen, sehr wenigen höchst selten und beinahe nie die echte Freundschaft und Treue gewahrt wird; denn wenn der Höfling nur seinen Zweck erreichen kann, so liegt ihm weiter nichts am Verlust oder Gewinn eines Freundes". Immerzu beschäftigt sich im Zeitalter der Renaissance die Phantasie der Dichter mit den Gegensätzen zwischen höfischem und ländlichem Treiben, zwischen Konvention und Natur.

Wenn schon das Sendschreiben an Fabio in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts und in Sevilla verfaßt wurde, so gehört es seiner Gesinnung und seinem Stile nach eher in das 16. und in herbere Gegenden des Landes. Der Verfasser war kein literarischer Neuerer, sondern, im modischen Sinne des Wortes, ein beinahe rückständiger Künstler, weil ihm mehr an der Vollendung

[1] A. de Guevara, Menosprecio de corte y alabanza de aldea, Clássicos cast., 29. Bd., S. 204.

als am Fortschritt lag. Dem äußeren Zuschnitt zufolge könnte sein Sendschreiben etwa gleichzeitig mit der Epistel des Don Diego Hurtado de Mendoza an Boscán entstanden sein, wo man am Schluß des ländlichen Idylls die anspruchslosen Verse liest, die freilich neben denen an Fabio sich noch etwas steif und spielerisch ausnehmen.

Remede quien quisiere las pisadas
De los grandes que el mundo gobernaron,
Cuyas obras quizá están olvidadas.

Desvélese en lo que ellos no alcanzaron,
Duerma descolorido sobre el oro,
Que no las quedará más que llevaron.

Yo, Boscán, no procuro otro tesoro
Si no poder vivir medianamente,
Ni escondo la riqueza ni la adoro.

Si aquí hallas algún inconveniente,
Como discreto, y no como yo soy,
Me desengaña luego incontinente,
Y si no, ven comigo adonde voy.[1]

Stolziere denn wer will einher im Tritt
Der großen Herren, die die Welt regieren
Und deren Werke leicht vergessen sind,
Und recke sich nach unerreichtem Ziel
Und schlafe bleich und schlecht auf seinem Gold:
Mehr als er brachte, nahm noch keiner mit.
Nach andrem Schatz, mein Freund, will ich nicht trachten
Als nach dem Mittelmaß des irdischen Lebens.
Will nicht verscharr'n mein Gut und nicht vergöttern.
Doch sollte etwas dir nicht passend scheinen,
Da du so klug bist, und ich bin es nicht,
So kläre mich sofort und schleunigst auf,
Wo nicht, so komm und folge meinem Weg.

Was dem welt- und wortgewandten Hurtado de Mendoza fehlt, ist nicht, wie er meint, die Klugheit, sondern die tiefere Beschaulichkeit, die in der Geschichte des Geistes nur langsam heranreift.

[1] B. A. E., 32. Bd., S. 56.

## Fernando de Herrera

Dazu gehört vor allem die Freude am Schauen. Weder die portugiesischen noch die katalanischen Freunde der Einsamkeit, noch Garcilaso de la Vega konnten auch nur entfernt mit den Fähigkeiten und Künsten der Italiener im Erfassen und Wiedergeben der äußeren Erscheinungswelt wetteifern. Erst die Kinder der großen Malerstadt Sevilla haben hier Wandel geschaffen. Der Patriarch der Renaissancedichter in Sevilla, Fernando de Herrera (1534–97), war zwar den Menschen gegenüber verschlossen, spröde, stolz und in der Liebe sagenhaft schüchtern. „Warum nennt ihr ihn göttlich, da er nicht einmal menschlich ist?" fragte ein zeitgenössischer Nörgler, Juan Rufo; aber seine Augen und Ohren waren offen, seine Sinne wach und äußerst empfindlich. Nicht daß er darum ein Meister des Beschreibens und Schilderns geworden wäre; die treuen Wiedergaben sind seine Sache nicht. Er übersteigert, was er hört und sieht, ins Visionäre und Mythische; denn einerseits hatte er einen gefährlichen Hang zur Rhetorik, der ihn alles verzerren, vergröbern und kolossalisieren ließ, und andererseits war sein dichterischer Genius zwar nicht sehr innerlich, aber im Formalen erfinderisch, bildfroh und phantastisch. Seine Poesie hat einen schmächtigen Körper, aber großartigen Faltenwurf. Sie hat auch viele und hohe Ahnen: Garcilaso und Ausías March, Petrarca und Dante (und zwar den Dante des Canzoniere und der Sextinen), griechische, hauptsächlich neuplatonische, römische und hebräische Denker und Dichter, aber an persönlichem Gefühl ist sie verhältnismäßig arm. Ein so gelehrter, mit so viel Gedächtnis und Verstand arbeitender Dichter braucht die Einsamkeit, auch wenn es sich um öffentliche Aufgaben handelt, zum Feilen seiner Verse und Glätten seiner Worte. Dies war für Herrera eine große Angelegenheit. Wenn aber ein eigenes Gefühl ihn anwandelt, eine wirkliche Liebe, wie die berühmte und durch ihre hoffnungslose Schüchternheit beinahe komische Leidenschaft zu der Gräfin Leonor de Gelves, so braucht er die Einsamkeit, um sein seltenes und zartes Gefühl wie eine Blume zu schützen, zu hegen und vor-

zuzeigen. So ist Herreras Liebesdichtung in zweifachem Sinn ein Kind der Einsamkeit. Erstens kommt sie aus einem schüchternen, der Liebsten keineswegs sicheren, aus einem verschlossenen Herzen, und zweitens bedient sie sich einer imaginären Szenerie, die sie mit eigener Kunst aus sich selbst erzeugt.

Yo aquí, do Amor en mi dolor conspira,
solo en esta desierta, ardiente arena
rompo mis ojos en profunda vena,
y el grande Betis con mi mal suspira

heißt es in dem Sonett an Luis Barahona de Soto.

Im heißen Wüstensande hier, wo Amor
Den Schmerz mir schürt und ich verlassen steh',
Bricht mir ein Strom von Tränen aus den Augen:
Der große Betis seufzt mit meinem Weh.

Mit anderen Worten: in der Inspiration sowohl wie in der Technik Herreras spielt die Einsamkeit ihre Rolle: indem der Dichter zunächst mit seinen Gefühlen zumeist allein und einsam ist, sodann indem er die Umstände, die Landschaft usw. diesen Gefühlen angleicht. Dieser zweite Vorgang beansprucht unsere besondere Aufmerksamkeit. Einige Beispiele:

Wenn er von der Freundin sich vergessen fühlt, so schreibt er die Schuld dem Winter zu, der das heitere Licht des Himmels mit Nebelschleiern verdeckt, und erfindet einen kleinen Mythus vom feindlichen Treiben des eisigen Gesellen (Sonett V),[1] oder er veranschaulicht sein Hingezogensein zu der Liebsten als eine Fahrt durch ödes Meer hin zum Gesang und tödlichen Gestade der Sirenen.

Veo los uessos blanquear, y siento
El triste son de la engañada gente,
Y crecer de las ondas el bramido.

Kann man mit spärlicheren Mitteln ein lebendigeres Bild entwerfen?

---

[1] Ich zitiere nach der Ausgabe: Poesías de Herrera, edic. García de Diego, Cláss. cast., 25. Band, Madrid 1914. Über die Auffassung der Landschaft bei Herrera vgl. Ad. Coster, Fern. de Herrera, Paris 1908, S. 209 ff.

Ich seh die Knochen bleichen dort und höre
Die Jammerlaute des betörten Volks
Und Brunstgebrüll des Wellenschwalls am Strande.

Oder er malt sein Liebeswerben in einem Jagdidyll als ein Suchen und Sichbegegnen mit der Nymphe Clearista aus,[1] oder er stellt den Drang seiner Leidenschaft als unwegsame Enge zwischen Felsen und Meer dar.[2] Die Wirklichkeit verwandelt sich ihm in Gleichnisse, Fabelbilder, mythische Szenen und Wortphantasmen, die hyperbolisch und parabolisch seine eigenen Gedanken und Gefühle abbilden. Auf diese Weise geschieht es, daß dieser sehr subjektive Dichter eine ebenso anschauliche wie unwirkliche Gegenständlichkeit erzeugt und, wie aus einer Zauberlaterne, traumhafte und sinnreiche Abbilder aus seinem Gemüt hervortreten läßt, so daß ihm das eigene Sinnen und Wünschen zum Schauspiel wird. Die Anschaulichkeit in Herreras Dichtung ist jedoch eine andere als bei Petrarca: viel spekulativer und gespenstischer, lange nicht so gesättigt mit sinnlicher Erfahrung und Lust. Aber blind, wie bei Ausías March und bei den Portugiesen ist die Sehnsucht nun doch nicht mehr. Sie sieht sogar mehr, als was ist; sie will das richtige Sehen gar nicht lernen, sondern verschönt und übertreibt die Wirklichkeit. Andererseits sieht sie auch weniger und entleert und schematisiert die Fülle der Erscheinungen. Herreras Stil bewegt sich auf und ab zwischen überlichteten, scharfen und flimmernden Visionen und grauen Metaphern und konventionellen Formeln. Hier steckt der Ansatz zu der Soledadesdichtung des Góngora, die ebenfalls, wie ihr scharfsinniger Zergliederer Dámaso Alonso gezeigt hat, zwischen „metáforas vulgares" und „imágines insignes" pendelt.[3]

Wer so die Wirklichkeit mythisiert und banalisiert und, anstatt sich mit ihr auseinanderzusetzen, sie ersetzt, der kann aus seiner seelischen Einsamkeit kaum mehr heraus. Sogar die Liebe führt ihn nur tiefer in seinen Subjektivismus zurück, sie bleibt ihm unerwidert und lebt, wie das Echo des Waldtals, von

---

[1] Egloga venatoria, a. a. O. S. 189 ff.

[2] Ebenda S. 114, Sonett 35.

[3] Soledades de Góngora ed. Dámaso Alonso, Revista de Occidente, Madrid 1927, S. 16 ff.

ihrem eigenen Widerhall. Diese Verfangenheit hat Herrera in seiner Canzone: „Algún tiempo epseré d'aquellos ojos" eindrucksvoll dargestellt.[1] In anderen seiner Gedichte ist es oft nur die hartnäckig eigensinnige Gleichsetzung der Geliebten mit dem Licht, ja mit der Quelle des Lichtes, der Sonne, was die tätigeren Gefühle der Liebe lähmt, die Wechselseitigkeit aufhebt und alles Werben im Anschauen erstarren läßt. Diese orientalische und mystische Regungslosigkeit bei lebendigster Einbildungskraft tritt freilich noch nicht so ausschweifend in Erscheinung wie bei den barocken Dichtern des 17. Jahrhunderts, aber als seelische Haltung ist sie unverkennbar, wenn auch bemäntelt durch vaterländische Redekunst und gemäßigt durch humanistische Bildung.

Neben der ekstatischen Einsamkeit des erotischen Mystikers steht bei Herrera auch noch die gewollte und bewußte des genügsamen Stoikers, neben dem Entrücktsein des Schwärmers die Selbstbesinnung und -beschränkung des Weisen, wie sie z. B. in der 6. Elegie: „D'aquel error en que viví engañado" zu Worte kommt.[2]

---

[1] A. a. O. S. 225 ff.

[2] Ebenda S. 181–89. Man kann auch diese Elegie, so gut wie das oben erwähnte Sendschreiben Hurtados an Boscán als eine Vorstufe zu der Epístola moral a Fabio betrachten.

## Einsamkeitsmotive in der Hirtendichtung

Was wir als die besondere Errungenschaft von Herreras Kunst hervorzuheben hatten, die Verarbeitung seiner inneren und äußeren Welt zu mythischen Bildern, war zunächst nur für Spanien etwas Neues, und auch dort war es nur die Leuchtkraft und sprachliche Sinnfälligkeit, der Wohllaut und die Anschaulichkeit, was als Herreras Leistung bewundert wurde. Im übrigen bestand schon lange, abseits vom täglichen Leben, eine mythische Sonderwelt für schöne Seelen und zarte Gefühle, eine Art metaphysischer Landschaft, ein Arkadien, ein Land der Hirten und Nymphen, ein Reich der gepflegten und vergegenständlichten Sehnsüchte.

In Italien war schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts „dieses einsame Reich der Kunst und der geruhsamen und idyllischen Seele der Gebildeten", wie Francesco De Sanctis es nennt, errichtet worden.[1] Philosophisch trat es in der platonischen Akademie in Florenz mit Ficino und Pico della Mirandola in Erscheinung, literarisch in Sannazaro's „Arcadia" und in zahllosen Eklogen, Elegien, bukolischen Poemen, Schäferspielen usw. Eine große Formvollendung bei verhältnismäßiger Gleichgültigkeit gegen religiöse und ethische Werte, ein seelischer Müßigang in zierlichen Gesprächen und klangvollen Versen, in lieblicher Landschaft, in sinnbildlichen Tempeln und Palästen und in verzauberter milder Luft wurde für die politisch entmündigten Italiener zur Gewohnheit.

Der Portugiese Jorge de Montemayor, der als Sänger und Musiker in kastilischem Hofdienste stand und in Liebeshändeln umkam (1561), verpflanzte die Kunst dieses süßen Schwebens und Schwärmens nach Spanien. Sein Schäferroman „Diana" (1558–59) vereinigt in ebenmäßigem Kastilisch die Erbschaft des portugiesischen Liebesliedes und des Sehnsuchtsromanes in der Art des Bernardim Ribeiro mit den humanistischen Feinheiten der italienischen Schäferdichtung, insbesondere der „Arcadia" des Sannazaro. Montemayor hat eher eine Mode oder

[1] Fr. De. Sanctis: Storia della lett. it. 12. Kap.: il Cinquecento.

Stilgattung geschaffen als eine persönliche Dichtung. Er war ein Meister der Formen, kein Dichter der Einsamkeit. Für schwärmerische Gemüter und schöne Seelen richtete er einen fiktiven Raum her, eine Art Spielplatz oder Lagerstätte der Sentimentalität. Hier konnten in pastoraler Verkleidung die höfischen Diener Cupidos, und bald auch mystische Gottessucher, sich in einer verhältnismäßigen Einsamkeit ergehen, sich absondern, sich zeitweise verbergen und jederzeit doch wieder zu geselligem Austausch ihrer Liebesklagen zusammentreten. Um echte Einsamkeit handelt es sich hier nie oder höchst selten, etwa nur so, wie in einen Naturschutzpark ein Stückchen Urwald als Versuch und Kostprobe hereingenommen wird. Den Soledades im Lande Arkadien ist nie zu trauen. Sie reichen nicht weiter als der lyrische Gefühlserguß des verlassenen Sehnsüchtlers, und immer steht hinter einem Erlenbusch oder Weidenstamm eine lauschende Nymphe, oder ein Hirte kommt hinzu, wo nicht gar eine vielköpfige Gesellschaft den Trostlosen unterbricht und sich nach den Einzelheiten seines Schmerzes erkundigt. Wenn Sehnsucht und Einsamkeit zum Gesellschaftsspiel werden, verlieren sie ihr eigenstes Wesen und haben für unsere Betrachtung nur noch den Wert eines entarteten Zustandes, der irgendwie wieder überwunden werden muß.

Während in Italien das arkadische Seelenleben immer lyrischer und sangbarer gestaltet wurde und seinen vollsten Ausdruck schließlich in der Oper fand, haben die Spanier diese Wendung ins Musikalische zwar auch versucht und gelegentlich mit Glück vollzogen,[1] aber besser gelingt ihnen die spielende Ironisierung und die mystische Spiritualisierung der sentimentalen Schäferei. Schlicht gesagt: nachdem der Gedanke der Einsamkeit mehr oder weniger müßig geworden war, behandelten ihn die Spanier als ein Spielzeug, mit dem bald der Verstand, bald das Herz sich ergötzen konnten. So wurde mit arkadischen und preziösen Soledades entweder gewitzelt oder gefrömmelt, oder beides zugleich. Dabei lebten auch sinnliche Tändeleien, die schon das Altertum gekannt hatte, wieder auf, so die Echoverse bzw. Echoreime, in deren Verwendung der geistreiche

[1] Besonders Francisco de Figueroa ist dem Stil der italienischen Hirtendichtung sehr nahe gekommen.

Sevillaner Baltasar del Alcázar (1530–1605) sich hervortat.[1] In Italien hatte Polizian sie wieder aufgebracht. – Im Gefolge von Echo gesellte sich selbstverständlich Narziß zu den Lieblingsmotiven spielerischer Einsamkeitsdichtung. Dazu kamen trobadoreske Formkünste, wie die Sextine, die berühmte oder berüchtigte Erfindung des Arnaut Daniel, eine bohrende, schraubende Versfolge, wo die im Kreislauf verfangenen Zwangsvorstellungen eines einsamen Sehnens sich schwindelartig drehen konnten. Montemayor bedient sich dieser Form im 1. Buch seiner „Diana", wo die Schäferin Selvagia ihre Verlassenheit zur Hirtenflöte singt:

Aguas de lo alto de esta sierra.

Im 5. Buch läßt er den unglücklichen Arsileo sogar eine Doppelsextine zur Fiedel vortragen: ¡Ay, vanas esperanzas, cuántos días . . .! Schon vorher oder etwa gleichzeitig hatte Herrera bzw. einer seiner Nachahmer eine Liebessoledad im Schema der Sextine gedichtet: Por este ombroso bosque y verde selva.[2] Gil Polo, der Fortsetzer der „Diana", blieb nicht zurück und schaltete in das 4. Buch seines Romanes eine Sextine ein, deren 5. Strophe die spielerische Einförmigkeit solcher Klagen besonders sinnfällig macht:

En la quieta y sosegada noche,
Cuando en poblado, monte, valle y prado
Reposan los mortales y las aves,
Esfuerzo más el congojoso canto,

---

[1] B. A. E., 32. Bd. S. 408 ff. Berühmt im damaligen Spanien war auch die Echoszene im 2. Buch der „Selva de Aventuras" des Jerónimo Contreras (1565). Dort wird freilich das Spiel mit dem Echo als ein Zeichen des Irreseins verwendet. „Luzmán, que atento había estado a todas estas palabras, bien entendió que aquél que tales cosas decía, loco de amor estaba; pues el eco que en los aires le respondía al acento de sus palabras tomaba por el propio Amor, de quien él (d. h. Salucio) se quejaba. – B. A. E., 3. Bd. S. 480. – Portugiesische und kastilische Echospiele in der geistlichen Dichtung findet man u. a. bei dem Einsiedler und Bukoliker Frei Agostinho da Cruz: Obras, Coimbra 1918, S. 348 f. und 381 ff. Mit höchster Meisterschaft und mit vertiefter Symbolik hat schließlich Calderón diese Form gehandhabt, und Sor Juana Inés de la Cruz in ihrem Fronleichnamsspiel El divino Narciso.

[2] Drei weitere, dem Herrera zugeschriebene Sextinen in B. A. E., 32. Bd. S. 260, 264, 269.

Haciendo lloro igual la noche y día,
En la tarde, en la siesta y en la Aurora.[1]

Wenn nächtlich stiller und gelassner Weil
In Dorf und Berg und Tal und Wiesenplan
Die Menschen ruh'n und schweigen und die Vöglein,
Verstärk ich meines Klaggesanges Laut
Und weine immerzu bei Tag und Nacht,
Am Mittag, Abend und zur Morgenstund.

Freiere Formen, die ebenfalls mit der Schäferei zusammenhingen und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach Spanien kamen, das Madrigal und die Silva, leisteten dem Spieltrieb auf andere Weise Vorschub. Statt der beinahe mechanischen Zwangsläufigkeit von Silben, Reimen, und Bedeutungen, wie sie das Echo und die Sextine erforderten, boten die Madrigale, Madrigalone und Silven Anreiz und Spielraum für schwärmende Improvisationen und plauderhaft singenden Gefühlserguß.

Einer der ersten Meister des Madrigals war der Sevillaner Gutierre de Cetina, der unter dem Schäfernamen Vandalio seine Herzensnöte vorzutragen pflegte. Ob er, wie sein Freund Vadillo singt, an der Frauenminne wirklich starb

¿Vandalio . . .
Cómo podías morir sino de amores ?[2]

lassen wir dahingestellt. Die modische Einsamkeitsschwärmerei nahm er jedenfalls nicht ernst. Es gibt ein Sonett von ihm, das eine gewiß nicht vereinzelte Gesinnung vorbildlich offenbart.[3]

Pues se conforma nuestra compañía,
No dejes, Soledad, de acompañarme;
Que con tu ausencia y con desampararme
Muy mayor soledad padecería.

Tu haces ocupar mi fantasía
Sólo en el bien que basta a contentarme,
Y no es parte sin tí para alegrarme
Con todo su poder el alegría.

---

[1] N. B. A. E., 7. Bd., S. 379.

[2] Obras de Gutierre de Cetina, ed. Hazañas y Rua, Sevilla 1895, 1. Band S. LVII. [3] Ebenda S. 157

Contigo partiré, si no me dejas,
Los altos bienes de mi pensamiento,
Que me escapan de manos de la muerte.

Y no te daré parte de mis quejas,
De mi tristeza, ni de mi tormento;
Ni dártela osaré por no perderte.[1]

Dieweil wir zwei so gut zusammenpassen,
Sollst, Einsamkeit, du immer mich begleiten.
Denn, müßt ich fern von dir alleine schreiten,
Wär' ich in schlimmrer Einsamkeit verlassen.

Gibst immer meinem Geist etwas zu fassen
Von jenen einzig wahren Seligkeiten,
Und keine Macht kann so viel Lust bereiten
Wie du, und wär sie noch so ausgelassen.

Ich teil mit dir – drum bleibe bei mir wohnen! –
Von meinem Denken gern das höchste Gut,
Das aus des Todes Händen fällt auf mich.

Mit Jammern aber will ich dich verschonen,
Mit meinen Qualen, meinem trüben Mut,
Sonst lässest du mich, fürchte ich, im Stich.

Scherzhaft, aber mit sicherem Wink weist hier Gutierre den Ausweg aus der schäferlichen Soledad zu der andächtigen Einsamkeit. – Doch wollen wir nicht vorgreifen und kehren zu den Kunstformen zurück, die ihm und seinen italianisierenden Freunden besonders gefielen. Das Madrigal mit seiner freigereimten Mischung von Elf- und Siebensilblern bereitete den Weg für die Silva vor, die im 17. Jahrhundert das bevorzugte Versmaß der Einsamkeitsdichtung und durch die „Soledades" des Góngora weltberühmt wurde.

Mit dem Worte Sylva, das in Erinnerung an das griechische ὕλη oft mit Ypsilon geschrieben wurde, bezeichneten die Alten zunächst keine metrische Form, sondern eher eine Unform, ein hastiges Niederschreiben des Rohstoffs, eine Improvisation; so

[1] Ebenda S. 157.

Quinctilianus, de institutione oratoria X, 3. Die 32 Gesänge, die P. Papinius Statius in den fünf Büchern seiner „Silvae" vereinigte, sind teils in Hexametern geschrieben, teils in phalaecischen Hendekasyllaben, teils in alkaischen, teils in sapphischen Strophen, und in der Vorrede erklärt der Dichter, daß er zu keinem dieser Stücke, die ihm „aus plötzlicher Begeisterung und mit einer Art wollüstiger Hast hervorgesprudelt" seien, mehr als zwei Tage gebraucht habe. – In den Jahren 1482–86 hat sodann der toskanische Humanist A. A. Poliziano vier lateinische Gedichte in Hexametern geschrieben, durch die er seine Hörer zur Lektüre und Bewunderung der antiken Dichter, insbesondere des Homer und des Vergil, vorbereiten und entflammen wollte. Diesen begeisterten Einleitungen in das Studium der Antike gab er in Erinnerung an Statius den Titel „Silvae" und deutete damit an, daß sie aus einem philologischen Raptus hervorgegangen seien, was ihm nachträglich durch Scaliger bestätigt wurde: „Politianum traxit ardor eruditionis ad stylum silvarum." Etwa gleichzeitig, oder wenige Jahre zuvor, hatte der Freund und Gönner Polizians, der prächtige Lorenzo dei Medici, dem Raptus der platonischen Liebe in seinen „Selve d'amore" sich hingegeben. Aber auch er bediente sich in dieser labyrinthisch schweifenden Dichtung eines regelmäßigen Versmaßes, nämlich der Ottava rima. Einen metrisch formalen Sinn bekommt der Terminus Silva, soviel ich sehe, zum erstenmal bei Teofilo Folengo, dem Meister des Nudellateins. Im Jahr 1527 erschien in Venedig sein „Caos del Triperuno" . . . „in selve tripartito" . . ., wie er sagt. Man darf annehmen, daß bei einem theologisch so stark interessierten Schriftsteller der symbolische Sinn der „selva oscura" aus der Göttlichen Komödie wieder aufklang. Aber ausdrücklich verlieh Folengo im Vorwort zu der zweiten Selva seines Caos dem Worte *selva* auch eine formale Bedeutung. „Or pervegnuti siamo al centro confusissimo di questo nostro *Caos*, lo quale ritrovasi ne la presente seconda „selva" di varie maniere d'arbori, virgulti, spine e pruni mescolatamente ripiena, cioè di prose, versi senza rime e con rime, latini, macaronseschi, dialoghi, e d'altra diversitade confusa" . . .[1] Trotzdem ist der Ausdruck „selva" in Italien kein eigentlicher Terminus technicus der Verskunst

[1] T. Folengo, opere ital. ed. Umberto Renda I., Bari 1911, S. 221.

geworden. Höchstens, daß man unter „versi a selva" eine Sammlung oder Mischung von Metren aller Art verstand. – In Spanien aber, wo die Neigung zur Polymetrie schon im Mittelalter auffallend stark war,[1] bezeichnete man etwa seit Anfang des 17. Jahrhunderts längere Gedichte in madrigalischer Form als Silvas. Es ist noch nicht genügend geklärt, wie diese Bedeutungsspezialisierung zustande kam. Der Graf von Schack vermutet,[2] daß die „Lira" dazu beigetragen habe. Diese ist eine Schöpfung des Garcilaso de la Vega, der in Anlehnung an Bernardo Tasso die Form der horazischen Ode durch eine strophisch gegliederte und gereimte Mischung von Sieben- und Elfsilblern wiedergab, und zwar in vorbildlicher Weise zuerst in seiner Canción quinta, von der diese Form den Namen bekam:

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, que un momento
aplacase la ira
del animoso viento,
y la furia del mar y el movimiento . . .[3]

In der Tat könnte man die spanische Silva sehr wohl als eine astrophisch gewordene unsymmetrische Lira betrachten: und für unsymmetrisches Versgemisch, wie überhaupt für aufgelöste Ordnung war der Name „silva" schon lange geläufig. „Silva de romances" hieß eine 1550 in Zaragoza gedruckte Sammlung von Romanzen verschiedenen Inhaltes und verschiedener Stile, wenn auch desselben Metrums. Berühmt und viel gebraucht als Nachschlagewerk war die „Silva de varia lección" des Pero Mexía (1542), ein Sammelsurium von Merkwürdigkeiten, und die „Silva curiosa" des Julián de Medrano (1583), ein enzyklopädisch angelegtes Durcheinander von Nachrichten, Versen, Sprüchen und Exzerpten und Plagiaten aus allerlei Autoren. – Im Jahre 1596 erschienen in Salamanca die „Silvae" des Polizian mit einem Kommentar des Humanisten Francisco Sánchez de

[1] Vgl. R. Menéndez Pidal: La historia troyana polimétrica, in den Mélanges de philologie offertes a J. J. Salverda de Grave, Groningen 1933, S. 211–17.

[2] A. F. von Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, 2. Band, Berlin 1865, S. 85 f.

[3] Clásicos cast. 3. Band S. 193.

las Brozas, der unter dem Namen El Brocense berühmt war. Dort hieß es: „Silva dicitur a silendo." Deshalb habe Horaz das Wort zuweilen dreisilbig gebraucht: *si-lu-ae*, und deshalb habe Vergil im vierten Buch der Aeneis vom Schweigen des Waldes gesungen:

> Nox erat, et placidum carpebant fessa soporem
> Corpora per terras; silvaeque et saeva quierant
> Aequora . . . usw.

Im übrigen glaube er aber, daß Polizian den Titel „Silvae" gewählt habe „quod in silvis scripserit et in secreto nemore. Nam in Fesulano nemore, ut in fine primae Silvae fatetur, sedem habebat."[1]

Demnach konnte man bei dem Worte „silva" an vielerlei denken: Wald, Schweigen, Waldeinsamkeit – Materie (ὕλη), Stoffsammlung, Miszellen, Durcheinander – Improvisation, Raptus, Begeisterung – gelöste Form und Mischung verschiedener Verse, etwa nach der Art der italienischen Madrigale und Madrigalone[2] oder der Lira des Garcilaso. Später, so scheint es, bezeichnete man auch anakreontische Dichtungen in Kurzversen, wie sie Esteban Manuel Villegas in Schwung brachte, gelegentlich als Silvas.[3]

So nahe nun die pastorale und bukolische Dichtung in Geist und Form an die Gattung der Silvas grenzt, so begegnen wir doch keiner einzigen ausgesprochenen Silva in den Schäferromanen des 16. Jahrhunderts: weder bei Montemayor und seinen unmittelbaren Fortsetzern und Nachahmern, noch in der Galatea des Cervantes, noch in Lopes Arcadia. Erst in der Übersetzung von Torquato Tassos Aminta durch Jáuregui (Rom 1607) kündigt sich eine der Silva nahekommende Gelöstheit der Verse an, nämlich Mischung von Elf- und Siebensilblern, aber mit sehr

---

[1] Francisci Sanctii opera omnia, To. II, Genevae 1766, S. 407.

[2] Der ursprüngliche Sinn des italienischen Wortes *madrigale* aus *materiale* = natürliches, illegitimes, zwitterhaftes Gebilde aus Prosa und Poesie, bzw. Wort und Gesang steht dem Sinn von Silva – ὕλη – materia sehr nahe. Vgl. Leo Spitzer, Zeitschr. f. rom. Philol. LV. Bd. (1935) S. 168 ff.

[3] Vgl. Andrés Bello: Arte métrica, in Obras, Bd. 86 der Colección de escritores castell., Madrid 1890, S. 383.

spärlichem Gebrauch des Reimes. Da Juan de Jáuregui ein höchst formbegabter Fortsetzer der sevillanischen und italianisierenden Lyriker war und in metrischen Fragen als Autorität galt,[1] so ist seine Meisterschaft in madrigalischen Versarten gewiß für viele vorbildlich geworden. Es kann sein, daß er es war, der auch den Terminus „silva" eingeführt hat. In seiner „Silva a un amigo docto y mal contento de sus obras" heißt es:

¡Oh musas! . . .
Latinas musas, ninfas del boscaje,
Custodia de la selva entretejida . . ."

Besonders berühmt war sein galantes Bravourstück „Acaecimiento amoroso", ebenfalls eine Silva. Sie beginnt mit dem Vers:

En la espesura de un alegre soto . . .

Dergleichen konnte genügen, um das Wort „silva" und die Vorstellung des Waldes mit dem Gedanken an eine genialisch gelöste Dichtungsform für immer zu verbinden. Zwar wurden die genannten Stücke[2] durch den Druck erst in der Ausgabe von Jáureguis Rimas (Sevilla 1618) veröffentlicht. In den Kreisen der Dichter aber waren sie ohne Zweifel schon vorher bekannt. Die älteste mit Sicherheit datierbare Silva finde ich in den „Pastores de Belén" von Lope de Vega, d. h. im Jahre 1611, und zwar im 2. Buch: dort, wo dem alten und verstummten Zacharias bei der Taufe seines Söhnchens Johannes die Zunge gelöst wird und er, erfüllt vom Geiste des Herrn, in eine prophetische Rede ausbricht (Evangelium Lukas I, 68 ff.):

Bendito eternamente
sea el Dios de Israel, Señor Divino,
que tan piadosamente
a visitarle y remediarle vino . . .

Eine zweite Silva bringt das 4. Buch der „Pastores de Belén", „con humilde plectro" und „desentonada voz" zum Preise des Namens Jesu:

---

[1] Vgl. José Jordán de Urríes y Azara: Biografía y estudio crítico de Jáuregui, Madrid 1899, bes. S. 77 ff.

[2] Leicht zugänglich in der B. A. E., 42. Bd. S. 115 u. 118.

Humíllense a tu nombre,
dulce Jesus, los cielos.

Genauer betrachtet jedoch stellt dieses Stück sich als eine Kanzone aus 13 Strophen zu je 13 Versen heraus. Die Unregelmäßigkeit wird kunstvoll vorgetäuscht.

Damit kommt ein mystischer Klang in die freie Form. Góngora bedient sich ihrer zum ersten Male, soviel ich sehe, in einem Gedicht des Jahres 1612. „Para un libro de Torres de Prado", sodann das Jahr darauf in seinen Soledades.

Von diesem Zeitpunkt ab wird der Gebrauch der Silva häufiger, mannigfaltiger und ausgelassener. Es ist nicht unsere Absicht, die Geschichte dieser bald prophetisch-feierlichen, bald burlesk-parodistischen, sehr schmiegsamen, plauderhaften und melodramatischen, ebenso geselligen wie einsam-sehnsüchtigen Form zu schreiben. Es ist bekannt, wie launig und meisterhaft der formempfindlichste Künstler des goldenen Zeitalters, Lope, sie in seinen späteren Jahren verwendet hat: im zweiten Teil seiner Filomena (1621), im Wettdichten zu Ehren des heiligen Isidoro (1622), im Laurel de Apolo (1628), in der Isagoge a los Reales Estudios (1628), in der Selva sin amor (1629), in der Ekloge Amarilis (1633), in der Gatomaquía (1634) und in der letzten Dichtung seines gesegneten Lebens El Siglo de Oro (1635). – Wie gut die Silva gerade zu der Einsamkeitsdichtung sich schickt, wird sich uns im Lauf der weiteren Betrachtungen noch manchmal bestätigen. Zunächst mag es genügen, auf die liebliche Silva hinzuweisen, die Juan de Arguijo an seine Laute richtet, in Einsamkeit und Liebesschmerz: La vihuela:[1]

En vano os apercibo,
dulce instrumento mío,
si templar mi dolor con vos pretendo . . .

oder auf die Silvas des Francisco de Rioja: A la rosa, al clavel, al jazmín, a la tranquilidad, al la pobreza usw.

---

[1] B. A. E., 32. Bd. S. 397 f.

## Einsamkeitsmotive in der Erzählungskunst

Aber nicht nur durch formale Spielereien und Feinheiten verrät sich das weichliche und unechte Wesen der arkadischen Soledades. Es fehlte auch nicht an Spöttern, die ausdrücklich darauf hinwiesen. Ja, innerhalb der Schäferdichtung selbst regte sich schon frühe die Ironie. Gegen Ende des ersten Buches seiner „Diana" schreibt Montemayor von der unglücklich liebenden Selvagia: „Acabado de decir esto, la hermosa Selvagia comenzó a derramar muchas lagrimas: y los pastores le ayudaron a ello por ser un oficio de que tenían gran experiencia." „Nach diesen Worten begann die schöne Selvagia bitterlich zu weinen, wobei ihr die Hirten behilflich waren, die ja in diesem Geschäft große Erfahrung besaßen." – Am Anfang des 6. Teiles seines „Pastor de Fílida" setzt sich Gálvez de Montalvo mit dem neugierigen Leser auseinander, der nicht verstehen kann, warum bei diesen Hirten, wo immer nur gesungen, geliebt und geschmachtet wird, „keine Ziegen meckern, keine Hunde bellen, keine Wölfe heulen", keine sachkundige Tierpflege vorkommt, und warum die Sprache der Verse so erhaben tönt und das Schreiberwesen und die Papiere inmitten der Wälder eine so große Rolle spielen. – Im 4. Buch der „Galatea" des Cervantes erklärt der Hirte Elicio dem Ritter Darintho, daß er nicht mit rohen Landleuten, sondern mit höfisch gebildeten Schäfern zu tun habe, die mehr mit Büchern auf der hohen Schule zu Salamanca als mit Ziegen im Gebirge umgegangen seien. – Später, in seinem „Coloquio de los perros" bezeichnet Cervantes die Hirtendichtung, die er doch selbst so sehr geliebt hat, als „gut geschriebene Träumereien zur Unterhaltung für müßige Gemüter, und keine Wirklichkeit".[1] – Quevedo verordnet in seinem „Buscón", daß die „schalen, eiteln und pelzigen Dichter, nachdem sie die moriske Verkleidung abgelegt und sich die pastorale angetan haben, nunmehro auch damit aufhören sollen; denn nachgerade seien alle Viehherden abgemagert vom Trinken poetischer Tränen, ausgebrannt von see-

[1] Novelas exemplares, 3. Band, ed. Schevill und Bonilla, Madrid 1925, S. 166.

lischen Liebesflammen, vergiftet mit Musik, so daß sie kein Gras mehr fressen wollen. Die Freunde der Einsamkeit mögen sich in ihre Eremitagen zurückziehen, und die Lebenslustigen sollen zu den Maultiertreibern gehen."[1]

Im übrigen werden in der erzählenden Literatur die Freunde der Einsamkeit nur obenhin und gelegentlich belächelt. Eine grundsätzliche Satire kommt hier kaum zum Ausdruck. Einen so erbitterten Kampf, wie ihn Charles Sorel mit seinem „Berger extravagant" (1627–28) gegen die ganze Hirtendichtung, ja gegen die Poesie als solche in Frankreich geführt hat, haben die Spanier, bei denen das Pastorale so nahe und freundlich neben dem Spiritualen wohnte, sich nie erlaubt.

Im Gegenteil, die Unterhaltungsliteratur mit ihrer Freude am Außergewöhnlichen ist dem Einsiedlerwesen und der Pflege sehnsüchtiger und entsagender wie auch eigensüchtiger Gemütszustände eher günstig als abgeneigt. Dies ersieht man z. B. aus der „Historia de los amores de Clareo y Florisea" von Núñez de Reinoso (1552) oder aus der „Selva de aventuras" von Jerónimo de Contreras (vor 1565) oder aus den „Discursos trágicos y ejemplares del Español Gerardo" des Céspedes y Meneses (1615–17).

In den Liebesgeschichten des Núñez de Reinoso drängen sich die Abenteuer nach dem Vorbild der griechischen Reiseromane, besonders des Achilles Tatius, so stürmisch, daß für Selbstbesinnung und Einsamkeit erst am Ende, nach Ablauf der wilden Ereignisse Raum bleibt. Die schöne Isea, eine besonders hart mitgenommene Heldin der Geschichte, schreibt den ganzen erlebten und miterlebten Roman in holder Zurückgezogenheit auf der Schäferinsel nieder. Dies ist die Fiktion. Auf dem Grund eines antikisch-idyllischen Arkadiens von ewigem Gleichmut und Selbstgenügen erhebt sich die Erinnerung an tolle Wirren und Leidenschaften. „Als ich noch tiefer in diese Täler vordrang", heißt es im letzten Kapitel, „kam ich auf eine schöne, liebliche Wiese, auf der eine Fülle von Blumen prangte, zwischen einer freien Ordnung von Bäumen und Büschen. Mit ihrem dicht verschlungenen Laubgeäste bildeten sie ein schönes Schattendach für die Blumen. Unter Büscheln von Lilien, Rosen und Myrten murmelte das Wasser dahin. Als ich diese Lieblichkeit sah, be-

[1] Vida del Buscón, Libro I°, capit. X.

schloß ich zu bleiben und hier eine zweite Wiese, die Wiese meiner Leiden, anzulegen, wobei meine Seufzer die großen Schattenbäume, meine Tränen die Rieselbäche, meine Wunden die Rosen, meine Sorgen die Blütengewächse, meine Trauer das Dickicht, und mein Kummer das Gras darstellen sollten. In dieser Umgebung lebe ich nun, wie ihr seht, und erweiche die Felsen mit meinen Tränen und bleibe hier, solange es dem Schicksal gefällt, und schreibe an meinem Werk und erzähle, was ihr gelesen habt, mit der geringen Kunst, die mein Leid mich lehrt: denn mir liegt mehr an der Ruhe als an Ruhm und Lob, und mit Schreiben vertreibe ich mir die Schmerzen, wie ein verlassenes Mädchen mit seiner Arbeit die langen Nächte. Der Himmel, die Quellen, die Kräuter, von denen ich esse, sind mir fremd. Keinen Menschen hab ich, dem ich mein Leid klagen und der mich erlösen könnte von meinen Qualen, für die ich hierzulande auch gar kein Heilmittel begehre, auf daß der innig gewünschte Tod mir nicht länger säume."[1]

Die „Selva de aventuras" ist ganz durchwoben mit Gedanken des Verzichtes, der entsagenden Güte, der trauernden Erinnerungen, der Überwindung sinnlicher durch übersinnliche Minne, des süßen Ausklangs und Hinüberganges aus der Welt in das Kloster, in die einsame Wildnis und Anschauung Gottes. Wie ein Andachtsbüchlein liest sich diese Pilgerfahrt des jungen Sevillaners Luzmán, der die Heimat verläßt, weil seine Freundin Arbolea so rein und zart gesinnt ist, daß sie für die Ehe nicht taugt. Er durchwandert Italien mit seiner spanischen Schwermut und Soledad im Herzen. Überall begegnen ihm Beispiele und Mahnungen der Sehnsucht, der Erinnerung und der seelischen Schönheit. Allerwegen stiftet er Versöhnung, bringt Rührung und Linderung, bettet hinsterbende Gemüter, wie die schöne, in der Wildnis verlassene Witwe Porcia, zur letzten Ruhe und singt gedämpfte Lieder des Schmerzes und der Liebe. Er gerät als Sklave nach Algier und erweicht mit der Sanftmut seines Wesens und seiner Stimme das allzu stolze Herz einer Mohrenprinzessin. Zum Lohn schenkt sein Herr ihm die Freiheit. Von seiner mehr als zehnjährigen Wanderschaft äußerlich entstellt und innerlich geläutert, kehrt er heim, weint sich aus am Klostergitter, hinter

[1] B. A. E., 3. Bd. S. 467 f.

dem seine Arbolea steht und ihm Lebensmut zuspricht. Aber keine andere Verbindung kann ihn mehr locken. Er verläßt das reiche Elternhaus und erbaut sich in der Nähe der Stadt eine Einsiedelei.

Nicht ohne Besorgnis betrachtete die Kirche die seelische Verweichlichung, die von diesem beliebten, mehrfach aufgelegten, überarbeiteten, auch ins Französische übersetzten Roman ausging. Obschon er in reiner und schlichter Sprache, ohne jede Schlüpfrigkeit geschrieben ist, setzte das Santo Oficio ihn auf den Index expurgatorius.[1] Eine schmelzendere Vermengung von romanesker Sentimentalität mit mystischer Frömmigkeit konnte man sich schwerlich denken. Im Zeichen der Soledad war diese Mixtur gelungen.

Im „Gerardo español" werden Gedanken und Vorstellungen der Buße, des Klosterlebens und der Einsamkeit mit wirksamer Steigerung als Würze verwendet, um die Welt und ihre Sündigkeit noch viel bittersüßer duften zu lassen, als sie gemeinhin ist. Gegen den Schluß des virtuosen Unterhaltungsromanes, in einer Einsiedelei bei Guadalupe, häufen sich die Gewissensängste derart, daß sogar dem äußerst genußfähigen Helden Gerardo der Braten versalzen schmeckt und alle Weltlust vergeht. Wie Hefe muß die Soledad dazu dienen, den Teig der geselligen Unterhaltungsliteratur aufzutreiben.

Nicht einmal der Schelmenroman stellt sich grundsätzlich ablehnend zu dem weltflüchtigen und einsamen Leben. Die besten Vertreter dieser Gattung arbeiten mit der Voraussetzung, daß innerhalb des irdischen Treibens keine endgültige Besserung, keine Erlösung möglich ist. Ein tiefes Mißtrauen gegen das Saeculum, ein asketischer Zug ist für die Novela picaresca wesentlich. Freilich wird dieser düstere Grund durch Lebenslust mit Abenteuern und Späßen aller Art übermalt. Immer wieder wird die Selbstbesinnung des Helden durch Zufälle hintangehalten, zerstreut und hinausgeschoben; denn sobald mit vollem Ernste die innere Sammlung in echter Soledad sich einstellen würde, wäre der Roman zu Ende. Dem idealen Schema zufolge steht am Schluß des Schelmenromans die Abwendung von der Welt, die

[1] Weiteres bei Ludwig Pfandl, Geschichte d. span. Nationallit. in ihrer Blütezeit, Freiburg i/B. 1929, S. 83 ff. und 570 f.

Buße, der Seelenfriede in Sammlung und Stille: so wie es das größte Werk dieser Gattung in Deutschland zeigt, der Simplicius Simplicissimus. Simplicissimus ist der Sohn eines Einsiedlers und endigt als Einsiedler. Wenn in Spanien dieser Abschluß nicht immer zur vollen Geltung gelangt und manchmal nur angedeutet wird, wie etwa im „Alonso, mozo de muchos amos" (1626), so ist daran die Freude an Fortsetzungen bzw. Rückfällen schuld, wie auch der lebendige Sinn für die ewige Zufälligkeit des Daseins. Dazu kommt die lehrhafte Lust und Neugierde, hinter möglichst viele Täuschungen zu blicken und zuzusehen, wie weit eigentlich ein Mensch sich hienieden verirren kann, ohne des Teufels zu werden und sich ganz und gar zu verlieren. Wo die Selbstentfremdung eines werdenden Menschen mit so wuchernder Umständlichkeit erzählt wird wie z. B. im „Guzmán de Alfarache" oder im „Buscón", da steht doch immer allgegenwärtig die Aufforderung zur Einkehr dahinter. – Freilich, die späteren Erzeugnisse verflachen in einem ironischen und manchmal gedankenlosen Behagen an der Schilderung von allerlei Verworfenheiten, und dann kann es allerdings geschehen, daß auch der Einsiedler wieder verspottet oder gar als heuchlerischer Schurke vorgeführt wird, wie z. B. in der „Garduña de Sevilla" von Castillo Solórzano (Libro tercero) der Eremit Crispín, dessen ärmliche Büßerhütte auf einem Kellergewölbe ruht, wo der fromme Mann gestohlene Schätze verbirgt, einem Gesindel von Räubern und Dieben Unterschlupf gewährt und ein ruchloses Wohlleben führt.

Von allen spanischen Erzählern aber hat keiner so gründlich und zugleich nachsichtig den Kult der Einsamkeit kritisiert wie Cervantes. Unvergeßlich bleibt jedem Leser sein Don Quijote in der Sierra Morena (1. Teil, Kap. 25 und 26), wie er von der ritterlichen in die schäferliche Narrheit, vom Waffenlärm in die Einsamkeit überspringt, wie er halb als rasender Roland, halb als büßender Amadís sich gebärdet und in einem Atem tausend Ave Marias und Liebesseufzer ausstößt, die heilige Jungfrau, die Faune und Nymphen und die tränenfeuchte Echo anruft, sich vergebens nach einem tröstenden Eremiten umschaut, Liebeslieder auf Baumrinden und in den Sand schreibt und so verzweifelte und unanständige Luftsprünge macht, daß Sancho

Panza es nicht mehr mitansehen kann, eilends hinwegreitet und den Schmerzensbrief seines unbegreiflichen Herrn an Dulcinea mitsamt dem Gutschein auf drei Eselsfüllen darüber vergißt. Dies alles ist weltbekannt. Außerdem hat Miguel de Unamuno durch seine Erläuterung von Don Quijotes und Sanchos Lebenslauf dafür gesorgt, daß hinter der lustigen Groteske dieser Soledad uns auch ihr ernster und heldischer Untergrund zum Bewußtsein komme. „Es war Quijotes Vorbereitung zu neuen Taten. Ohne Einkehr, kein Leben in der Welt. Dort in seiner Zurückgezogenheit, mit seinen Luftsprüngen überwand der Held den Spott der Welt, spottete ihrer seinerseits und machte seinem Liebesweh Luft; dort ergab er sich mit unvermittelten Narrenstreichen der Pflege seines heldischen Wahnes."[1]

Gewiß, man kann es heute, da der heldische Stil und Wahn zu den Forderungen des Tages gehört, so deuten. Ein verneinender Geist war Cervantes nie. Will man aber seine eigentliche, feinere und gemäßigte Meinung ergründen, so genügt es nicht, seinen erzählerischen Humor in impulsive und paradoxe Pädagogik umzuarbeiten. Man tut gut, dann auch die Gestalt des Cardenio zu befragen, die in einer so innigen und sinnreich verborgenen Beziehung zu Don Quijotes Einsiedlertum steht. Die Begegnung mit diesem Jüngling, der Anblick seiner wirren und schönen Erscheinung, sein geheimnisvolles Auftauchen und Verschwinden, das Abgerissene seiner Erzählung, der Wechsel von Sanftmut und Jähzorn in seinem Betragen, dies alles macht auf Don Quijote einen tiefen, fortwirkenden Eindruck. Am Liebesweh des unglücklichen und scheuen Jünglings entzündet sich die arkadische Romantik des alternden Ritters. Die Weltflucht, die der verschüchterte Cardenio aus Not und Verzweiflung ergriffen hat, wird für Don Quijote eine Anregung oder Aufmunterung, nun seinerseits etwas Ähnliches zu machen: aber freilich ohne Not, nur nach den literarischen Vorbildern, in denen er lebt, zugleich aber auch der guten Gelegenheit zuliebe. „Da die gebirgige Örtlichkeit für dergleichen Effekte gut hergerichtet ist, wäre es ungeschickt, die Gelegenheit, die mir ihren Schopf so bequem bietet, vorbeizulassen", sagt der herr-

[1] Übersetzt nach Obras completas de Miguel de Unamuno, I. Bd. S. 107. Die Übertragung von Otto Bueck, München 1926, befriedigt nicht.

liche, in seiner Narrheit oft sehr schlaue Ritter. Und wie sein Knappe ihm einwendet, daß doch gar kein wirklicher Grund, keinerlei Groll noch Fehltritt der Señora Dulcinea vorliege, erwidert Don Quijote, daß eben darin die Feinheit und Echtheit – *el toque* – seines Vorhabens liege, daß er ohne Anlaß – *en seco* – sich in einsame Schwermut und Raserei stürze, woraus seine Dame entnehmen könne, wie Großes er erst *en mojado*, d. h. wenn wirkliche Nöte und Gründe vorlägen, an Askese und Selbstzerstörung zu leisten imstande wäre. Das Müßige, Überflüssige, Gemachte, mit Schlauheit Gemimte der donquijotesken Soledad wird durch den Gegensatz zu Cardenio in ein helleres Licht gesetzt. Keineswegs als einen Feigling, wohl aber als einen schüchternen, verschämten, allzu phantasiebegabten und zarten Jüngling hat Cervantes diesen Cardenio angelegt.[1] Wieviel verhaltener und warmherziger Tadel und liebende Besorgtheit und welch lächelndes Verständnis zugleich für die Schwärmereien eines jungen zärtlich-ungeduldigen Herzens und welche Freude am einsamen und beleidigten Liebeswesen hat an der Modellierung dieser Gestalt, einer der schönsten von Cervantes' Nebenfiguren, mitgearbeitet! In der Mitte etwa zwischen der Teilnahme an dem Schicksal des rührenden Cardenio und dem Gelächter über Don Quijotes selbstgewählte Einsamkeit schwebt das abgewogene Urteil des großen spanischen Dichters und Kenners des Menschengemütes.

Auch zu Cardenios Soledad besitzt die heutige spanische Literatur eine moderne Umdeutung: das kleine, geistvolle Monodrama „Cardenio" von Benjamin Jarnés.[2] Hier beharrt der unglückliche Jüngling Cardenio auf seiner Einsamkeit in der Sierra. Er schwelgt in Lyrik und Liebesleid, vor allem aber genießt er die Freiheit vom Alltag der gewöhnlichen Welt. Er will diesen Zustand traumhaft verewigt wissen und rechtet freundschaftlich-ironisch mit seinem Schöpfer Cervantes, weil dieser ihn in seinem Roman zurückgeführt hat zum sogenannten Glück in der Ehe und

---

[1] Mir scheint, daß Salvador de Madariaga: Guía del lector del „Quijote" (Madrid 1926) in seinem Kapitel „Cardenio o la cobardía" etwas zu viel moderne Schneidigkeit in seiner sonst so feinsinnigen Analyse walten läßt.

[2] Zum erstenmal veröffentlicht im Eco, Revista de España, dirigida por Rafael Vásquez-Zamora, 2. Jahrgang, 8. Heft, Madrid 1934.

zu einem ordentlichen, d. h. gebundenen Dasein in der Wirklichkeit. „Ich würde sogar gerne in Euer Buch zurückkehren, wenn Ihr mir erlaubtet, den Bacalaureus Sansón Carrasco totzuschlagen. Freilich, ich weiß, Ihr habt ihn lieb. Er ist auch ein Geschöpf von Euch, Euer gelehrigstes. Behaltet ihn bei Euch, mitsamt dem Barbier. Den brauch ich nicht, wie Ihr seht (mit einem Hinweis auf den Wirrwarr seiner Locken). Gehabt Euch wohl, Don Miguel." – Dieses kleine Monodrama mit seiner durchsichtigen Symbolik erhellt uns einen weiteren Punkt der Cervantesschen Weisheit: nämlich daß die Soledad zwar eine Ausflucht, aber keine Freiheit bringt und daher vernünftigerweise kein Dauerzustand sein kann. So weit ist dieser alte Meister von der neuromantischen Herrlichkeit des „Einzigen und seines Eigentums" und von Nietzsches Individualismus entfernt.[1] Die Annahme, daß Cervantes nur aus novellistischer Stilkonvention und der Festlichkeit des Fabulierens zuliebe seinen Cardenio zu einer heiteren Aussöhnung mit dem geselligen Leben zurückgeführt habe, daß dieser aber seiner Natur nach in Verlassenheit und Irrsinn hätte endigen müssen, beruht auf einer modernistischen Verkennung des ganzen Don-Quijote-Romanes. Man darf nicht vergessen, daß Cervantes, wie die Mehrzahl seiner Zeitgenossen, die schäferliche Soledad der Liebenden von der religiösen der wirklich Frommen zwar nicht strenge abtrennt, aber sehr wohl zu unterscheiden weiß. Wie anders er diese letztere beurteilt, kann man aus der Geschichte des Einsiedlers Renato ersehen, die in den Reiseroman „Persiles und Sigismunda" (2. Buch 19. Kapitel) eingeflochten ist. Diese Art Einsamkeit läßt Cervantes als die letzte Zuflucht gelten, die ein geistesstarker und keineswegs irrsinniger Mensch ergreift, um über weltliche Not und Schande hinwegzukommen und den Trost der Ewigkeit zu finden.

Bei weniger nachdenklichen Erzählern herrscht freilich eine Unentschiedenheit, die manchmal an Gewissenlosigkeit grenzt.

[1] Auch Thomas Mann hat sich bemüht, von Cervantes bzw. Don Quijote zu Nietzsche eine Brücke zu schlagen, aber die seelische Verwandtschaft, die er zwischen diesem und jenem vermutet oder wünscht, hat keinen geistesgeschichtlichen Bestand; doch wird man einem Dichter solche Verbrüderungen gerne zugestehen. Vgl. „Meerfahrt mit Don Quijote", in „Leiden und Größe der Meister", Berlin 1935, S. 269.

In der Unterhaltungsliteratur des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts läuft vielfach, wie in der Komödie, das Profane neben dem Spiritualen, das Lächerliche neben dem Erhabenen und der Spott neben der Verherrlichung her. Die Frage, wie der betreffende Verfasser nun eigentlich gesinnt sei, hat in solchen Fällen nicht viel Grund. Der Verfasser spielt Versteck, neckt seine Leser und will sie wohl auch dazu bringen, daß sie stutzen, sich den Kopf zerbrechen, miteinander streiten und in dem Maschenwerk seiner Erzählung verfangen bleiben. So erzählt z. B. Tirso de Molina im 3. seiner „Cigarrales de Toledo" (1621) von dem liebenden Damao, daß er sich von seiner Dionisia verraten glaubt, sich aus der Welt zurückzieht, in einem Gehölze bei Nacht sich verkriecht und wie die Nachtigall aus dem Busch mit leiser Stimme seine Soledad vor sich hinsingt:

¡Adios, Babel, sobervio, Caos confuso,
idólatras lisonjas, Hur caldeo,
adonde la mentira vive honrada! usw.

Sieben hochpathetische Strophen in kulteranem Stil, gelehrt und grollend in Weltverachtung, mystisch und hinschmelzend in Himmelssehnsucht, alles ein wenig übersteigert. Ein befreundeter Kavalier belauscht den Verzweifelten, lockt ihn in die benachbarte Großstadt Neapel, und bald stellt sich heraus, daß die ganze Verzweiflung auf einem Irrtum beruhte; und glücklich ruht dann Damao wieder in den Armen seiner Dionisia.

Von ironischer Absicht kann hier kaum die Rede sein, wohl aber sieht man, daß das Motiv der Einsamkeit nachgerade ein Spielball des literarischen Virtuosismus geworden war. Zu diesem Ergebnis hat niemand so viel beigetragen wie Góngora mit der großen und eindrucksvollen Kunstfertigkeit seiner „Soledades". Der Weg zum Virtuosentum ist übrigens auch von der dramatischen Kunst begangen worden, deren geistiger Führer gewiß nicht Góngora, sondern sein Gegner Lope de Vega war.

## Einsamkeitsmotive in der Bühnendichtung

Lebendiger und kecker als in den Romanen und Novellen wird die Verhöhnung der Einsamkeitsschwärmerei im Drama. Hier gehört es zum Spiel, daß der klagende Idylliker nicht ohne Widerspruch bleibe, daß die Einsamkeit gestört, die Sehnsucht erfüllt oder enttäuscht und bekämpft werde und daß der Wind des Zufalls oder ein tatkräftiger Wille den Nebelschleier der schönen Gefühle zerreiße. Darum hat Lope de Vega das bukolische Versteckspiel, das er in seinen Romanen, Eklogen und Episteln doch so häufig verwendet, um seine Herzenswünsche zu verkleiden, nur selten auf die Bühne gebracht. Wir besitzen unter 400 Spielen von ihm kaum mehr als vier ausgesprochene Pastoraldramen, und diese gehören seiner Frühzeit an. „Der spanische Geschmack liebt die ländlichen Bukolika in der Art des Theokrit, wie der berühmte Lope de Rueda sie früher nachzubilden pflegte, heute nicht mehr", schreibt Lope im Vorwort zu der Bearbeitung seines Arcadia-Romanes für die Bühne. Damit meint er wohl, wenn wir ihn recht verstehen, daß das Antik-Arkadische einerseits zu bäuerisch und andererseits zu weltfremd sei. Wenn er nun doch die arkadische Scheinwelt auf die Bretter bringt, so bemüht er sich, sie zu einem scherzhaften Hokuspokus umzuarbeiten, wie er ja auch den antiken Mythen eine Wendung ins Humoristische oder ins Höfisch-Preziöse zu geben pflegt. Ebenso erkennt er die platonische Minne als ein wesentlich undramatisches Gehaben, über das die Personen seiner Spiele sich lustig machen.[1] Andererseits erfaßt er mit wunderbarer Sicherheit die Poesie der einsamen und geruhsamen Augenblicke des Daseins und schaltet sie in den behenden Ablauf der Handlung derart ein, daß ihre Wehmut und Lieblichkeit, ihr ganzer seelischer Reiz durch den Gegensatz zu den Stürmen des Lebens nur noch erhöht wird. Wie vielerlei schwermütige und spaßige Wirkungen weiß er aus diesem Widerspiel hervorzuzaubern, wie sicher vermeidet er die Gefahr aller quietistischen Zustände: Schlaffheit und Langeweile. Er bringt es fertig, auf

[1] Vgl. K. Vossler, Lope de Vega und sein Zeitalter, München 1932, S. 267 ff.

eine ebenso dramatische wie komische Art, natürlich und überwältigend auf offener Bühne einen Menschen einschlafen zu lassen. Im Frühjahr 1629 schrieb er für die Gründungsfeier des Ordens Nuestra Señora de la Merced eine im ganzen gewiß nicht sehr schwungvolle Dramatisierung des an und für sich wenig dramatischen Lebens des heiligen Petrus Nolascus. Aber er gab dem Hauptheiligen eine drollige Figur, den Bruder Pierres, zur Seite. Dieser Nebenheilige hat auch seine prophetischen Träume und sein Martyrium: indem er nämlich von den Mauren fürchterlich verprügelt wird. Am Ende des 2. Aktes, bevor man zum Glaubenskampf nach Mallorca aufbricht, fühlt Bruder Pierres sich ganz und gar von kriegerischem Tatendrang erfaßt. Der alte Soldat in ihm erwacht; freiwillig meldet er sich zum Feldzug, freut sich unbändig, daß man ihn mitnimmt, jubelt – und versäumt darüber seinen geistlichen Auftrag, nämlich das Wecken zur Frühmette. Er schläft ein, plötzlich, und der Himmel segnet sein Geschnarche. Alle verschlafen, und an Stelle des Priesters und der Klosterbrüder feiert die heilige Jungfrau mit ihren Engeln in der verschlossenen Kirche die Morgenandacht. Und wie schläft Pierres ein? Mitten in einem Aufruhr von Gefühlen, auf dem Gipfel der Kriegsbegeisterung.

Salto y bailo de placer:
¡Qué lindamente se ciñe
Sobre el hábito la espada!
Que no puede ser que implique
Contradicción la capilla,
Que estos hábitos se visten
Como soldados del cielo
Los que a Dios con ellos sirven.
El escapulario es peto
Contra mundo y carne firme;
La capilla es morrión,
En quien las plumas consisten
De los buenos pensaminentos;
Y porque a su son camine
Es la campana atambor
Con que van los que la siguen

Marchando a dar la batalla,
Porque al asalto se animen.
Dios de ejércitos se llama
Dios por atributo insigne,
Capitán llaman a un Rey
Y al César mas invencible.
Los elementos son guerra,
Todo es guerra cuanto vive;
Que mi Padre, predicando,
Decía que Job lo dice.
Apenas fueron criados
Los ángeles, cuando admite
Guerra el Reino de la paz,
De cuyos altos confines
Cayeron ciertos mochuelos,
Que de envidia nos persiguen:
Hasta el sueño entre los hombres
Es guerra, y guerra insufrible. –
De hambre, ociosidad o sueño,
Los naturales escriben
Que se causan los bostezos;
Ociosidad no es posible,
Hambre menos; que en la panza
Tengo, sin otros requives,
Seis escudillas de caldo
De diferentes matices.
Luego de sueño bostezo,
Que por más que me santigüe,
Como si fuera tarasca,
Abro la boca terrible.
Las once dan; aun me queda
Un hora para dormirme,
Si no es que he contado mal:
Perdonen los campaniles,
Que no es posible tenerme
Y es necedad resistirme
Que el sueño es como los nobles,
Que dejan ál que se rinde,

Y rinden, si es porfiado,
A quien su fuerza resiste.
(En durmiéndose, sale
San Pedro)

Obras V. Madrid 1895, S. 20 f.

Hüpfen muß ich vor Vergnügen,
Ei, wie lieblich wird das Schwert
Auf die Kutte gegürtet mir stehn!
Nein, es ist nicht unverträglich
Mit dem Mantel, den wir tragen,
Denn die mönchischen Gewänder
Sind wie Himmelsuniformen
Kriegerischer Gottesknechte.
Brustschutz ist das Skapulier,
Panzer gegen Fleisch und Welt.
Unser Helm: die Kuttenkappe,
Drauf die Federbüsche stecken
Unsrer trefflichen Gedanken.
Unsre Trommel? Glockenklänge!
Danach wollen wir marschieren
In die Schlacht dem Feind entgegen,
Danach wollen wir zum Angriff
Mutig stürmen und verwegen.
„Gott der Heerschaar'n" heißt das stolze
Beiwort unsres höchsten Herrn.
Herzog oder Hauptmann nennt man
Unbesiegte Fürsten gern.
Überall geht's krieg'risch zu;
Krieg ist Kraft und Krieg ist Leben,
Also, sagte unser Pater,
Steh's im Hiob schon zu lesen.
Selbst die Engel, kaum erschaffen,
Ließen einen Krieg erstehen
In dem ewigen Reich des Friedens,
Und aus hohen Himmelfenstern
Stürzten – und verfolgen uns
Seither diese bösen Kerle.

Ja, der Schlaf sogar ist Krieg,
Schwerer Krieg! Die armen Menschen!
(Er gähnt)
Hunger, Müßiggang und Schlaf
Sind die Ursachen des Gähnens,
Hat die Forschung festgestellt.
Müßiggang? ist abzulehnen.
Hunger gleichfalls, denn im Leibe
(Beilagen nicht mitgerechnet)
Hab ich sechs Portionen Warmes
Von verschiedenartigem Essen.
Also kann es nur vom Schlaf sein,
Daß ich herzzerbrechend gähnen
Wie ein Ungeheuer muß,
Das den Rachen aufreißt, schrecklich.
Elf Uhr schlägt's. Gerad ein Stündchen
Bleibt mir übrig für ein Schläfchen.
Oder hab ich falsch gehört?
Mag die Turmglock' mir vergeben,
Halt ich es doch nicht mehr aus.
Töricht wär's zu widerstreben,
Denn der Schlaf ist wie die Ritter:
Den, der sich besiegt erklärt,
Schonen sie und strecken nieder
Nur den Zähen, der widersteht.

Er schläft ein und ahnt nichts von dem Marienwunder, zu dem seine Müdigkeit den Anlaß gibt.

Dadurch, daß die beschaulichen und einsamen Gemütszustände nur nebenher oder zwischendurch zur Geltung kommen, gelangen sie innerhalb des Dramas zu vollem poetischem Klang: etwa so wie ein Park, ein Garten oder Wäldchen besonders lockend dort empfunden wird, wo lärmende Fahrzeuge auf der Landstraße daran vorbeijagen. Aus dem Gegensatz zum heldischen und abenteuerlichen Leben empfängt das ländliche und verborgene seinen Reiz. Es ist, wenn man so will, eine Poesie zweiten Ranges, die belächelt und gestört und alsbald wieder vermißt und ersehnt wird. Es ist aber auch eine Poesie ersten

Ranges, insofern sie den genügsamen, reinen und harmonischen Seelen eignet. Wie lebendig Lope die Spannungen und Übergänge von den tätigen und geselligen zu den beruhigten und einsamen Lebensbildern erfaßt, weiß jeder, der nur einige seiner Meisterkomödien wie „El villano en su rincón, Los Tellos de Meneses, Los Guzmanes de Toral, Porfiando vence amor" usw. gelesen hat.

Etwas Ähnliches gilt von Lopes Fortsetzern und trifft sogar für schwächere Arbeiten zu wie „La Dama del Olivar" von Tirso de Molina. Dieses Stück verquickt dramatische Effekte aus „Fuente Ovejuna" und aus den beliebten Verherrlichungen der „Serrana bandolera" mit der Sage eines Marienwunders. Die gelungenste Gestalt in dem willkürlich zusammengesetzten Spiel ist der aragonesische Hirte Maroto: ein zufriedener, beschränkter, gutmütiger und treuer Mensch, aber mißtrauisch gegen die Welt und fromm als Christ und Untergebener seines Herrn, des Junkers Don Gastón. Dieser will ihn mit einem schmucken und vermöglichen Bauernmädchen Laurencia verheiraten. Maroto läßt es sich ungerne gefallen. Er entdeckt leichtsinnige Züge an seiner Braut, er weicht aus, zieht sich zurück und spricht in der Form einer Ode den reizenden Monolog:

Soledades discretas,
Si es discreción comunicar con pocos.[1]

Es klingt wie ein bäuerlicher Widerhall des horazischen „Beatus ille" und „Maecenas atavis" und gibt sich als solcher auch metrisch zu erkennen durch die Form, in der kein Geringerer als Luis de León die Maecenas-Ode nachgedichtet hat:

Ilustre descendiente
De Reyes, o mi dulce y grande amparo . . . . .

Aber die eigentliche Schönheit von Marotos Selbstgespräch quillt aus dem Gegensatz seiner Sehnsucht nach Ruhe und dem Wirbel der Ereignisse, der ihn alsbald erfaßt. Kaum hat er sein Liedchen hergesagt, da überrascht ihn eine Räuberbande, angeführt von der fatalen Laurencia. Man bindet ihn zur Folter und Hinrichtung an einen Ölbaum, und man vergißt ihn dort, bis auf sein

[1] N. B. A E., 9. Bd. S. 227.

drolliges Flehen hin die Mutter Gottes aus demselben Ölbaum hervortritt und ihn befreit. Sie erteilt ihm Aufträge, und da diese nicht geglaubt werden, schraubt sie ihm das Gesicht auf dem Halse nach hinten und schickt ihn zum zweitenmal ins Dorf. Schließlich bringt sie ihn wieder in Ordnung, und er wird als Bruder in das zu gründende Kloster des Ordens de la Merced aufgenommen, desselben Ordens, dem Tirso angehörte.

Wir könnten noch viele Beispiele anführen, um zu zeigen, wie die Einsamkeit als Einschiebsel in den Comedias ihre Wirkung beinahe nie verfehlt. Sobald aber der Dramatiker durch seinen Stoff oder durch äußere Umstände gezwungen wird, die Einsamkeit als Selbstzweck und die Vita contemplativa als Haupthandlung gelten zu lassen und gar als höchsten Sinn des Lebens zu verherrlichen, scheitert seine Kunst. Dafür ist Lopes Hieronymusspiel „El Cardenal de Belén" (um 1619) der beste Beweis. Durch noch so schöne Verse und noch so beredte Lobpreisung der Soledad ist dem dramatisch völlig zerflatterten Stück nicht aufzuhelfen.

Und dennoch findet Lopes unerschöpflicher Genius immer wieder Mittel und Wege. Hat er doch sogar die buddhistische Legende von Barlaam und Josaphat, deren entsagender Geist ihm so ferne lag wie Indien von Spanien, für die Bühne seines Volkes lebendig gemacht. Eine liebliche Märchenluft weht durch das Spiel. Wie frisch kommt dem indischen Prinzen im ersten Akt die Welt entgegen, wie rasch enttäuscht sie ihn, wie begierig ergreift er die strenge Lehre, wie leicht schüttelt er alle Versuchungen ab! Er flüchtet in die Einsamkeit, die sich ihm kindlich wie ein Arkadien auftut. Umsonst versuchen Menschen und Teufel ihn auf drollige Weise wieder zu gewinnen. Seine Freundin, die reizende Leucipe, folgt ihm zögernd, weiblich widerstrebend und schließlich hingerissen in die göttliche Stille. Humor und Geschwindigkeit heißen die Flügel, auf denen die fromme Sehnsucht des Dichters uns in die Einsamkeit trägt. Aber diese Einsamkeit ist eine bunte Welt von Hirten, Eremiten, Felsen, Blumen und Waldbächen und wird belebt durch Hochzeiten, Stierkämpfe, Glockengeläute und allerlei teuflischen und himmlischen Zauber. Lope hält im Ernste seinen Josafat für einen christlichen Heiligen, denn als solcher stand er in der

Überlieferung. Aber der buddhistische Duft schlägt immer wieder durch, und unversehens wird in Lopes Poesie aus dem heiligen Büßer ein indischer Märchenprinz.

Aquí sin libros quiero
Entretener los días,
Que libros son las hojas de las flores
Adonde hallar espero
Altas filosofías
En la diuersidad de sus colores.
¿ Qué concetos mejores
Que ver sus diferencias
Y fábricas hermosas,
Y entre flores y rosas
De las aues las dulces competencias ?
Todo a su Autor alaba
Y nunca el hombre de alabarle acaba.[1]

So will ich meine Stunden
Hier ohne Buch vertreiben,
In Blumen statt in Büchern fleißig blättern,
Dann hab ich bald gefunden
Ein hohes Weisheitsschreiben,
Zu lesen in den bunt gefärbten Lettern.
Wo gibt es zu erklettern
Ein höheres Studieren
Als Rosen zu betrachten,
Auf ihren Bau zu achten
Und sanfte Vogelstimmen zu notieren ?
Dem Schöpfer gilt es droben,
Kein Mensch vermag ihn je genug zu loben.

[1] Außer in den Obras de Lope de Vega p. p. la R. Acad. Esp. 4. Band, Madrid 1894, besitzen wir dieses Stück nunmehr in der ausgezeichneten kritischen Ausgabe von José F. Montesinos (VIII. Band des Teatro antiguo español, Madrid 1935). – Der 3. Akt enthält zweifellos eine Menge von nachträglichen und zum Teil unechten Zusätzen, die aber doch, was den „Bucolismo ascético" betrifft, sehr lopesk empfunden sind. Vgl. Montesinos a. a. O. S. 212–217. – Über sonstige Bearbeitungen von Barlaam und Josaphat in Spanien vgl. A. Farinelli, La vita e un sogno, 1. Band, Turin 1916, S. 226 ff. und G. Moldenhauer, Die Legende von Barlaam und Josaphat auf der iberischen Halbinsel, Halle 1929, S. 121 ff.

Vielleicht ein Prinz aus dem Osten, aber wirkliche Einsiedler und Männer des Studiums wie der heilige Hieronymus passen schwerlich in ein Drama. Immerhin, wir Deutschen haben den Doktor Faust, und die spanische Bühne hat den spekulativen Magier Cipriano, der von Zweifeln und Verführungen am heftigsten in der Einsamkeit angefallen wird, und sie hat den Einsiedler Paulo, den „Verdammten aus Kleingläubigkeit", den „Condenado por desconfiado", dessen erschütterndes Drama aus Träumen und Gewissensqualen in weltferner Felsenhöhle hervorbricht. Ja, die spanische Bühne hat noch manches andere, weniger bekannte aber kräftige Drama vorzuweisen, wie „La mesonera del Cielo" von Mira de Amescua und „El ermitaño galán" von Juan de Zabaleta, wo einsiedlerische Askese gegen weltläufige Galanterie einen spannenden und siegreichen Kampf führen. Die spanische Bühne hat es sich auch nicht nehmen lassen, die Abdankung des Kaisers Karl V., sein Klosterleben in Sankt Yuste und seine Loslösung von der Welt, seine Vorübung im Sterben zu verherrlichen, nämlich in dem Drama des Diego Jiménez de Enciso: „La mayor hazaña de Carlos V."[1] Die große, aber allzu stille Linie der Haupthandlung hat der Dichter durch Einflechtung von sinnreichen, etwas mühsam und geklügelt anmutenden Nebenhandlungen zu beleben gesucht und hat besonders im Schlußakt durch rednerische Theatralik nachgeholfen.

In einem gewissen Maße wurden die Einsamkeitsmotive sogar durch das Verlangen der Schauspieler gefördert. Die Ehrgeizigsten und Besten unter ihnen wollten Rollen mit mindestens einem großen Monolog, mit einer Romanze oder mit lyrischen Einlagen haben. Sie wußten, daß man dergleichen mit starkem dramatischem Leben, oder wie man damals zu sagen pflegte, mit sehr viel „acción" erfüllen konnte. Freilich, gerade der Umstand, daß ein geborener Dramatiker wie Lope dergleichen Prunkstücke eher den Schauspielern und Schauspielerinnen als der Handlung zuliebe dreingab, verrät uns, daß der Monolog zumeist eine mimische und theatralische und nur selten eine wirk-

[1] Ins Deutsche übersetzt von Adolf Schaeffer, Leipzig 1887. Die „Mesonera del Cielo" und der „Ermitaño galán" behandeln denselben Stoff wie die Romanzen Nr. 1314 und 1315 im Romancero general von Durán.

lich dramatische Funktion bei ihm zu erfüllen hat. Man könnte, ohne den Gang der Handlung zu verdunkeln, die Mehrzahl seiner Monologe herausnehmen. Ungefähr dasselbe gilt für die ganze spanische Bühnendichtung jener Zeit. Sie ist wesentlich auf Überraschungen, Leidenschaftsausbrüche und wunderbare Verflechtung der Ereignisse gestellt und verzichtet gerne auf seelenkundliche Begründungen. Wie anders z. B. Corneille! Man vergleiche den Monolog der Infantin Doña Urraca im 5. Akt von Corneille's „Cid" mit dem Selbstgespräch derselben Gestalt im 2. Akt von Guillén de Castros „Mocedades del Cid" (1. Teil). Bei dem Spanier sieht man die Prinzessin am Fenster des königlichen Landschlosses stehen, wie sie auf die einsame Landschaft hinausblickt:

¡Qué bien el campo y el monte,
Le parece a quien lo mira. . . . . .!

Sie läßt ihre Gedanken in die Ferne schweifen und erquickt sich an der Stille der Natur:

¡Bienaventurado aquel
Que por sendas escondidas
En los campos se entretiene
Y en los montes se retira!

und bei diesem „beatus ille" erinnert sie sich des fernen Freundes. Wo mag er jetzt sein?

¿Qué se habrá hecho Rodrigo?

Und siehe, da kommt er aus staubiger Ferne an der Spitze eines reisigen Trupps auf ihr Landschloß zugeritten. – Bei Corneille ist diese ganze Stimmung von Wehmut, Gelassenheit und freundlichem Zufall hinweggelöscht. Ein wollendes Wesen steht vor uns, abgelöst von aller natürlichen Umgebung, im Kampf mit sich selbst begriffen, und beleuchtet mit Fragen und Antworten an sich selbst die Wünsche seines Herzens, erwägt sie dialektisch und ringt sich rednerisch zum Entschluß des Verzichtes noch einmal und endgültig durch.

T'écouterai-je encor, respect de ma naissance,
Qui fais un crime de mes feux? usw.

An Corneilles Dramen kann man sich überzeugen, daß der Monolog nicht ohne weiteres ein lyrisches Gebilde oder gar eine Soledad zu sein braucht, sondern daß er ebensogut wie der Dialog dramatisch gespannt und geladen werden kann. Trotzdem werden auf der spanischen Bühne die Selbstgespräche eher als Einlagen und beinahe wie Arien verwendet. Die Volksbühne mit ihrem unruhigen Publikum hatte für innere Kämpfe im ganzen nicht viel übrig. Oder aber, wenn der Mensch in seinem seelischen Ringen mit sich selbst dargestellt werden sollte, dann verlangte man mythische und allegorische Veranschaulichung und spektakulöse Veräußerlichung dieser unsichtbaren Vorgänge, etwa so wie sie das spanische Fronleichnamsspiel zu bieten pflegte. Um das Reich der Innenwelt, das der Theaterbesucher zumeist doch als etwas Leeres und Dunkles empfand, zu erhellen und zu bevölkern, bediente man sich der Wundererscheinungen, Gespenster, Gesichte usw. Die Entrückung oder Geistesabwesenheit eines gottsuchenden Gemütes wurde bühnenmäßig z. B. dadurch gezeigt, daß der Schauspieler, der den Heiligen darstellte, etwa einen halben Meter über den Fußboden gehoben wurde: ungefähr so, wie man es auf Murillos „Engelsküche des heiligen Diego von Alcalá" sehen kann. Im ersten Teil von Tirso de Molinas „Santa Juana" (3. Akt 15. Szene), entzieht sich die Heilige dem störenden Geplauder ihrer Umgebung dadurch, daß sie ihren himmlischen Bräutigam, Jesus Christus, anruft, worauf dieser ihr durch eine Stimme hinter der Bühne antwortet:

Pues yo te llevaré adonde
No te inquieten, cara prenda. . . .

Wohl, mein Liebling, ich entführ dich
Dorthin, wo dich niemand stört. . . .

und, an einem Schwebeseil hängend, fliegt sie hinweg zum Freund ihrer Seele. Die Äbtissin und die umstehenden Klosterschwestern haben das Nachsehen.

Kein Wunder, daß die Vorkämpfer der christlichen Innerlichkeit, Augustinus, Hieronymus, Franziskus von Assisi, Theresa von Avila und viele andere Freunde der Einsamkeit, sich ebenso theatralisch wie undramatisch auf der spanischen Bühne aus-

nehmen. Das eigentliche Drama läuft um sie her, an ihnen vorbei, oder unter ihnen weg. Sie sind nur leidend oder etwa vermittelnd, nicht eigentlich tätig daran beteiligt. Andere hinwiederum wirken magisch mit segensreichem Zauber, ähnlich wie ihre Widersacher, die Teufel, mit störendem Hokuspokus. Die „Comedia del Tao de San Antonio", die das Dasein der großen Einsiedler Paulus und Antonius in der hohen Thebaïs darstellt, ist voll von solchem Zauber mit Musikbegleitung, Tänzen und himmlisch-höllischen Erscheinungen.

„Matachín, que no rece el viejo,
Matachín, que no ha de rezar."

„Pues la ocasión nos convida,
Y ayuda la soledad,

Matachines del infierno,
Comenzad luego a bailar."[1]

Bei diesen Versen fegt ein Wirbeltanz von teuflischen Fratzen (Matachines) über die Bühne, um das Gebet des Einsiedlers zu stören.

Wo die verherrlichende Darstellung des innerlichen Menschen so schwer gelingt, wird man nicht erwarten, daß seine Verhöhnung eine sehr gründliche sei. Etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts hört der Einsiedler auf, eine lächerliche Gestalt zu sein, d. h. er ist es höchstens noch in einem gutmütigen, unschuldigen, drolligen und sympathischen Sinne. Böse oder kecke Verspottungen, wie wir sie bei Gil Vicente fanden, kommen nicht mehr vor. Auch hätte es die Inquisition kaum mehr erlaubt.

Nicht einmal die profanen Abarten des weltabgewandten Menschen, der Forscher, der Gelehrte, der Humanist werden auf der spanischen Bühne zu komischen Typen verzerrt. Der Pedant, der in der italienischen Renaissancekommödie die lautesten Lacherfolge hervorrief und bei Shakespeare, bei den Franzosen, ja sogar bei den ernsten und wissensfrohen Deutschen aufs mun-

[1] Ocho comedias desconocidas . . . dadas a luz por Adolf Schaeffer, 1. Bd., Leipzig 1887, S. 114. Der Tao de San Antón ist in der Regierungszeit Philipps III. entstanden und wird dem Guillén de Castro bzw. dem Andrés de Claramonte zugeschrieben.

terste belacht wurde, bald scharf, bald gutartig: diese beliebte europäische Bühnengestalt des klassischen und barocken „Pedante" hat in Spanien keinen Fuß fassen können. Die einzige wirklich gelungene Verkörperung eines solchen, die ich bis jetzt gefunden habe, ist der Bachiller Inocencio in der stark italianisierenden Komödie „La Lena, o el Celoso" von Alfonso Velázquez de Velasco.[1] Dabei fehlte es in der Wirklichkeit wahrhaftig nicht an allerlei gelehrten Starrköpfen und verstiegenen Buchmenschen in Spanien. Aber die Besucher der Komödie, das schaulustige Volk, die spektakelsüchtigen Mosqueteros hatten wenig Interesse und vielleicht auch eine gewisse scheue Verehrung für die Männer des Schriftwesens. Um die schwachen und lächerlichen Seiten des Intellektuellen zu sehen und zu kosten, muß man selbst einer sein; und deren gab es gewiß nicht viele im Zuschauerraum der spanischen Spielhöfe. Auch die freigeistigen Neigungen, aus denen im übrigen Europa die Satire gegen den Pedanten gespeist wurde, waren in Spanien nur spärlich vorhanden. Der kritische Witz fehlte zwar keineswegs, aber er war nicht weltlich, nicht keck und beifallssicher genug, um öffentlich am Mantel der Gelehrsamkeit zu zupfen.

Dazu kommt die merkwürdige Doppelseitigkeit und Mehrseitigkeit, die der spanischen Satire seit dem Mittelalter bis zu den Schriften des Quevedo und Gracián eignet. Es ist ein schwebender, tendenzfreier Humor. Wenn schon so hohe Geister wie Cervantes und Gracián an allen Torheiten, Verstiegenheiten und Phantastereien der Menschheit ihre Lust und Freude hatten, wenn sie das Närrische, das sie geißelten, zugleich aus vollem Künstlerherzen liebten, wie sollte gerade der spielfreudigste und illusionsfroheste Ort der spanischen Phantasie, das Theater, zu einem Pranger oder zu einer Richtstätte werden? Dergleichen konnte in Frankreich geschehen, wo das Lachen tötete, nicht in Spaniens goldenem Zeitalter, wo es lebendig machte und verklärte. Die Humoristen jener Zeit sind, selbst wo sie bitter werden, ohne Tendenz, und das heißt ohne Haß. Ja sie sind von einseitiger Lehrhaftigkeit so frei, daß sie manchem intellektuellen Leser von heute beinahe gedankenlos erscheinen. Sie sind jeden-

[1] Mailand 1602. Neudruck bei Menéndez y Pelayo, Orígenes de la novela, 3. Bd., S. 389 ff.

falls harmlos. Es kommt äußerst selten vor, daß ein Lustspieldichter bestimmte Typen und Unarten seiner Zeit aufs Korn nimmt und planmäßig verfolgt. Zumeist sind die Titel der Stücke sentenziöser, spitziger und herausfordernder als der Sinn ihres Spiels.

Eine berühmte Komödie von Tirso de Molina heißt: „La fingida Arcadia" (1621). Sie wurde tatsächlich durch Lope de Vegas Hirtenroman „Arcadia" angeregt und hat ihrerseits zu ähnlichen Scherzspielen von Antonio Coello, Agustín Moreto u. a. Anlaß gegeben. Dem Titel zufolge erwartet man eine Parodie des süßlichen, schwärmenden und galanten Schäferwesens, und in gewissem Sinne läuft eine solche mitunter. Aber nur sehr gelegentlich und unverbindlich: nämlich so, daß die Personen des Spieles sich necken, daß sie sich des Schäferwesens als Maske, als Zuflucht und Waffe bedienen. Sie loben es und tadeln es, sie legen es an und äffen es nach, wenn sie es brauchen, und werfen es wieder ab, sobald es ihnen einen rettenden, heiratstiftenden Dienst getan hat. Jedoch der Dichter selbst macht sich keineswegs darüber lustig. Im Gegenteil, für Tirso und sein Publikum gilt die ganze Schäferei als eine sinnreiche, heitere und schöne Erfindung. Sie wird betrachtet und gehandhabt wie eine Tarnkappe, an deren Zauberkraft man zum wenigsten so lange glauben soll, als sie funktioniert. Jedesmal, wenn eine Person aus der Rolle zu fallen oder zur Unzeit ihr Zaubergewand zu verlieren droht, wird sie von ihrem Gegenspieler gewarnt, oder tadelt sich selbst:

En la Arcadia que leistes,
Aunque hay celos cortesanos,
No hallastes venganzas en manos,
Ni mudanzas aprendistes;
Y quien estilos no guarda
De amores que imitar quiso,
No es bien los logre en Anfriso,
Pues no ha sido Belisarda.[1]

Im Arcadia-Gedicht
Gibt es Eifersüchte zwar,

[1] NBAE. 4. Bd. S. 444 f.

Doch die Rache nicht fürwahr,
Auch den Wankelmut gibt's nicht.
Bleib im Stile doch und lerne
Liebesart, die du erwählt.
Wer den Freund Anfriso quält,
Ist von Belisarden ferne.

So spricht Don Felipe zu seiner erzürnten Lucrecia und verläßt sie, worauf diese sich nur noch erpichter an ihre Rolle klammert

Pastoriles sutilezas,
Si me enseñastes a amar,
Ya me podéis enseñar
Soledades y tristezas.

Feiner Geist der Schäferein,
Der die Liebe mich gelehrt,
Zeig jetzt, wie man sich verzehrt
Einsam, ach, im Traurigsein.

Lucrecia übertrifft sogar ihre Rolle und spielt sich in Liebesweh und Wahnsinn so tief hinein, daß sie nur durch neue arkadische Veranstaltungen und schließlich durch wirkliche Heirat wieder in Ordnung gebracht werden kann. In der „Fingida Arcadia" des Moreto muß die schäferliche Verkleidung dazu dienen, einer verfolgten Prinzessin das Leben zu retten.

Wie hätte man eine Fiktion, die zu so wohltätigen, heilsamen und unterhaltenden Zwecken zu brauchen war, auf der Bühne verspotten sollen ? Man hätte sich einer der lieblichsten Illusionen des Barocktheaters beraubt, das doch so sehr auf Illusion angewiesen war.

## Einsamkeitsmotive in der Romanzendichtung

Derjenige Stil, der sich den Motiven der Einsamkeit gegenüber am sprödesten verhält, ist, wie man erwarten darf, der volkstümliche der Romanze. Unter den 1900 Romanzen, die Augustín Durán in seinem Romancero general aus drei Jahrhunderten (15.–18. Jahrhundert) gesammelt hat, finde ich kaum fünfzig, die sich als wirkliche Einsamkeitsdichtungen bezeichnen lassen. Von diesen muß ungefähr ein Dutzend beiseite gestellt werden, weil sie scherzhaft oder gar höhnisch gemeint sind.

Ich halte es sogar für wahrscheinlich, wenn schon nicht für beweisbar, daß der einsame Mensch zuerst durch die Hintertüre der Ironie oder des Humors in den Romanzenstil eingeführt worden ist. Selbstverständlich darf man den Stil nicht ohne weiteres mit der Versform der Romanze gleichsetzen.[1]

Der Stil hat, wenigstens in den besten der älteren Romanzen den aufgeregten, abgerissenen und sprunghaften Gang des episch-lyrischen Vortrags, wie er einem Zeitalter entspricht, das zwar noch kollektiv empfindet, aber doch schon das entschlossene Heraustreten des einzelnen und seiner impulsiven Sonderart verherrlicht. Daß nun aber der einzelne, statt diese Sonderart als Held oder auch als Verbrecher kraftvoll zu betätigen, sich in ihr gefalle oder gar sich in ihr abkapsle, dies liegt zunächst ganz und gar nicht im Geist der Romanze, jedenfalls nicht der kastilischen. Von der portugiesischen Romanze freilich wissen wir und haben es schon angedeutet, daß die Einsamkeitsdichtung einen ungehemmten und schmelzenden Ausdruck in ihr findet.[2] In der kastilischen Romanze kann zunächst nur per nefas

---

[1] Über die Herausbildung dieses Unterschiedes vgl. Ludwig Pfandl, Das spanische Wort: romance, in Investigaciones lingüísticas, II. Bd. Méjico 1934, insbesondere S. 245 f. In Pfandls Bändchen, Spanische Romanzen, Halle 1933, findet man die wichtigste Literatur über diese Dichtungsgattung kritisch zusammengestellt. Es bleibt nur noch auf Ezio Levi hinzuweisen: Motivos hispánicos, Florenz 1933, S. 41–73. Dort wird mit ziemlicher Sicherheit der Einzug des Lyrismus in den Romanzenstil datiert und schon für den Anfang des 15. Jahrhunderts nachgewiesen.

[2] Siehe oben S. 70 f.

oder scherzweise dergleichen geschehen, etwa so wie in den Nummern 1876, 1877 und 1374 der Sammlung Durán. Diese drei Stücke gehören zusammen und geben sich durch die Verwendung des Reimes an Stelle der Assonanz und durch eingeschaltete Villancicos als lyrisch angehauchte Formen zu erkennen. Der Verfasser der zwei erstgenannten ist der extravagante Trobador Garci Sánchez de Badajoz, der um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert gelebt hat und durch seine Lebensführung, durch seinen Liebeswahnsinn sowie durch den parodistischen Humor seiner Dichtungen berüchtigt und berühmt war.[1] Wie ihm die Lectiones aus dem Buche Hiob, die Formen der Lamentatio und des Testamentes und die Vorstellung der Hölle gerade recht waren, um sie mit seinem verliebten Geklügel und Gewitzel zu erfüllen, so bediente sich dieser sentimentale Spaßvogel auch der Romanze, um sein Schmachten in der Einsamkeit zu aktualisieren.

Caminando por mis males
– – – – – – – – – – – – – – – –
Determiné de perderme (Nr. 1876)

Hoffnungslos streift er durch die Berge und sucht den Tod. Aber die wilden Tiere fliehen vor ihm, statt ihn zu zerreißen; sie fürchten die Ansteckung seines Schmerzes und wissen ihm keinen Rat. Er wandert weiter, kommt in ein liebliches Tal zu Singvögeln, mit denen er Klagelieder wechselt, und es zeigt sich, daß sein Schmerz der größere ist. Schließlich weiß er nicht, wo ein noch aus:

¿Adonde iré, adonde iré?
¡Que mal vecino amor es!

Ähnlich, etwas einfacher verläuft die zweite Romanze:

Despedido de consuelo (Nr. 1877)

Das dritte Stück: „Por las salvajes montañas" (1374) stammt von Villatoro und spinnt die Fabel vom vereinsamten Liebhaber

[1] Vgl. Menéndez y Pelayo, Antología de poetas líricos castell., 6. Bd. S. CCCVI–CCCXXI und E. Cotarelo, Estudios de hist. liter. Madrid 1901, S. 33 ff., und Cancionero castellano del siglo XV. ed. Foulché Delbosc., II. Bd. S. 624–654.

und seinem Streifzug durch die Natur noch weiter aus. Die Bäume verlieren beim Anblick des unglücklichen Schwärmers ihr Laub, die Löwen laufen vor seinem Schmerz in die zackigsten Felsen hinauf und preisen sich glücklich, ihm entgangen zu sein; er selbst nistet sich in eine Grotte ein, deren Wände er mit seinen Liebesqualen bemalt, und ruft den Tod herbei.

Fenesce mi triste vida,
¡Oh muerte! pues es tu oficio,
Y lo tienes de ejercicio.

Derselben Gruppe von Fabeln oder Allegorien der Einsamkeit und des Schmerzes läßt sich noch diese oder jene Romanze von Nicolás Núñez (z. B. 1373, 1378 und 1377) beizählen. Die bemerkenswerteste von diesen beginnt:

Estábase mi cuidado
Allí do suele morar:
Los tres de mi pensamientos
Le comienzan de hablar.
Al uno llaman Tristeza,
Al otro llaman Pesar,
Al otro llaman Deseo,
Que no los quiere dejar. (Nr. 1377)

Man vergleiche damit die beliebte Volksromanze vom König Ramiro von Aragón und seinen drei Häuptlingen:

Ya se asienta el rey Ramiro,
Ya se asienta a sus yantares;
Los tres de sus adalides
Se le pararon delante:
Al uno llaman Armiño,
Al otro llaman Galvane,
Al otro Tello, lucero
Que los adalides trae. . . . (Nr. 1232)

und man kann mit Händen greifen, wie der Bericht, den drei siegreich von der Streife heimkehrende Häuptlinge ihrem König erstatten, als Formgerüste dienen muß für das schwermütige Selbstgespräch eines vereinsamt Liebenden. Dabei soll offenbar

nicht das kriegerische Gedicht verkleinert, sondern das sentimentale heroisiert werden. In ähnlichem Sinn ist die Romanze 1392 gemeint, wo ein einsamer Liebhaber klagt:

¡Señora, cuánto me cuestas
Por la gran desdicha mia! . . .

Sie ist angelehnt an die berühmte Klage des Königs Alfons V. um die Stadt Neapel:

¡Oh Ciudad, cuánto me cuestas
Por la gran desdicha mia! (Nr. 1227)

Bei einer Dichtungsart, die in so weitem Maß wie die Romanze den bösen und glücklichen Zufällen der mündlichen Überlieferung preisgegeben ist, kómmen neben bewußten Anlehnungen und Parodien natürlich auch unwillkürliche Verquickungen vor. Das Lied vom Gefangenen, der auf das Vögelein lauscht (1453 und 1454), kreuzt sich mit dem von Roland, der bei Sturm und Regen auf die Jagd zieht (372).

Y oyo él de las fuerzas muchas
Un prisionero cantar.[1]

Dazu kommt eine Neigung, die man oft beobachten kann, wenn alte Dichtung und junges Leben sich berühren. Der Einzelne liebt es dann, die eigenen Gefühle zu steigern, zu verschönern und nach berühmten Mustern auszugestalten. Man hat dergleichen schon bei den provenzalischen Trobadors beobachtet, und wir haben Anzeichen dafür, daß es eine minnesingerliche Sitte war, sich die Rollen berühmter Romanfiguren wie Aeneas, Paris, Tristan beizulegen, oder sie von seiner Dame sich zuweisen zu lassen. Das weltbekannte Schmachten des Trobadors Jaufre Rudel nach der schönen Unbekannten im fernen Land war wahrscheinlich veranlaßt durch eine eifrige Versenkung des Dichters in die 16. Heroide des Ovid. Rudel wollte sich als neuer Paris vor seiner „Helena" angenehm und vor der Welt interessant

[1] Über die Schickungen und Zufälle in der schöpferischen Überlieferung der Romanzen vgl. die ausgezeichnete Untersuchung von Ramón Menéndez Pidal: El romancero, teorías e investigaciones, Madrid 1927.

machen.[1] Wie viel ist sodann nach dem Muster von Amadís und Oriana, Astrée und Céladon, Werther und Lotte von jungen Liebenden geschwärmt worden! Es scheint, daß die obenerwähnte Romanze von Villatoro: „Por las salvajes montañas" an Romanzen über den Untergang Trojas angelehnt ist als eine Art Glosse oder Variation zum Liebesschmerz des Achilles.[2]

Diese Art des nachempfindenden Ausspinnens, Glossierens, Parodierens und Verschönerns von Gefühlen berühmter Männer und Frauen aus der antiken und vaterländischen Heldensage und aus besonders beliebten Romanen und Novellen war offenbar der wichtigste Weg, auf dem Motive der Einsamkeit in die Stilgattung der Romanze gelangen konnten. Dem einheimischen Amadís war die Romanze zunächst nicht sehr günstig. (Man vergleiche die Nummern 335 und 336).

Erst mit den Hirtenromanen und noch mehr mit der maurisch-andalusischen Ritter- und Liebesromantik in der Art des Pérez de Hita stellten sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verstärkte Antriebe ein. Besonders der Typus des verbannten, mit den Seinigen zerfallenen maurischen Helden, der zum zorn- und schwermütigen Einzelgänger wird, nimmt sich im Stil der Romanze vortrefflich aus. So der tapfere Gazul

Desesperado camina
ese moro de Villalba (29)

und:

A media legua de Gelves
hincó en el suelo la lanza . . . (38)

Nicht genug, daß Gazul verlassen und fluchbeladen dahinzieht, er macht sich mit Gewalt noch einsamer, er zerschlägt seine Lanze, zerreißt wie ein Löwe mit den Zähnen das Sinnbild und das goldseidene Band, das seine Celinda ihm gegeben hat, und schleudert ihr Porträt weit von sich, schlägt auf Eichbäume los, besinnt sich sodann eines Besseren, nimmt seinem Roß das

[1] Vgl. K. Vossler, Der Minnesang des Bernhard von Ventadorn, in den Sitzungsberichten der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1918, S. 133.ff.

[2] Siehe Menéndez y Pelayo, Antología de poetas líricos, 9. Bd., S. 215 und 216 Anmerkung.

Zaumzeug ab und, indes es ledig hinweggaloppiert, geht er zu Fuß, barhäuptig und unbewaffnet seines nachdenklichen Wegs.

Ein nicht weniger eindruckvolles Bild der Einsamkeit bietet Muza, der Bruder des „kleinen Königs", wie er draußen vor der Stadt in stiller Nacht die Zinnen von Granada verschwinden sieht, das erlittene Unrecht überdenkt, in Liebeskummer versinkt, am Ufer des Genil halt macht und, gebeugt im Sattel seiner Stute, bittere Tränen vergießt, die der Fluß hinwegspült (Nr. 100). Oder der verbannte Celín Audalla, wie er klagend hinwegschreitet und nach der Heimat zurückgrüßt:

Granada bella,
Del cielo luciente estrella,
¡Mi llanto escucha, y duélate mi pena! (121)

oder Cegrí de los Alijares, dem seine Geliebte sechs Jahre lang grollt, sechs Jahre, die er in der Wildnis als Einsiedler abbüßt (156), oder Aliatar, der den Verwandten seiner Dame so verhaßt ist, daß er sich trauernd aus der Stadt Ocaña ins Gebirge zurückzieht (171), oder der streitbare Almoralife, der, seinem König zu Hilfe, in den Krieg gegen die Christen reitet, unterwegs anhält, das Portrait seiner Felisalva aus dem Busen zieht und in Zwiesprache mit ihr versinkt (176), oder die schmachtenden, harrenden, mißverstandenen Liebenden mit den schönen Frauennamen: Daraja, Celindaja, Zaida usw.: in verschwiegenen Gärten, an murmelnden Wassern; und die fahrenden Mohrenritter, in symbolische Farben gekleidet, mit Emblemen und Wahlsprüchen behangen, durch die sie ihre seelische Verfassung, ihre Zerfallenheit mit der Welt oder ihre Hoffnungen dartun.

Im ganzen ist dies alles nur als Bild und Schauspiel eindrucksvoll. Dahinter steht eine wurmstichige Wirklichkeit: der Zusammenbruch der maurischen Herrschaft in Granada, der aber nicht mit historischem Sinn verstanden, sondern mit phantastischer Freunde betrachtet wird. Die „Guerras civiles de Granada" des Ginés Pérez de Hita sind von dieser Sinnesart beherrscht. Es ist, als ob die Zerfahrenheit der letzten Araber auf iberischem Boden sich diesem Schriftsteller mitgeteilt hätte. Aber, was in der Wirklichkeit die ödesten und traurigsten Folgen hatte, wird in diesem Unterhaltungsroman eine reizvolle und verführerische

Zerfahrenheit, eine seelische Geteiltheit zwischen Weltgeschichte und Anekdote, zwischen Glaubenskampf und Liebesnovelle, Trauerspiel und Vergnügung, zwischen dem Schicksal der Völker und den Eitelkeiten der Feste und Kostüme. Nichts, was wesentlich ist wird mehr ernst genommen. Den Moslim wandeln christliche, den Christen maurische Sympathien und Liebeleien an. Alles ist nur Erscheinung und spielt eine Rolle, solang es im Vordergrund glänzt. Man versteht, daß in einer solchen Welt der einsame, gesammelte und innerliche Mensch eben auch nur als Komparse, als gelegentliche Seitendekoration, bzw. dekorative Abseitigkeit zur Geltung kommt.

Von witzigen Geistern ist denn auch bald die Hohlheit dieser posierenden Outsiders durchschaut und im Romanzenton verspottet worden. Wir greifen aus der Gruppe der burlesk und grotesk satirischen Mohrenromanzen eine Probe heraus, in der gerade der Einsame aufs Korn genommen wird. Das Stück ist 1586 von Góngora gedichtet worden.

Triste pisa y afligido
Las arenas de Pisuerga. . . . . .[1]

An den Ufern des Pisuerga
Reitet kummervoll und klagend
Der verstoßene Zulema,
Der Verlass'ne seiner Dame,

Mohrenschulze, klein und häßlich,
Liebeskrank mit Kopfwehplage,
Klapperbeinig im Gesichte,
An den Beinen volle Backen.

Keine Losung prangt gestickt ihm
Auf dem Mantel des Talares,
Keine Inschrift auf dem Wurfspieß
Und kein Sinnspruch auf der Tartsche.

Denn der Mohr ist völlig blöde,
Ihn hat kein Poet beraten,

[1] Nr. 248 bei Durán, Romanze Nr. 21 in der Ausgabe Obras completas de Don Luis de Góngora, ed. Millé y Giménez, Madrid o. J.

Nach den neuen Schneiderkünsten
Scheere führen, Helmbusch pflanzen.

Aus den Augen überm Flusse
Weint er strömend in das Wasser
Tränen seiner Einsamkeiten,
Die die Wellen weitertragen.

So viel weint der Hurenbengel,
Daß wenn er auf meinen Acker
Weinen möchte, mir die Ernte
Reichlich wüchs' in trocknen Jahren.

In den Pausen seines Weinens
Hilft er sich mit den Gedanken,
Die ihm aus dem Herzen steigen,
Wenn die Tränen nicht mehr langen.

An dem Futter der Erinn'rung
Seiner Schmerz- und Ruhmestaten
Kaut er wie mein Esel Rüben,
Wie ein Affe an dem Apfel.

Schauend denkt er an Balaja,
Und wie er sie so betrachtet,
Fließen ihm im Phantasieren
Hin und wieder die Gestalten.[1]

Es handelt sich um denselben Abén Zulema und um dieselbe Balaja oder Balaxa, die derselbe Góngora zwei Jahre zuvor in einer pathetischen Romanze verherrlicht hatte:

Aquel rayo de la guerra,
Alférez mayor del Reino.[2]

Aber nicht am Pisuerga, nicht bei Valladolid, sondern in Jaén spielte damals der Auszug des Verbannten und sein Abschied von Balaja. Sollte also Góngora sich selbst verhöhnt, sollte er seine eigene Kunst parodiert haben? Diese Vermutung ist mir

[1] Es folgt ein fiktives, halb pathetisches, halb banales Zwiegespräch Zulemas mit seiner Geliebten, und zum Schluß ein unanständiger Scherz.

[2] Nr. 85 bei Durán und Nr. 15 in den Obras completas a. a. O.

in der Tat wahrscheinlicher als die von anderer Seite vorgebrachte, nämlich daß sein Spott sich gegen die Romanze

Desde un alto mirador
Estaba Arselia mirando (221)

wende und daß der Verfasser dieser letzteren Lope de Vega sei.[1] Gewiß, Góngoras Gereiztheit gegen Lope ging weit; aber manchmal war er auch gegen sich selbst gereizt. Die Autoironie gehört so sehr zu seinem eigensten Stil, daß er oft in einem und demselben Gedicht, wie gerade in der Romanze, die uns beschäftigt, auf je einen ernst getönten Vierzeiler einen parodistischen folgen läßt. Dies war schon den Zeitgenossen aufgefallen.

Hiciéraste tus coplillas
Una *bueno* y otra *malo*

schreibt sein Gegner Quevedo,[2] und er selbst:

Cuando pitos, flautas,
Cuando flautas, pitos.

und:

Bien puede ser –
No puede ser.

Wenn Kunstdichter und Literaten sich eines volkstümlichen Stiles bemächtigen, so entsteht erfahrungsgemäß sehr leicht ein Hin und Wider von Einfühlung und Abweisung, von Emphase und Parodie. In dieser Hinsicht erinnert uns Góngora an Heine. Es gelingen ihm schwebende, beinahe modern-romantische Töne, die zwischen Mitgefühl und Nachäfferei abwechseln, wie in der reizenden Romanze vom verliebten und verlassenen Fischerknaben am Meeresufer mit dem Kehrvers: ¡oh como se lamenta!

Sobre unas altas rocas,
ejemplo de firmeza . . .

---

[1] Juan Millé y Giménez: Sobre la génesis del Quijote, Madrid 1931, S. 59 f.

[2] Vgl. Góngora, Obras completas a. a. O. S. 1177. Ein bekanntes Zeugnis der Selbstironie des Góngora ist sein Selbstporträt in der Romanze: Hanme dicho, hermanas.

Auf den hohen Felsenbänken,
Die ein Vorbild sind von Mut,
Weil sie Tag und Nacht die Stirne
Bieten der bewegten Flut,
Sitzt der arme Fischerknabe,
Dem sein Mädel wehe tut,
Das vorm Jahr ihm weggelaufen –
Und im Sand die Netze ruhn –
Mein Gott, wie schluchzt der Bub!

Ist nun einmal durch solche Einpassungen und Ablösungen die Romanze zu einer beliebig verwendbaren Kunstform geworden, so kann sie zur Einkleidung von Stimmungen und Gefühlen dienen, die nichts mehr zu tun haben mit der heldischen Sagenwelt noch mit der Kampfgesinnung, aus der zuerst der Romanzenstil hervorging. Dann ist der Weg für schäferliche, fischerliche, märchen- und kinderhafte, galante, geistliche und rein subjektive Romanzendichtung frei. Dann ist aber auch die Versform der Romanze für den Stil nicht mehr bindend, höchstens noch anregend. Es bedarf nicht einmal mehr einer Fabel, noch einer Allegorie, noch des Humors, um die Motive der Weltflucht und Einsamkeit einzuführen. Dieser Zustand ist gegen Ende des 16. Jahrhunderts erreicht.

Es ist bekannt, wie Lope de Vega seine persönlichen Gefühle, seine Liebschaften und Zerwürfnisse zuerst in antikische und maurische, bald auch in schäferliche und gärtnerische Romanzen zu kleiden liebte und wie ihm diese Form allmählich so geläufig wurde, daß er sie auch ohne Kostüm zum unmittelbaren Ausdruck seiner Gemütszustände brauchen konnte. Ja sogar zum Ausdruck der Müdigkeit, Weltflucht und Soledad. Die berühmtesten Romanzen dieser Art, die man als eine Gruppe von Soledades bezeichnen darf, hat er in seine „Dorotea", das intimste und letzte seiner größeren Werke, aufgenommen; es sind fünf Stücke:

A mis soledades voy . . . .
Ay soledades tristes . . . .
Para que no te vayas . . .
Pobre barquilla mía . . .
Gigante cristalino . . . .

Anmutige Töne der Schwermut, bald tief empfindend, bald plauderhaft sich ins Geistreiche verlierend: eine Gefahr, die teils in Lopes Natur, teils in der leichten Mitteilsamkeit der Romanze selbst liegt.[1]

Wie spielerisch und schmiegsam diese Form im Zeitalter des Conceptismo geworden war, kann man in den „Romanceros espirituales" beobachten, etwa bei José de Valdivielso (1612), oder in den „Conceptos espirituales", in den „Juegos de Noche Buena" und im „Romancero y monstruo imaginado" des Alonso de Ledesma. Polo de Medina hat am Schluß seines „Hospital de incurables" den Unfug der Verwendung volkstümlicher Romanzen in geistlichem Sinne, „a lo divino", heftig getadelt.[2]

Eine ähnliche Spielerei mit den überkommenen Formen und Motiven der Romanze macht sich in den phantastischen Karikaturen und Satiren des Quevedo geltend. Bei diesem Kämpfer, dessen Charakter so rechtschaffen und dessen Geist so exzentrisch war, verzerren sich alle Gestalten. Ihm wird der einsame Mensch zum Sonderling, der Santo zum Santero, und der Einsiedler zum sexualen Monomanen. So spricht z. B. in der garstigen Romanze „Madre asperísima sois" der Eremit zur Büßerin:

Soy ermitaño montés,
Y por huir de una suegra,
Más que con mi mujer propria
Quise vivir con las peñas.

Supe de todo en el siglo,
Y memorias hechiceras
Me hacen gestos desde el alma,
Que de los que ví me acuerdan.

Mis deseos se han mezclado
En el cilicio a las cerdas,
Y mi pensamiento mismo
Se ha vuelto mi penitencia.[3]

---

[1] Näheres zur Charakteristik von Lopes „Dorotea" wie auch seiner Lyrik in meinem Buch: Lope de Vega und sein Zeitalter, München 1932, besonders S. 159 ff. und 175 ff.

[2] Obras escogidas de Salv. Jacinto Polo de Melina, ed. Cossío, Madrid 1931, S. 313 ff.

[3] Obras de Don Francisco de Quevedo y Villegas III. B. A. E., 69. Bd., S. 174.

Bin ein Eremit der Berge,
Vor der Schwiegermutter fliehend,
Mußt ich auch von meinem Weibe
Weg und in die Felsen ziehen.

Alles hab ich ausgekostet,
Und ein hexenhaft Erinnern
Winkt mir immer aus der Seele
Hin nach den geschauten Bildern.

Borsten meines Büßerhemdes
Mischen sich mit meinen Trieben,
Zur Askese schlägt mein eignes
Denken um und büßt und stichelt.

Der Liebende wird zum armen Narren, der vor der eigenen Sehnsucht in den Stumpfsinn flieht, wie in der Romanze „A la sombra de un risco“:

Yo fabricaba ciego,
De mi discurso leve
Mazmorras a la vida,
Y al pensamiento Argeles.

Las desesperaciones
Me rondaban alegres,
Que a un desdichado en glorias
Los despechos se mienten.
— — — — — — — — — — —

Despuéblese mi alma,
Sus potencias me dexen.
En una vida yerma,
Que no discurre y siente.
— — — — — — — — — — —

A Floris, que es divina,
Pensamientos la ofenden;
Dexadme, pensamientos,
Que sin pensar acierte.[1]

[1] Ebenda S. 70 ff.

Aus leichten Worten baute
Ich einen Kerker blind,
Dem Leben und dem Denken
Ward ich ein Kettenschmied.

Verzweiflungen umtanzten
In lust'ger Runde mich,
In Herrlichkeit vermummt ja
Der Gram dem Ärmsten sich.

Entvölkre denn die Seele
Sich und entkräfte sich
Zu ödem Einsamleben
Und denk' und fühle nichts!

Denn Floris, meine Göttin,
Die mag das Denken nicht,
Hinweg drum, ihr Gedanken!
Dann findet alles sich.

Der selbstgenügsame Stoiker wird zum selbstsüchtigen Faulpelz, wie in der schwerhinwandelnden Sechssilbler-Romanze:

Tardóse en parirme
Mi madre, pues vengo
Cuando ya está el mundo
Muy cascado y viejo.
— — — — — — — — —

No pretendo cosa,
Que todo lo tengo,
Mientras con lo poco
Vivo muy contento.
— — — — — — — — — —

Dicen que me case,
Digo que no quiero,
Y que por lamerme
He de ser buey suelto.
— — — — — — — — — — —

Yo no quiero hijos,
Ni aumentar el pueblo,
Que harta gente sobra
Casada en el suelo.[1]

Spät hat meine Mutter
Mich ans Licht gebracht,
Lange war die Welt schon
Baufällig und alt.

Keinen Anspruch mach' ich,
Alles hab' ich ja,
Weniges genügt mir,
Das gerade da.

Ich soll mich vermählen ?
Das ist nicht mein Rat.
Will der Ochs sich lecken,
Braucht er freie Statt.

Wozu Kinder zeugen ?
Mehren ihre Zahl ?
Eheleut genug
Gibt's im Jammertal.

Quevedo ist der große Wortführer des Spleens, ein Künstler des Aberwitzes und aller Ungereimtheiten, ein Bahnbrecher der modernen Karikatur, ein Lehrmeister des Goya, Balzac, Baudelaire, Doré und Manet. Gleichviel ob er Romanzen, Letrillen, Silven, Sonette oder Prosa schreibt: in jede Form dringt der Sauerteig seiner übermütig-mißmutigen Laune, treibt sie auf und entfremdet sie sich selbst. Es macht wenig Unterschied, ob er die Narrheit des sonderlichen und einsamen Menschen in Romanzen sich austoben läßt, oder in Silven, wie etwa in den Stücken: „Aquí la vez postrera" – oder „Voyme por altos montes paso a paso."[2]

Auf einen anderen, kühneren Weg der Selbstentfremdung ist schließlich der Romanzenstil durch den alternden Góngora getrieben worden. Derselbe Dichter, der als Student in Salamanca den Volkston der Romanze, den heldischen wie den kindlichen,

[1] Ebenda S. 231 f.
[2] Ebenda S. 310 und 312.

so meisterhaft getroffen hatte und der sodann diese Tonarten mit derbem Humor parodierte: jetzt, nachdem er die literarische Welt mit dem gelehrten Idealstil seines „Polifemo“ und seiner „Soledades“ verblüfft hatte, erhob er sogar die Romanze in das Kultische und mutete ihr eine Verstiegenheit des gewählten Ausdrucks zu, die hoch über ihre bescheidenen Ursprünge hinausging. Und doch, die äußersten Enden berühren sich. Der kulterane Idealstil ist eine heroische Form und hat daher zu der Heldengesinnung der ältesten Romanzen eine gewisse innere Verwandtschaft. Die seelische Hochspannung des Heldentums wird in die gestraffte Haltung des Ausdrucks eingeschaltet. So gibt uns Góngora mit einer wunderbaren Romanze des Jahres 1614 die Gesinnung eines Amadís und Bel Tenebrós auf Peña pobre in der Sprache des irrenden Pilgers seiner „Soledades“, an deren Vollendung er damals noch arbeitet.

Cuatro o seis desnudos hombros
De dos escollos o tres
Hurtan poco sitio al mar,
Y mucho agradable en él.

Cuánto lo sienten las ondas
Batito lo dice el pié,
Que pólvora de las piedras
La agua repetida es.

Modestamente sublime
Ciñe la cumbre un laurel,
Coronando de esperanzas
Al piloto que le ve.

Verdes rayos de una palma,
Si no luciente, cortés,
Norte frondoso, conducen
El derrotado bajel.

Este ameno sitio breve,
De cabra, apenas, montés
Profanado, escaló un día
Mal agradecida fe:

Joven, digo, ya esplendor
Del Palacio de su Rey,
El hueco aníma de un tronco
Nueve meses habrá o diez,

A quien si lecho no blando,
Sueño le debe fïel,
Brame el Austro, y de las rocas
Haga lo que de el ciprés.

Arrastrando allí eslabones
De su adorado desdén,
Hierbas cultiva no ingratas
En apacible vergel.

¡Oh, cuán bien las solicita
Sudor fácil, y cuán bien
Émulas responden ellas
Del más valiente pincel!

Confusas entre los lilios
Las rosas se dejan ver,
Bosquejando lo admirable
De su hermosa crüel,

Tan dulce, tan natural,
Que abejuela alguna vez
Se caló a besar sus labios
En las hojas de un clavel.

Sierpe de cristal, vestida
Escamas de rosicler,
Se escondía ya en las flores
De la imaginada tez,

Cuando velera paloma,
Alado, si no, bajel,
Nubes rompinedo de espuma,
En derrota suya un mes,

Le trajo, si no de oliva,
En las hojas de un papel,

Señas de serenidad,
Si el arco de Amor se cree.[1]

Zwei, drei Klippen, die dem Meere
Mit vier Schultern oder sechs
Nur ein schmales Plätzchen stehlen,
Doch viel Liebliches enthält's.

Wie die Wellen darum grollen,
Der gepeitschte Fuß erzählt's,
Denn es stäuben ihre Wasser
Unaufhörlich an dem Fels.

Hoch und stille auf dem Gipfel
Rings die Lorbeerbäume stehn,
Winken mit dem Hoffnungskranze:
Der Pilote soll es sehn.

Eine Palme, statt des Leuchtturms,
Nur ein strahliges Gewächs,
Weist sie das verirrte Schifflein
Hilfreich des magnet'schen Wegs.

Zu der lieblich stillen Enge
Dieses Raumes, kaum gestört
Durch die Ziegen, stieg ein Jüngling,
Dessen Treue schlecht erhört

Dorten, wo man einst ihn glänzen
An des Königs Hof gesehn.
In des Baumstumpfs Höhle lebt er
Schon neun Monde oder zehn,

Wenn auch nicht in weichem Bette,
Doch in treuem Traumesnest,
Mag der Föhn um Felsen brüllen,
Schütteln sie wie die Zypress'.

Immer noch die Kette schleppend
Seiner Liebe, stolz verschmäht,

---

[1] Obras de Don Luis de Góngora y Argote, S. 180 f.

Pflegt er wen'ger undankbare
Pflanzen im umhegten Beet.

Oh, wie gut sie hier gedeihen
Von des Gärtners leichtem Schweiß,
Um die Wette bunt sich färben
Wie mit Künstlerpinsels Fleiß.

Zwischen Lilien verstreuet
Lassen sich die Rosen sehn
Und skizzieren ihm das Wunder
Seiner Grausamen so schön,

So natürlich und so freundlich,
Daß das Bienchen kommt und jetzt,
Ihre Lippen süß zu küssen,
Sich auf Nelkenblätter setzt.

Ein kristallner Aal in Schuppen,
Abendrötlich schimmernd jetzt,
Schlüpft ins blumige Gewoge
Des Gesichtchens, lichtbehext.[1]

Da, wie eine Segeltaube,[2]
Ein geflügeltes Gefährt,
Durch des Schaumes Wolken brechend
Ihm die Schwingen zugekehrt,

Sucht seit Monden ihn und bringet
Ölzweiggrünen Briefbericht,
Schönes Wetter, wenn der Liebe
Hoffnungsbogen nicht zerbricht.

So werden auch in der Romanze, ähnlich wie in der Erzählungskunst und in der Bühnendichtung, die Motive der Einsamkeit von der Neigung zum Virtuosismus und Illusionismus erfaßt:

[1] Über die Schwierigkeiten, diese Strophe sinngemäß wiederzugeben, vgl. Hermann Brunn, Die Soledades des Don Luis de Góngora, München 1934, S. 86 f.

[2] Der Ausdruck „Segeltaube", velera paloma, wird von Lope de Vega in der 2. Szene des 4. Aktes seiner Dorotea beanstandet.

eine Neigung, die sich im Zeitalter des Barock auf sehr verschiedene Weise bemerkbar macht. Einserseits entfaltet man mit gesteigerter Kunstfertigkeit einen Prunk und Überfluß von Formen, um die bestehenden Gewalten des Staates, der Kirche, der Gesellschaft, einschließlich der Majestät Gottes und der Natur, zu verherrlichen, kurz, um der Macht zu huldigen und zu schmeicheln. Aber man entfaltet andererseits einen ebenso übermäßigen Aufwand des künstlerischen Wollens und Könnens ohne höfischen Dienst, lediglich zur Aufrichtung und Verherrlichung von phantastischen Gewalten, d. h. dem reinen Zauber der Phantasie zuliebe. Man will nur schwelgen, nur allein und geborgen sein in den goldenen und purpurnen Wolken des Scheines. Der erste Weg führt nach Byzanz, der zweite nach Orplid. Und drittens hatte man die Möglichkeit und nahm sich die Freiheit, vom einen Weg zum anderen hin und her zu schweben, spottend, scherzend, zweideutig, „jocoseriamente", wie Quevedo sagte.

Góngora, der alle diese Möglichkeiten beherrschte, offenbarte seine besondere Meisterschaft schließlich doch in der Erbauung des reinen Luftschlosses, in der Akrobatik der Wortphantasmen und im Virtuosismus seiner improvisierten Mythen. Die obige Romanze stellt nur eine kleine Probe dieser Kunst dar. Das Hauptwerk sind die „Soledades", ein Bruchstück zwar, aber gewaltig genug, um den Höhepunkt dieser Entwicklungsreihe, die mit Herrera begonnen hatte, zu bezeichnen.

## Die Soledades des Góngora

Schon beim ersten Bekanntwerden der „Soledades", einige Jahre nach 1613, hat Jáuregui in seinem offenen Brief an Góngora den Einwand erhoben, daß der Titel des Gedichtes jeder Grundlage entbehre: „Schon darin, daß Sie dieses Werk Soledades nennen, irren Euer Gnaden. Denn soledad bedeutet Mangel an Gesellschaft, und wer andere Leute um sich hat, darf sich nicht einsam nennen. Euer Gnaden lassen ganze Scharen von Mädeln und Burschen aus den Bergen auftreten, aus denen der arme schiffbrüchige Jüngling, der Held, gar nicht mehr herauskommt. Dafür lassen sich hunderterlei Stellen anführen z. B. die Verse:

Und schließlich waren längs des Bachs die Räume
Von Almerinnen derart überladen,
Als hätten sämtliche Hamadryaden
Verlassen ihre Bäume,
Ausbrechend aus der Dämmung
Volkreicher Höhn die schönste Überschwemmung,
Weil auch das kleinste Nest
Vertreter schickt zu einem Hochzeitsfest.[1]

oder:

Kaum daß die Mädchen sich der Ruh beflissen,
Als – gleich an Schönheit wie an Blütenzahl –

---

[1] Ich gebe die Verse nach der Übersetzung von Hermann Brunn, Die Soledades des Don Luis de Góngora, München 1934, S. 108 f. Der spanische Text des Jáuregui lautet: ... que hasta en eso erró Vmd. llamando a esta obra Soledades impropiamente, porque soledad es tanto como falta de compañía, y no podrá llamarse solo él que tuviere a otro consigo. Vmd. introduce legiones de serranas y pastores de entre los cuales nunca sale aquel pobre mozo naufragante, y así lo demuestran los versos en cien ocasiones, como estas:

Inundación hermosa
Que la montaña hizo populosa etc. . . .
. . . Parientes más cercanas, etc.

Donde había tanta vecindad de pueblos y toda caterva que baila, juega, canta y zapatea hasta caer, ¿como, diablos, pudo llamarse Soledad?

Aufblühte an besagten Quellgerinnen
Ein zweiter bunter Lenz von Bäuerinnen,
Benachbart eng dem künftigen Gemahl
Mehr im Verwandtschaftsgrad als in den Orten,
Beladen mit Geschenken aller Sorten.[1]

Wo so viel Volk in der Gegend wohnt, das tanzt, spielt, singt und schuhplattelt bis es umfällt, – wie zum Teufel kann man das eine Einsamkeit nennen?"[2]

Diesen freilich sehr naheliegenden Vorwurf hätte Góngora entkräften können durch einen Hinweis auf die ersten Widmungsverse seines Gedichtes:

Pasos de un peregrino son, errante,
cuantos me dictó versos dulce Musa:
en soledad confusa,
perdidos unos, otros inspirados.

Leider ist ihr Sinn nicht ohne weiteres klar. Man hat sich mehrfach den Kopf darüber zerbrochen.[3] Am besten hat wohl Leo Spitzer erkannt, wie gerade in der Zweideutigkeit und durchgehenden Ambivalenz der Verse ihr eigentlicher Sinn zu suchen ist. Der Dichter ist als Wanderer gemeint, und sein Schreiten als ein Dichten, und umgekehrt. Seine Einsamkeit ist gemeint als ein Ort seelischer Abseitigkeit, Getrenntheit von der Liebsten und von der gewohnten Umwelt, kurz als eine seelische Verlorenheit und andererseits als ein Ort der musischen Inspiration, der künstlerischen Arbeit und treffsicheren Ausgestaltung einer Welt von Phantasien. Die Meinung Góngoras geht also dahin, daß die Dichtung seiner „Soledades" aus Gefühlen der Einsamkeit und Sehnsucht hervorgegangen sei und daß eben aus diesem Motive

[1] Brunn a. a. O. S. 121. Vers 623 ff. Aus der Art, wie Jáuregui die Verse wiedergibt, geht hervor, daß er flüchtig abgeschrieben oder einen mangelhaften Text benützt hat. Die zweite Soledad dürfte er damals noch nicht gekannt haben.

[2] Jáuregui: Antídoto contra las Soledades, ed. p. José Jordán Urríes y Agara, Madrid 1899, S. 150.

[3] Vgl. Dámaso Alonso: Soledades de Góngora, Madrid 1927, S. 131. Leo Spitzer, Romanische Stil- und Literaturstudien, Marburg 1931, S. 130. Hermann Brunn a. a. O. S. 174 f.

heraus seine Muse, d. h. sein dichtender Geist, diese Einsamkeit belebt und bevölkert habe mit einer Fülle von Hirtenmädchen, Fischerknaben, Bergen, Wäldern, Meeresufern, Jagden und ähnlichen Wunschbildern.

Es handelt sich also um eine geistvolle Entfaltung von Träumereien und idyllischen Sehnsuchtsbildern einer einsamen Seele, keineswegs, wie Spitzer möchte, um „eine Bändigung der Welt durch die Kunst". Die Auffassung, daß Góngora ein superrealistischer Ringkämpfer sei, der mit der Wirklichkeit in trotzigem Streit liege und sie bezwinge, kommt aus einer bei Stilisten und Linguisten häufigen Überschätzung des Wortes und seiner Zauberkräfte. Wir möchten, indem wir weniger auf die Struktur des barockspanischen Ausdrucks als auf die seelische Meinung, d. h. auf die innere Form der obigen Widmungsverse achten, sie etwa folgendermaßen verdeutschen:

Die Schritte hier und Reime eines Pilgers,
Aus denen freundlich meine Muse flüstert:
  Von Einsamkeit umdüstert,
Seelenverlorne sind's und geistgeborne.

Man muß in der Tat zugeben, daß die ganze Dichtung der „Soledades" umdüstert ist von Einsamkeit, d. h. beschattet durch jenen abseitigen Subjektivismus, den wir schon in der Lyrik des Fernando de Herrera beobachtet haben. Daher die Dunkelheit des Ausdrucks, die aus einer Unlust, die Dinge bei ihrem gemeinhin üblichen Namen zu nennen, kommt. Es widerstrebt dem seelisch Vereinsamten, eine gesellige, mitteilsame, allgemein gebräuchliche und verständliche Sprache zu reden. Er verpanzert sich in eine kultistische Stilsprache, die nach außen ebenso dunkel und schroff wie nach innen lichtvoll und schmelzend sein soll. Nach außen soll die Verbindung mit der Allgemeinheit und Gegenwart des menschlichen Umgangs unterbunden oder mindestens erschwert werden, während nach innen ein geistig vermittelter Verkehr sich herstellen soll, eine Gemeinschaft des phantastischen und poetischen Einverständnisses mit den Sagen, Mythen, Dichtungen und Idealen der Vorzeit, der Antike, der Poeten, Götter, Helden und Halbgötter der Urzeit, des goldenen Zeitalters, der echten, urständigen und ungebrochenen Kinder

der Natur. Góngora ist, wenigstens in dieser Dichtung, kein romantischer Volkstümler, der aus Überdruß an der guten Gesellschaft zu Hirten und Bauern aufs Land geht und ihnen die schwieligen Hände schüttelt, sondern ein Geistesaristokrat, dem zwar die sogenannte gute Gesellschaft unleidlich banal geworden ist, der aber das bäuerliche und dörfliche Zusammensein nur in der bukolischen und pastoralen Anschauung und nur als eine poetable und poetisierte Lebensform, d. h. als eine schöne Illusion hinnehmen und betrachtend genießen kann. Es ist ihm, wie er in der Widmung seines Polifemo sagt, eine

culta sí, aunque bucólica Talía,

d. h. ein künstlisches Naturtheater, eine Art Freiluft im Schutzpark. In der Tat kommt man dem Geist der „Soledades" am nächsten, wenn man an Triften, Hütten, Seen, Haine, Tempel und Einöden denkt, wie sie mit geistvoller, realistisch illusionistischer Nachahmung in barocken Lustgärten für weltmüde große Herren und Damen hergerichtet wurden. Dazu stimmt auch Góngoras mutmaßlicher Plan, das Ganze in vier Abteilungen anzulegen als „Soldedad de los campos, de las riberas, de las selvas" und „del yermo". Der Charakter einer feingebildeten Ursprünglichkeit, wohlgepflegten Wildheit, geschmackvollen Nachlässigkeit und soignierten Improvisation ist im Metrum der Silva, dessen Voraussetzungen wir schon kennen, vortrefflich gesichert.

Es erledigt sich nun auch ein anderer Einwand des nörgelnden Jáuregui, nämlich daß die Geschichte oder Fabel des Gedichtes ereignislos und unbedeutend sei, trotz der vorgeführten Bauernhochzeiten, Tänze, Feuerwerke, Wettkämpfe, Fischfänge, Jagden usw.„Kommt da ein Jüngling ans Land, die Hauptfigur, die Euer Gnaden uns vorführen und dessen Namen Sie geheimhalten. Dieser trieb sich auf dem Meer herum, schiffbrüchig, ohne daß man erfährt, wieso und wozu. Er tut nichts als gaffen, er sagt nichts Gutes noch Schlechtes und tut den Mund nicht auf. Nur daß er einmal eine recht schofle Taktlosigkeit begeht, indem er seine ferne Dame, die ihn so viel Klagen gekostet hatte, als er an Land stieg, vergißt und sich in die bäurische Braut eines anderen verliebt, und das im Hause ihres Vaters, der ihn so

gastfrei aufnahm; und das alles hat im Verlauf der Geschichte nur den Erfolg, daß es den Zusammenhang verderbt, ohne daß sonst etwas Kunstvolles dabei herauskäme."[1]

Das Kunstvolle – können wir nunmehr erwidern – liegt eben darin, daß der Held ein enttäuschter und gehemmter Flüchtling des tätigen Lebens und nur noch die Verkörperung der wehrlosen Empfindsamkeit ist, nur noch die einsame Seele, die sich an geistvollen Bildern einer entschwundenen und durch die Sehnsucht wieder herbeigerufenen Naivität erquickt. Auch ist es nicht exakt, daß der Held beim Anblick der errötenden Bauernbraut seine eigene Dame vergesse; im Gegenteil, die Schönheit des ländlichen Mädchens erneuert in ihm das Bild der fernen Dame und den Schmerz um ihren Verlust (s. Vers 739 ff.).[2] Nicht wie eine begehrenswerte Wirklichkeit, nur wie ein Abglanz der verlorenen Geliebten wirkt die Schönheit des Bauernmädchens auf den empfindsamen Jüngling, rührt ihn beinahe zu Tränen, vergeistigt seinen Schmerz und verewigt ihn sozusagen. Dies ungefähr dürfte der Sinn sein von

gusano, cuyo diente,
minador antes lento de su gloria,
inmortal arador fué de su pena.[3]

Es erhebt sich uns hier die Frage, welche Wirkung denn eigentlich nach der Meinung des Dichters alle die ländlichen Schauspiele auf das Gemüt des wandernden Jünglings und weiterhin auf den Leser ausüben sollten? Läuterung? Aufklärung? Unterhaltung? Zerstreuung? Staunen?

---

[1] a. a. O. Allí sale un mancebo, la principal figura que Vmd. nos presenta, y no le da nombre. Este fué al mar y vino del mar, sin que sepáis cómo, ni para qué; él no sirve si no de mirón; no dice cosa buena ni mala, ni despega su boca; sólo hace una descortesía muy tacaña y un despropósito: que se olvida de su dama ausente, que tantas querellas le costó al salir del mar, y se enamora de estotra labradora desposada en casa de su mismo padre, donde le hospedaron cortésmente, sin que sirva aquello de nada al cuento, si no para echarlo a perder y rematarlo sin artificio ni concierto alguno.

[2] Die Stelle gehört freilich zu den dunkelsten und strittigsten des Gedichtes, kann aber auf keinen Fall in dem abträglichen Sinne Jáureguis gedeutet werden.

[3] Vgl. Dámaso Alonso a. a. O. S. 71 f., 168 und 236.

Mit einiger Sicherheit läßt sich, wie mir scheint, die Antwort nur dadurch finden, daß man die tatsächliche Wirkung beobachtet, die von den „Soledades" ausging. – Wirre Literatenstreite, wirre Verhöhnungen und Huldigungen, Nachahmungen, Parodien, Übertrumpfungen hängen sich an die verblüffende Dichtung und ziehen sich durch das ganze 17. Jahrhundert. Es entstand ein Durcheinander von Für und Wider. Sehr oft ging die Ratlosigkeit so weit, daß gerade diejenigen, die den Stil der „Soledades" am leidenschaftlichsten verspotteten, ihn nach und nach, mehr und mehr, ohne zu es merken, nachahmten:[1] so abstoßend und verführerisch, so aufregend skandalös, blendend und bannend zugleich war die Wirkung. Wie ein Narkotikum, vor dem jeder warnt und das jeder gebraucht. So war z. B. der launige Humorist Salvador Jacinto Polo de Medina aus Murcia ein erklärter Gegner des Kulteranismus, aber das hinderte ihn nicht, eine wenn auch scherzhafte, doch keineswegs spöttische Nachbildung der „Soledades" des Góngora zu dichten: „Ocios de la soledad, combidando a Don Luis Marín de Valdés a gozar la hermosura de la aldea" (Murcia 1633).[2] Etwas Bleibendes ist, soviel ich sehe, bei den in Virtuosismus, Illusionismus, Empfindsamkeit und Ironie schwelgenden Soledades in der Manier des Góngora nicht mehr herausgekommen, so eifrig man den Urtext las, durchdachte, erklärte, in Schulen und Akademien traktierte. Diese dichterische Unergiebigkeit erklärt sich auf verschiedene Weise. Erstens war es leichter, den Stil und die Manier des Werkes zu erfassen als seine verborgene Poesie. Zweitens läßt sich Poesie als solche überhaupt nicht nachahmen, sondern nur weiterentwickeln. Drittens war die Wirkung der „Soledades" im Verein mit anderen Spätwerken des Góngora auf den Formensinn der jüngeren Dichter und Literaten eine außerordentlich starke. Man bedenke nur, wieviel Calderón und gewiß auch der große Prosaiker Gracián hier gelernt haben. Und viertens ist eben durch die stiltechnische Erziehung und Verführung, die von dem Künstler Góngora ausging, die feinere und leisere

[1] Vgl. Gerardo Diego: Antología poética en honor de Góngora 1627–1927, Madrid 1927.

[2] Reproduziert von J. M. de Cossío, X. Band der Clásicos olvidados, Madrid 1931, S. 271 ff.

Stimme des vereinsamten Dichters Góngora übertönt worden. Das Moment des formalen Wollens und Könnens hat in der Wirkung der „Soledades" auf die Nachwelt ein derartig starkes Übergewicht gewonnen, daß nicht einmal mehr die Romantiker und Symbolisten des 19. Jahrhunderts in ein klares und innerliches Verhältnis zu der eigentlichen Poesie der „Soledades" zu kommen vermochten.[1]

Ein einziger, sehr lehrreicher und großartiger Fall von dichterischer Weiterentwicklung der gongorinischen Einsamkeitspoesie ist mir bekannt: das große Traumgedicht, Primero Sueño, das um 1690 die geniale Nonne Juana Inés de la Cruz im Hieronymuskloster zu México verfaßte. Äußerlich gibt sich dieser „Sueño" ohne weiteres als ein Ableger der „Soledades" zu erkennen. Seinem tieferen Sinne nach ist er ein Gesang des erwachenden Forschungsdranges und weist ahnungsvoll voraus auf die Dichtungen der Aufklärung. Man denkt an Albrecht von Haller. Man spürt sogar die ersten Anklänge an prometheische und faustische Stimmungen. Der dunkle Stil und die kultistische Manier erhalten hier durch den frischen Zauber des Wissensdurstes und der bestaunten Naturgeheimnisse eine neue, gesteigerte und vertiefte Bedeutung. Die Schaulust des vereinsamten und empfindsamen Pilgers der unglücklichen Liebe klärt sich auf und erhebt sich zum θαυμάζειν und zum wissenschaftlichen Erkenntnistrieb. Vortrefflich paßt die Anstrengung des mühevoll sich reckenden Geistes zu der vielverschlungenen Gesuchtheit und von innen sich hellenden Dunkelheit der Sprache. Was bei Góngora schlummerte und in einen sehnsüchtig ziellosen, unersättlichen Durst nach Schönheit und natura integra, nach Sinnenlust und Unschuld eingebettet lag, das regt sich hier, erwacht und arbeitet als philosophischer Geist.[2]

---

[1] Diesen Nachweis haben, wie mir scheint, die lehrreichen Ausführungen von Dámaso Alonso: Góngora y la literatura contemporanea, Santander 1932, überzeugend erbracht.

[2] Eine gekürzte Verdeutschung und Würdigung dieses Gedichtes, dessen schwieriger Text noch nicht kritisch gereinigt ist, findet man in meinem Aufsatz Die „zehnte Muse von Mexico", Sor Juana Inés de la Cruz, in den Sitzungsberichten der Bayer. Akademie der Wissenschaften, München, Januar 1934. Alles weitere bei E. Abreu Gómez: Sor Juana Inés de la Cruz, Bibliografía y Biblioteca, México 1934.

Freilich, eine Einsamkeitsdichtung ist es nun nicht mehr. Mag ein Forscher als Mensch die Einsamkeit noch so sehr brauchen und lieben, als Geist ist er wesentlich dialektisch und mitteilsam, und als Esprit ist er sogar gesellig, sei es auf neckisch-polemische oder verbindliche Weise. Die mexikanische Nonne sprudelte von Geist und Esprit und war in ihrer bezaubernden Jugendlichkeit ebenso munter und liebenswürdig wie Góngora in seinem Alter mürrisch und spröde.

Versuchen wir nach diesem kurzen Umblick die obige Frage zu beantworten: welche Wirkung etwa konnte der Dichter der „Soledades" mit der kunstvollen Fülle seiner Bilder erzielen wollen ? Gewiß keine sittliche, noch überhaupt praktische, sondern eine wesentlich theoretische Erregung und Bereicherung des Gemütes, eine geistig erhöhte Anschauung des natürlichen Daseins, eine Vision, die zunächst noch phantastisch, preziös und mythisch aufgeschminkt wird, die aber auch schon voll intellektueller Spielerei und Neugierde ist, und die sich, freilich nicht mehr bei Góngora, sondern erst in der Dichtung der Aufklärung als eine philosophische Ergriffenheit und als ein wissenschaftlicher Glaube entpuppt hat.

So ist auf der Bahn der Renaissancedichtung das Motiv der Einsamkeit, nachdem es mehr und mehr zum Spielball eines barocken Illusionismus und Virtuosentums geworden war, unvermerkt hinübergerollt zu den Aufklärern, wo es seiner einsamen Eigenart entkleidet und mit anderen Motiven vermengt wurde. Denn die Einsamkeit, wie der Aufklärer sie liebt, darf sich nicht in müßigen Schwelgereien und Phantasien des Geistes ergehen, sondern soll einen erzieherischen Zweck haben und soll, wie das insulare Leben des Robinson, die Tatkraft und erfinderische Selbstbehauptung des Menschen anregen und stärken. Ich glaube, daß man den dichterischen Sinn und die geistesgeschichtliche Stellung der „Soledades" verkennt, wenn man sie als eine Vorstufe des Robinson betrachtet. Ohne den Zuspruch gastfreundlicher Hirten und Fischer wäre Góngoras fahrender Jüngling wahrscheinlich Hungers gestorben.

## Der Quietismus

Illusionismus und Virtuosentum sind freilich nicht die Wege, die zum Tempel der echten Dichtung führen. Als Abwege möchten wir sie darum auch nicht bezeichnen; denn oft findet durch sie der Überschuß der Gefühle seine Erleichterung. Allerhand Spielereien treten dann zutage, in denen das Unwesentliche zu seinem Rechte kommt, das Scheinhafte.

Merkwürdigerweise geht nun in Spanien Hand in Hand mit den Spielereien der illusionistischen und virtuosen Künstler ein finsterer Pessimismus. Es ist der Galgenhumor des Niedergangs. Den Enttäuschungen und der Mühsal des tätigen Lebens gegenüber bietet die Religion nicht mehr, wie einst, Erfrischung und Ansporn, sondern nur noch Ausweg und Zuflucht. Das Mißraten der irdischen Dinge wird für den Frommen ein bitterer Triumph, ein Gelächter, eine Schadenfreude und rechthaberisch grinsende Gewißheit. Dies eben ist der große Spaß, daß alle Butterbrote hienieden auf die bestrichene Seite fallen. Seit der große unbesiegte Kaiser Karl V. die Regierung niedergelegt, am 21. Oktober 1555 auf die Kaiserkrone und am 15. Januar 1556 auf die spanische Königskrone verzichtet hatte, seit er in dem Hieronymitenkloster zu Yuste seiner inneren Sammlung lebte, dem Todesgedanken nachhing und die Exequien seiner Eltern, seiner Gattin, seiner Verstorbenen, ja seiner eigenen lebendigen Person feierlich begehen ließ, seit dieser weiseste und mächtigste Herrscher der Welt an aller Staatskunst verzweifelte, war es, als ob das irdische Glück und die harmlose Freude aus Spanien auswandern wollten. Lustig nur noch mit dem Tod im Herzen, tapfer und mutig nur noch aus Verzweiflung, wahrhaftig und echt nur noch mit der Gewißheit, daß wir inmitten von Lüge und Trug leben, gesellig und höfisch nur noch mit der Einsamkeit im Gemüt: dies wurde fortan der große spanische Stil, der Stil eines Menschen, dessen irdische Güter jenseits des Weltmeers und dessen geistige Schätze jenseits des Lebens lagen: daher er das Beste seines ungeheuren Reichtums nur in der Phantasie zu realisieren vermochte. In ihr besaß er es als schillernden Scherz und geheimnisvollen Glauben.

Die ganze Erbschaft der Mystik brach wieder auf, und nicht etwa nur bei den Gelehrten, die Arabisch, Griechisch und Latein verstanden, sondern auch inmitten des kleinen Volks, in den Bildnereien handwerklicher Künstler, in den Reimen halbgebildeter Sänger, in den Träumen und Extravaganzen der Bettelmönche und Nonnen, im Gefasel der Erleuchteten, der Alumbrados, wie man sie nannte.

Betrachten wir zunächst diese niederste Erscheinung der spanischen Mystik. Zum erstenmal werden die Alumbrados als eine aus Italien gekommene geistige Pest in dem „Sumario de Medicina" des königlichen und kaiserlichen Leibarztes Francisco López de Villalobos erwähnt (1498). Bald werden die kirchlichen Behörden aufmerksam und untersuchen das Betragen und die Behauptungen der als Alumbrada bekannten Schwester María von Piedrahita (1509) und eines Mönches von Ocaña (1512). Im 2. und 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts beginnt die Inquisition einzugreifen und führt gegen eine Gruppe von Alumbrados in Toledo eine Reihe von Prozessen. Weitere Fälle, mit denen sich die Inquisition zu befassen hatte, waren die der Magdalena de la Cruz in Córdoba (1546), der María de la Visitación in Lissabon (1588), der Alumbrados von Llerena (1570–82), der großen Gruppe in Sevilla (1620–30), der Nonnen von San Plácido in Madrid (1638) und schließlich, nach vielen anderen vereinzelten Prozessen, die Verurteilung des bedeutendsten Vertreters dieser Richtung, Miguel de Molinos in Rom (1687).[1]

Die Sorge und Frage, ob und inwiefern die vielverzweigte Bewegung der Alumbrados und der quietistischen Mystik ketzerisch oder rechtgläubig sei, ist für unsere Betrachtung mehr als überflüssig, störend. Genug, daß damals die Gemüter beunruhigt und verwirrt wurden durch die Angst vor Ansteckung und Verdächtigung oder gar durch die Begierde danach. Man staunt, wie viele Menschen in der Regierungszeit Philipps II., III. und IV. in den Geruch eines ketzerischen Quietismus gerieten, sei es als

[1] Vgl. Bernardino Llorca: Die span. Inquisition und die Alumbrados, Münchner Dissertation 1934, wo man weitere Literatur verzeichnet findet, und Paul Dudon, S. J. Le quiétiste espagnol Michel Molinos. Paris 1921 (Études de théologie historique).

Alumbrados, sei es als Dejados oder als Perfectos.[1] Alles irgendwie Mystische, wenn es in der Sprache des Volkes geschrieben war, galt als verdächtig. Wenn so entschiedene Vertreter einer tätigen, kämpfenden und durchaus kirchlichen Frömmigkeit wie Ignatius von Loyola, Diego Laínez und Therese von Avila samt ihren Karmeliter Schwestern sich gegen solche Anschuldigungen zu verteidigen hatten, so konnte niemand, der ein eigenes und starkes Innenleben führte, mehr sicher sein. In Sevilla galten zu Anfang des 17. Jahrhunderts sämtliche Damen der Gesellschaft, ja sogar die meisten Frauen des Volkes, als angesteckt von mystischer Ketzerei. Man weiß, wie sehr diese Ketzerriecherei mit den mittelalterlichen Erinnerungen an Glaubenskämpfe gegen den Islam, gegen das Judentum und gegen averroistische Freigeister und mit der Sorge um die Reinheit der Rasse zusammenhing. In dem berüchtigten Wort „marrano", dessen Bedeutungsentwicklung ein fürchterliches Stück menschlichen Wahnes darstellt, ballten sich diese seelischen und leiblichen Zwangsvorstellungen zusammen.[2] Dazu kam aber jetzt die neue Gefahr, die aus dem Schoß der Rechtgläubigkeit und des Gottvertrauens selbst emporstieg. Das Ruhen in Gott, das Alleinsein mit ihm, seine höchsten Gnadenbeweise enthüllten sich als der Ort, wo die fürchterlichste Versuchung des Satans lauerte. Konnte nicht die gottbegnadete und erleuchtete Seele, die als „Alumbrada de Dios" in reinster Seligkeit weltentrückt zu schwelgen wähnte, eine „Alumbrada de Satanás" sein? Die einsame Innerlichkeit selbst, der Seelenfriede als solcher wurde umheimlich und erschien desto verdächtiger und gefährlicher, je lockender man ihn empfand und ersehnte.

Wer weiß, wie oft schon in der Geschichte der Frömmigkeit sich dieser Sturz vom Himmelsglück in die Höllenangst vollzogen hat, und wie leicht er gerade in der Abgeschiedenheit erfolgt! Man könnte in der Mystik aller Zeiten und Völker zahlreiche Übereinstimmungen mit den Lehren und Übungen der Alumbrados finden. Man kann ihre Vorbilder in Deutschland und Flandern, in Italien, im islamitischen, hellenistischen und rö-

[1] Vgl. Menéndez y Pelayo, Historia de los Heterodoxos españoles, 2. Bd., Madrid 1880, S. 530 ff.

[2] Vgl. A. Farinelli, Marrano, Storia di un vituperio. Genf 1925.

mischen Kulturkreis, ja sogar in Indien aufweisen; denn nichts ist so gleichförmig und anspruchslos in der Ausgestaltung und daher so reich an Wiederholungen wie die Mystik, vor allem die quietistische.

Das Wichtige für uns liegt weniger in der Bestimmung dieser Quellen als im Verständnis der Art, wie sie in Spanien wieder hervorbrechen. Es war eine zerstreute, sprunghafte, vielfach dilletantische Bewegung, ohne den lehrhaften, philosophischen Zusammenhang, ohne die erzieherische Stoßkraft, ohne den theologischen Charakter, den sie in der deutschen Mystik schon lange vor der Reformation angenommen hatte.[1] Das ganze Gebaren der Alumbrados verrät etwas Unmaßgebliches, das bald spielerisch, bald krankhaft oder gar betrügerisch und lüstern anmutet; was jedoch keineswegs ausschließt, daß sich gelegentlich eine tiefe Frömmigkeit dahinter verbirgt. Vor allem aber ist eine große Unlust zum Wirken in der Welt und eine Geringschätzung der bürgerlichen sowohl wie der kirchlichen Ordnungen dabei. Die Alumbrados haben eher etwas Rebellisches als wirklich Revolutionäres: daher die Inquisition auf eine verhältnismäßig leichte und milde Weise mit ihnen fertig wurde. Höchst bezeichnend ist es schließlich, daß die einzige umfassende und hinreißende Lehrschrift dieser Gruppe so spät zustande kam, erst nachdem die ganze Bewegung innerhalb Spaniens erledigt war. Ich meine die „Guía espiritual" des Miguel de Molinos, „Geistliche Führung, um die Seele frei zu machen und auf dem inneren Weg zur reinen Anschauung und zum Reichtum des innerlichen Friedens gelangen zu lassen" (Rom 1675).[2]

Die Theologen kennen dieses merkwürdig schwungvolle Büchlein zumeist nur aus lateinischen oder italienischen Übersetzun-

---

[1] Vgl. Herbert Grundmann, Die geschichtlichen Grundlagen der deutschen Mystik, Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 12. Bd., Halle 1934, S. 400 ff.

[2] Guía espiritual que desembaraza el alma, y la conduce por el interior camino, para alcanzar la perfecta contemplación, y el rico tesoro de la interior paz. Fué sacada a la luz en 1675 por Fray Juan de Santa María. Ich benütze den heute schon wieder selten gewordenen Neudruck von Rafael Urbano, Barcelona, ohne Jahr (1908), der mir durch die Findigkeit des Leiters des deutsch-spanischen Austauschdienstes in Barcelona, Herrn Karl Supprian, verschafft wurde.

gen. Sie kennen wohl auch seine unmittelbaren Vorgänger in der quietistischen Lehre und Seelsorge: Spanier, Franzosen und Italiener, Gregorio López, Jean Falconi, François Malaval, Jeanne de Chantal[1] und andere. Aber der volkstümliche, echt spanische Untergrund, der Klang und Reiz der theologisch geschulten und doch so ursprünglichen und beschwingten Rede, die Anziehungskraft dieser verführerischen Ermahnungen und stürmischen Beruhigungen, der weiche, in der hämmernden Beredsamkeit mitklingende Einsamkeitsgesang, mit einem Wort die ganze Schönheit dieser Schrift liegt heute noch verschüttet. Es ist an der Zeit, daß wir Philologen und Literarhistoriker, so weit es in unserer Macht liegt, die Vorurteile hinwegräumen, die das edle Werk des hochbegabten, verleumdeten, mißhandelten und sehr geduldigen „Ketzers" und Künstlers verdecken und entstellen. Eine textkritische und allgemein zugängliche Ausgabe wie auch eine geistes- und stilgeschichtliche Würdigung dieses Denkmals bester spanischer Prosa, das sich hoch über den barocken Ungeschmack der Zeit erhebt, sollten nicht mehr allzulange auf sich warten lassen.[2]

---

[1] Vgl. Paul Dudon: Le quiétiste espagnol M. Molinos, Paris 1921, S. 45 f.

[2] Die von Manuel de Montoliu in seiner übrigens vorzüglichen „Literatura castellana", Barcelona 1929, S. 494 aufgestellte Behauptung, daß die Guía espiritual ursprünglich auf italienisch geschrieben worden sei und eigentlich gar nicht in die kastilische Literatur gehöre, beruht offenbar auf einem Irrtum. Das Buch erschien in Rom im Jahr 1675 zuerst in spanischer Sprache, sodann noch in demselben Jahr und bei demselben Verleger auf italienisch. Diese beiden Ausgaben wurden von dem R-P. F. Juan de Santa María besorgt und bei Michele Hercole in Rom verlegt. Vgl. Antonio Palau y Dulcet: Manual del librero hispano-americano, 5. Bd., Barcelona 1926, S. 209. Außer den spanischen Drucken: Rom 1675, Madrid 1676 und Zaragoza 1677 existiert eine von dem gedruckten Text abweichende Handschrift in spanischer Sprache (cod. Vat lat. 8593), an der zwei Schreiberhände gearbeitet haben. Es ist möglich, daß Molinos selbst diese Abschrift von seinem eigenen umgearbeiteten Text hat herstellen lassen. Vgl. Dudon a. a. O. S. 34 Anm. und S. 42, sowie Recherches de sience religieuse. Juli 1911. Die erste französische Ausgabe erschien 1688 in Amsterdam. Ein Exemplar davon besitzt die Universitätsbibliothek in Marburg, wie mir Dr. Werner Krauß mitteilt. Exemplare der sehr selten gewordenen spanischen Erstausgabe liegen in der Bibliotheca Vaticana und in der Madrider Nationalbibliothek. Vgl. Joseph Hilgers S. J.: Zur Bibliographie des Quietismus, im Zentralblatt für Bibliotheks-

Das Büchlein, das den wenigen Leitgedanken der Alumbrados ihren vollendeten und beredtesten Ausdruck verleiht, enthält Sätze wie gleich zu Anfang die folgenden:

I, 1. Has de saber que es tu alma el centro, la morada y reino de Dios; pero para que el gran rey descanse en ese trono de tu alma, has de procurar tenerla limpia, quieta, vacía y pacífica. Limpia de culpas y defectos, quieta de temores, vacía de afectos, deseos y pensamientos, y pacífica en las tentaciones y tribulaciones.

Bedenk, daß deine Seele der Mittelpunkt, das Haus[1] und Reich Gottes ist; damit aber der große König darin throne und raste, sollst du sorgen, daß deine Seele rein, ruhig, frei und friedfertig werde und bleibe: rein von Schuld und Fehl, ruhig, das ist ohne Furcht; frei von Erregung, Begier und Sorge; friedfertig in aller Anfechtung und Trübsal.

33. Dos maneras hay de devoción: la una es esencial y verdadera; la otra, accidental y sensible. La esencial es una prontitud de ánimo para bien obrar, para cumplir los mandamientos de Dios y hacer todas las cosas de su servicio, aunque por la flaqueza humana no se pongan en ejecución como se desea. Esta es verdadera devoción, aunque no se sienta gusto, dulzura, suavidad ni lágrimas; antes suele tenerse con tentaciones, sequedad y tinieblas.

---

wesen, 24. Bd., 1907, S. 583 ff. Auch seinen Traktat über die häufige Kommunion hat Molinos zuerst in spanischer und erst nachträglich in italienischer Sprache erscheinen lassen. Ludwig Pfandl: Gesch. d. span. Nat.-Lit. in ihrer Blütezeit, Freiburg 1929, S. 531 gibt ebenfalls der Vermutung Raum, daß der Urtext der Guía italienisch sei, hält aber, wie er mir mitteilt, nicht mehr daran fest. Man wird aus den folgenden Anmerkungen ersehen, daß auch gute stilistische Gründe gegen ein italienisches Original sprechen. Die von Joaquín de Entrambasaguas angekündigte Monographie über Molinos ist zurzeit noch nicht erschienen.

[1] Der spanische Text hat das in der Mystik seit der heiligen Therese volkstümliche Wort „morada", der italienische (ich benütze die Ausgabe Venedig 1683) das korrekte „stanza". Wäre die Guía auf italienisch konzipiert und geschrieben worden und ginge der spanische Text nicht auf Molinos selbst, sondern auf einen Übersetzer zurück, so wäre „stanza" vermutlich durch „estancia", nicht durch „morada" wiedergegeben worden.

Es gibt zweierlei Frömmigkeit: wesentlich und wahr die eine, zufällig und empfindsam die andere. Die wesentliche besteht in einer Bereitwilligkeit des Gemütes zu guten Werken, zur Erfüllung von Gottes Geboten und zu jeglicher Leistung in seinem Dienst; wenngleich die menschliche Schwachheit sie nicht, wie wünschenswert wäre, vollbringen läßt. Diese Frömmigkeit ist die wahre, auch wenn kein Wohlgefallen, Genuß und Süßigkeit noch Tränen dabei verschmeckt werden; denn oft kommt sie gar mit Anfechtungen, Kälte[1] und Düsterkeit einher.

34. La devoción accidental y sensible es cuando a los buenos deseos se le junta blandura de corazón, ternura, lágrimas ú otros afectos sensibles.

Die zufällige und empfindsame Frömmigkeit hat man dort, wo Herzenweichheit, Rührung, Tränen und sonstige Empfindelei sich zu den guten Vorsätzen gesellen.

35. Piensan algunos, cuando se les da la devoción y gusto sensible, que son favores de Dios y que entonces ya le tienen, y toda la vida es ansiar por ese regalo, y es engaño, porque no es otra cosa que un consuelo de la naturaleza y una pura reflexión con que el alma mira lo que hace; la cual impide que se haga ni se pueda hacer nada, ni se alcance la verdadera luz, ni se dé un paso en el camino de la perfección. El alma es puro espíritu y no se siente ni los actos interiores y de la voluntad, como son del alma y espirituales, no son sensibles, con que no conoce el alma si ama, ni siente las más de las veces si obra.

36. No creas cuando estás seca y tenebrosa en la presencia de Dios por fe y silencio que no haces nada, que pierdes el tiempo y que estás ociosa, porque este ocio del alma, según dice

[1] Im spanischen Text steht „sequedad", das vertrauliche Wort, das jeder Spanier aus den Schriften der heiligen Therese kannte. Im Italienischen steht „aridità", das ein spanischer Übersetzer wahrscheinlich mit „aridez" wiedergegeben hätte, während das spanische „sequedad" weder mit italienischem „siccità" noch mit „secchezza" übersetzbar war, da diese Ausdrücke zwar in der Sprache der Landwirte und der Künstler, aber nicht der Seelsorger und Mystiker geläufig waren.

San Bernardo, es el negocio de los negocios de Dios. Hoc otium magnum est negotium.

Daher manche meinen, wenn diese weiche Art von Frömmigkeit sie anwandelt, daß es Vergünstigungen des Herrn seien und daß sie ihn nun schon haben, und so wird ihr ganzes Leben ein Zittern nach diesem Geschenk, und ist doch nur Trug, denn mehr als eine natürliche Erquickung und bloße Reflexion der Seele auf ihr Getue kommt dabei nicht heraus, und es wird nur verhindert, daß etwas Wirkliches geschehe, geschehen könne, das wahre Licht geschaut und ein Schritt auf dem Weg zur Vollendung getan werde. Reiner Geist ist die Seele; sie spürt weder sich noch die inneren und willensmäßigen Vorgänge, welche seelisch und damit geistig und nicht sensibel sind: so daß die Seele es gar nicht merkt, wenn sie liebt und ihr eigenes Wirken zumeist nicht spürt.

Wenn du kalt und finster, trotz der Gegenwart Gottes bleibst, in Glaube und Stille, o Seele, darfst du nicht meinen, du tätest nichts, verlörest deine Zeit und gingest müßig; denn diese Müßigkeit der Seele ist, wie der heilige Bernhard sagt, das göttlichste aller Geschäfte. Hoc otium magnum est negotium.

38. Ni se ha de decir que está ociosa el alma, porque aunque no obra activa, obra en ella el Espíritu Santo. A más, que no está sin ninguna actividad, porque obra, aunque espiritual, sencilla é intimamente. Porque estar atenta a Dios, llegarse a él, seguir sus internas inspiraciones, recibir sus divinas influencias, adorarle en su íntimo centro, venerarle con un pio afecto de la voluntad, arrojar tantas y tan fantásticas imaginaciones que ocurren en el tiempo de la oración, y vencer con la suavidad y el desprecio tantas tentaciones, todos son verdaderos actos, aunque sencillos y totalmente espirituales y casi imperceptibles, por la tranquilidad grande con que el alma los produce.

Drum soll man von der Seele nicht sagen, sie gehe müßig; denn, wenn sie schon nicht tätig ist, so wirkt in ihr der heilige Geist. Ja sie ist auch dann nicht ohne Tätigkeit, weil sie

eben geistig, einfältig und innerlich wirkt. Aufmerksam zu Gott sein, ihm sich nähern, seinen heimlichen Eingebungen folgen, seinen himmlischen Einfluß empfangen, im eigenen Mittelpunkt ihn anbeten, mit frommer Neigung des Willens ihn ehren, die vielen Phantastereien, die in den Ablauf des Gebetes sich eindrängen, hinauswerfen, und mit sanftmütiger Verachtung die vielen Versuchungen überwinden: das alles ist echte Tätigkeit, freilich eine einfache, völlig geistige und bei der großen Stille, in der die Seele sie vollzieht, kaum bemerkliche.

44. Lo que tú has de hacer, será no hacer nada por sola tu elección.

45. Más estima el labrador las yerbas que planta en la tierra, que aquellas que por sí solas nacieron, porque éstas no llegan jamás a sazonarse. Del mismo modo estima Dios con más caricia[1] la virtud que siembra é infunde en el alma (mientras se halle sumergida en su nada, quieta, tranquila, retirada en su centro y sin ninguna elección), que todas las demás virtudes que pretende conquistar por su elección y propiedad.

Das, was du zu tun hast, ist, daß du nach eigener Wahl gar nichts tust.

Dem Landmann sind die Pflanzen, die er selbst gesetzt hat, lieber als die wild gewachsenen, denn diese kommen niemals rechtzeitig zur Reife. Ebenso hegt der Herr, was er uns in die Seele streut und gießt, indes sie in ihr Nichts getaucht, stille, ruhig, eingezogen und ganz ohne Willkür sich hingibt, und schätzt es als eine Kraft viel höher denn die anderen Tugenden, die aus eigener Entschließung zu gewinnen, unsere Seele sich erkühnt.

93. ¡Qué dichosa será tu alma y qué bien empleada estará si entra dentro y se está con su nada allá en el centro y parte superior, sin advertir lo que hace; si está recogida ó no, si la va bien ó mal, si obra ó no obra; sin mirar, ni cuidar, ni aten-

[1] Das anschauliche *más caricia* wird im italienischen Text durch *maggior gradimento* wiedergegeben, das viel weniger ursprünglich klingt.

der a cosa de sensibilidad! Entonces cree el entendimiento con acto puro y ama la voluntad con amor perfecto, sin género de impedimento, imitando aquel acto puro y continuado de contemplación y amor que dicen los santos tienen los bienaventurados en el cielo, sin más diferencia que verle ella allá cara a cara y aquí el alma con el velo de la fe obscura.

Wie glücklich und wohlbestellt deine Seele, wenn sie in sich geht, mit ihrem Nichts sich einnistet in der Mitte, in der Höhe ohne ihres Gehabens zu achten, ob sie sich sammelt oder nicht, ob ihr wohl oder wehe ist, ob sie wirkt oder nicht wirkt, ohne auf irgendeine ihrer Empfindungen zu schauen, zu merken, zu passen! Das ist der Augenblick, wo in reinem Akte der Verstand glaubend und der Wille liebend mit vollendeter Liebe wird, frei von jeder Hemmung, so wie der reine ungestörte Akt des Schauens und Liebens, wie er, nach der heiligen Lehre, den Seligen im Himmel eignet, mit dem einen Unterschiede freilich, daß dort die Seele von Angesicht zu Angesicht und hier nur durch den Schleier des blinden Glaubens es sieht.

120. A Dios solo toca, y no a la guía, el pasar al alma de la meditación a la contemplación, porque si el señor no la llama con su especial gracia a este estado de oración, no hará nada la guía con toda su sabiduría y documentos.

Gott allein und nicht den Ratgebern steht es zu, daß er die Seele vom Sinnen zum Schauen, von der Meditation zur Kontemplation führe, denn wenn der Herr nicht mit seiner besonderen Gnade sie zu dieser Stufe der Anbetung emporruft, so werden die Ratgeber mit all ihren Kenntnissen und Zeugnissen nichts vermögen.

129. Tres maneras hay de silencio. El primero es de palabras, el segundo de deseos y el tercero de pensamientos. En el primero, de palabras, se alcanza la virtud, en el segundo, de deseos, se consigue la quietud, en el tercero, de pensamientos, el interior recogimiento. No hablando, no deseando, no pensando se llega al verdadero y perfecto silencio místico,

en el cual habla Dios con el ánima, se comunica y la enseña en su más íntimo fondo la más perfecta y alta sabiduría.

Es gibt dreierlei Stillschweigen: das der Worte, der Wünsche, der Gedanken. Im Schweigen der Worte gelangt man zur Tugend. Im Schweigen der Wünsche gewinnt man die Ruhe, im Schweigen der Gedanken die innere Sammlung. Nicht reden, nicht wünschen, nicht denken: das ist der Weg zur echten mystischen Stille, allwo Gott zu der Seele spricht und mitteilsam und gründlichst sie die höchste vollendete Weisheit lehrt.

131. La perfección del alma no consiste en hablar ni en pensar mucho en Dios, sino en amarle mucho. Alcánzase este amor por medio de la resignación perfecta y el silencio interior. Todo es obras; el amor de Dios tiene pocas palabras.

Für unsere Seele besteht die Vollendung nicht darin, daß sie über Gott viel spricht und nachdenkt, sondern ihn wirklich liebt. Und diese Liebe gedeiht im völligen Verzicht und inneren Schweigen. Sie ist ganz Werk. Die Liebe zu Gott hat wenig Worte.

II. 16. . . . porque vale más un acto puro de interior resignación que ciento y aun mil ejercicios por propia voluntad.

Ein einziger reiner Schwung der inneren Hingabe ist wertvoller als Hunderte und Tausende von eigenwilligen Exerzitien.

65. Finalmente, la voz interior de Dios en el alma del director engendra el desprecio, la soledad, el silencio y el olvido de los amigos, de los parientes y de los espirituales hijos, y no se acuerda de ellos sino cuando le hablan. Esta es la única señal para conocer el despego del maestro; pero hace éste más fruto callando que millares de los otros, aunque se valgan de infinitos documentos.

In der Seele eines echten geistlichen Ratgebers läßt die innere Stimme Gottes Weltverachtung entstehen und Einsamkeit, daß sie stille wird und vergißt ihre Freunde und Ver-

wandten, ja ihre geistlichen Kinder und erinnert sich ihrer erst wieder, wenn sie von ihnen angesprochen wird. Dies ist das einzige Zeichen, an dem man die Unbefangenheit[1] des Meisters erkennt, aber ein solcher[2] fruchtet mit seinem Schweigen mehr als tausend andere mit ihren endlosen Zeugnissen.

68. . . . Por esto decía un gran siervo de Dios que quería más coger estiércol por la obediencia que estar arrobado hasta el tercer cielo por su voluntad propia.

Darum pflegte ein großer Knecht des Herrn zu sagen, er wolle lieber aus Gehorsam Kot sammeln, als in den dritten Himmel entrückt werden nach eigenem Willen.

III. 72. Ten lástima a las almas que no se les puede persuadir; es el mayor bien la tribulación y el padecer. Los perfectos siempre han de desear morir y padecer, siempre muriendo y siempre padeciendo. Es raro el hombre que no padece, porque nació para trabajar y padecer, y mucho más los amigos y escogidos de Dios.

Zu bedauern die Seelen, die sich nicht überzeugen lassen, daß unser bestes Gut Drangsal und Leiden sind. Sterben und Leiden muß der Wunsch der Vollkommenen sein. Immer im Sterben, immer im Leiden liegen sie. Der Mensch, der nicht leidet, ist eine Seltenheit, denn zu Qualen ist jeder geboren, und die Auserwählten des Herrn erst recht.

76. Sabe, que tanto cuanto estará muerta tu alma en sí misma, tanto más conocerá a Dios. . . .

Wisse: je erstorbener in sich selbst deine Seele, desto besser erkennt sie den Herrn.

77. La diversidad de los estados entre los espirituales, sólo consiste en no morirse todos igualmente. Pero en los dichosos

---

[1] Das spanische „despego", kaum übersetzbar, klingt hier wieder viel echter als das „staccamento" in der italienischen Fassung.

[2] Das spanische „éste" wird im italienischen Text zweideutig übersetzt mit „questo", während streng genommen ein substantivisches *questi*, oder: *costui* stehen müßte.

que mueren continuamente tiene Dios su paraíso, su honra, sus bienes, y sus delicias en la tierra. Grande es la diferencia que hay entre el hacer, padecer y morir; el hacer es deleitable y de principiantes; padecer con deseo, es de los que se aprovechan; el morir siempre en sí mismos es de los aprovechados y perfectos, de cuyo número son bien raros los que se hallan en el mundo.

Die Verschiedenheit der Zustände bei den Kindern des Geistes beruht nur darauf, daß sie nicht alle[1] in gleicher Weise absterben. An den Glückseligen aber, deren ganzes Leben ein immerwährendes Hinsterben ist, hat der Herr seinen Himmel, seine Ehre, seinen Reichtum und seine Freude auf Erden. Zwischen Tätigkeit, Leiden und Sterben bestehen große Unterschiede. Tätig sein ist die vergnügliche Sache der Anfänger; Leiden und Sehnen die Sache der Fortschreitenden; das Hinsterben in sich selbst zu jeder Stunde gelingt nur einer kleinen Schar von Vollendeten, die hienieden so selten sind.

Gegen das Ende seiner lose gereihten Betrachtungen und Mahnungen kommt Molinos auf die Einsamkeit zu sprechen. Das ganze 12. Kapitel des dritten Buches (Satz 112–119) handelt davon.

III, 12. Kap. 112. Sabrás que aunque la soledad exterior ayuda mucho para alcanzar la interior paz, no es ésta de la que habló el Señor cuando dijo por su profeta: llevaréla a la soledad, y la hablaré al corazón (Oseas II); sino de la interior, que es la que únicamente conduce, para alcanzar la preciosa margarita de paz interior. Consiste la interior soledad en el olvido de todas las criaturas, en el despego y perfecta desnudez de todos los afectos, deseos y pensamientos, y de la propia voluntad. Esta es la verdadera soledad, donde descansa el alma con una amorosa é intima serenidad, en los brazos del sumo bien.

---

[1] Der italienische Text läßt das entscheidende Wörtchen nicht aus, wodurch der ganze Satz sinnlos wird; doch handelt es sich vielleicht nur um einen Druckfehler.

113. ¡Oh qué infinitos espacios hay dentro del alma, que ha llegado a esta divina soledad! Oh qué íntimas, qué retiradas, qué secretas, qué anchas y qué inmensas distancias hay dentro de la feliz alma que ha llegado a ser verdaderamente solitaria! Allí trata y se comunica el Señor interiormente con el alma. Allí la llena de sí, porque está vacía; la viste de su luz y amor, porque está desnuda; la eleva porque está baja y la une y la transforma en sí porque está sola.

114. ¡Oh apacible soledad y cifra[1] de eternos bienes! ¡Oh espejo donde se mira de conitnuo el Padre Eterno! Con razón te llaman soledad, porque estás sola, que apenas hay un alma, que te busque, que te ama y te conozca. ¡Oh divino Señor! ¿Cómo las almas no caminan a esta gloria de la tierra? ¿Cómo pierden tanto bien por un solo afecto y deseo de lo creado? ¡Oh qué dichosa serás, si lo dejas todo por Dios! A él solo busca, a él solo anhela, y por él solo suspira. No quieras nada, y nada te dará molestia, y si deseares algún bien, aunque espiritual, sea de manera que no te inquiete cuando no se consiga.

115. Si con esta libertad dieres a Dios el alma despegada, libre y sola, serás la más feliz de las criaturas de la tierra; porque en esta santa soledad tiene el Altísimo su habitación secreta. En este desierto y paraíso se deja Dios tratar, y solamente en este interior retiro se oye aquella maravillosa, eficaz, interior y divina voz. Si quieres entrar en este cielo de la tierra, olvida todo cuidado y pensamiento, desnúdate de tí misma, para que viva el amor de Dios en tu alma. Vive cuanto pudieres abstraída de las criaturas, entrégate en todo a su Creador y ofrécete en sacrificio de paz y quietud de espíritu.

116. Sabe que cuanto más el alma se desnuda, tanto más se va entrando en la interior soledad, y tanto más queda de Dios vestida, y cuanto más el alma queda sola y vacía de sí misma, tanto más el divino espíritu la llena.

---

[1] *cifra* = „Inbegriff" hat im spanischen Text einen guten Sinn, während es im Italienischen (ebenfalls *cifra*) übersetzt klingt.

117. No hay vida más beata, que la solitaria; porque en esta feliz vida se da Dios todo a la criatura, y la criatura toda a Dios por una íntima y suave unión de amor. ¡Oh qué pocos llegan a gustar esta verdadera soledad! Para ser el alma verdadera solitaria, debe olvidarse de todas las criaturas, y aun de sí misma; de otro modo no podrá llegarse interiormente a Dios.

118. Muchos dejan todas las cosas temporales; pero no dejan su gusto, su voluntad, y a sí mismos, y por eso son tan pocos los verdaderos solitarios, porque si el alma no se despegue de su gusto, de su despego, de su voluntad, de los espirituales dones y del descanso, aun en el miso espíritu no podrá llegar a esta suma felicidad de la interior soledad.

119. Camina, ¡oh alma bendita! camina sin detenerte a esta bienaventuranza de la interior soledad. Mira que te da Dios voces, para que te entres en su interior centro, done te quiere renovar, mudar, llenar, vestir y enseñar un nuevo y celestial reino, lleno de alegría, de paz, de gozo y serenidad.

III. 112. Zwar hilft die äußere Einsamkeit viel zum inneren Frieden, doch sollst du wissen, daß der Herr nicht diese gemeint hat, als er durch den Mund seines Propheten sprach: Ecce, ego lactabo eam, et ducam eam in solitudinem, et loquor ad cor ejus (Osea II, 14), sondern die innere, in der allein die Perle des seelischen Friedens wohnt. Im Vergessen aller geschaffenen Wesen, in der völligen Entblößung von allen Erregungen, Wünschen und Sorgen, im Abtun des eigenen Willens besteht die innerliche Einsamkeit, die wahre, wo die Seele liebend, traulich und heiter in den Armen des Allerhöchsten ruht.

113. Wie unendlich weiträumig wird in dieser göttlichen Einsamkeit unsere Seele! Was gibt es für trauliche, heimliche Schlupfwinkel, was für weite grenzenlose Fernen im Inneren der glücklichen zur wahrhaften Einsamkeit gediehenen Seele! Hier pflegt der Herr seine freundliche Zwiesprache mit ihr und erfüllt sie und umhüllt sie mit Licht und Liebe, da sie arm und bloß zu ihm gekommen war, und erhebt sie

aus ihrer Niedrigkeit und vereinigt und gesellt sich mit ihr, da sie einsam war.

114. Wie sanft und lieblich, Einsamkeit, höchstes Himmelsgut, Spiegel des ewigen Vaters, der für und für hineinschaut! Mit Recht nennen sie dich einsam, denn du bist und bleibst es, weil kaum eine Menschenseele dich sucht, dich begehrt, dich erkennt. Warum denn, mein himmlischer Herr, wollen die Seelen zu dieser Glorie auf Erden den Weg nicht pilgern, warum dies hohe Glück um einer einzigen geschöpflichen Regung und Begierde willen hingeben? Wie selig, wenn du das alles lässest um Gottes willen! Ihn allein geh suchen, nach ihm allein laß dich dürsten, um ihn allein sollst du seufzen. Wolle nichts anderes mehr, und nichts mehr wird dich ärgern, und solltest du je noch etwas wünschen, etwas Geistliches nur noch, so wünsche es sanft, auf daß es dich nicht beunruhige, wenn es dir nicht wird.

115. Wenn du also befreit die gelöste und einsame Seele deinem Gotte schenkst, wirst du das glücklichste Geschöpf der Erde sein: denn in deiner heiligen Einsamkeit wird der Höchste sein heimlich Haus errichten, und in dieser paradiesischen Wüste läßt Gott mit sich sprechen, in diesem innersten Winkel nur seine wundermächtige, göttlich innere Stimme vernehmen. Willst du diesen Himmel auf Erden betreten, so vergiß alles Sorgen und Denken, entblöße dich deiner selbst, auf daß die Liebe Gottes dir lebendig im Gemüt werde. So weit getrennt wie du kannst von den Geschöpfen sollst du leben, dich ausliefern ganz an den Schöpfer, dich anbieten als Opfer des Friedens und der Ruhe des Geistes.

116. Bedenke, daß je mehr die Seele sich entblößt, desto tiefer taucht sie in ihre Einsamkeit und verhüllt sich in Gott. Je selbstvergessener, desto reicher im Geiste Gottes.

117. Kein seliger Dasein als das einsame, wo Gott sich dem Geschöpf und das Geschöpf sich ganz seinem Gott in holder Innigkeit liebend und einig ergibt. Wie wenigen ist es vergönnt, solch echte Einsamkeit zu kosten! Will die Seele zur wirklichen Einsiedlerin werden, so muß sie alles erschaffene

Wesen und sich selbst vergessen können. Kein anderer Weg führt zur Innigkeit in Gott.

118. Mancher wohl wendet sich ab von den zeitlichen Dingen, aber nicht vom eigenen Belieben, noch von seinem Wollen, noch von sich selbst: darum gibt es der wirklich Einsamen so wenige. Denn, wo die Seele sich nicht scheiden kann von ihrem Belieben, ja von ihrem Willen zur Abgeschiedenheit, von ihren geistigen Gaben und ihrer Geruhsamkeit, so wird sie auch im Geiste nicht das höchste Glück der innerlichen Einsamkeit erlangen.

119. Auf denn, gebendeite Seele, und wandere ohn Unterlaß nach dem Himmelsglück und Abenteuer der inneren Einsamkeit, sieh, wie der Herr dich ruft, in seinen Mittelpunkt dich lockt, auf daß er dich dort erfrische, verwandle, erfülle, umhülle und dir ein neues Himmelreich voller Freude, Friede, Lust und Heiterkeit eröffne.

Genug der Proben. Wie ein Hymnus oder wie lyrisch-rednerische Abwandlungen des einen und einzigen sehr spanischen Themas des „desegaño" liest sich das ganze Büchlein. So lockend und reich an Gefühl, und so arm an Gedanken. Man muß es als literarisches Denkmal, nicht als theologische Leistung betrachten. Zwar tritt es mit seelsorgerischen Absichten, ja mit sehr hohen Ansprüchen auf, aber Molinos ist sich doch auch der Grenzen seiner Wirkung bewußt und spricht es im Vorwort deutlich aus. Weder die Schriftgelehrten, sagt er, noch die Laien werden seinem Büchlein Verständnis und Zustimmung entgegenbringen, alle werden es ablehnen, wofern sie nicht durch Gottes Gnade den Geist empfangen und das Wissen um die heiligen Geheimnisse in sich selbst nicht schon erfahren und innerlich erlebt haben. Und sogar diesen „Spiritualen" (man könnte auch sagen Alumbrados) wolle und könne sein Büchlein lediglich den Weg frei machen und Hindernisse hinwegräumen; außerdem wolle es die geistlichen Lehrer und Ratgeber davor bewahren, daß sie ihre Schutzbefohlenen stören und irremachen.[1]

---

[1] Este, pues, ha sido mi primer blanco: no asegurar el interior camino, sino desembarazarlo. El segundo, instruir a los directores para que no estorben

So ist im Grunde diese Guía ein Führer mit negativen Aufgaben, eine Anweisung für Auserwählte, die keiner Weisung mehr bedürfen. Molinos gibt keine praktische Erziehung, nur lyrischen Schwung. Im Kern seines Wesens war er ein Dichter. Hätte er nicht mehr sein wollen, so wäre ihm der üble Prozeß in Rom erspart geblieben. Freilich, der Glaube, dem er in seiner „frommen, keuschen, schmucklosen" und hinreißenden Sprache[1] Ausdruck verleiht, ist im Grunde derselbe wie der der spanischen Alumbrados, nur eben veredelt und in gewissem Sinne philosophisch gereinigt.

Dank dieser Läuterung, kraft dieser Verinnerlichung ist der Einsamkeitsgedanke, der, so viel wir sehen, bei den Alumbrados noch keine sonderliche Rolle spielte, in den Mittelpunkt gerückt worden. Wenn die Alumbrados zumeist in einem derben und wundersüchtigen Glauben befangen waren, sich durch Verzükkungen, Entrückungen, Fernsehen, Gedankenlesen und dergleichen hervortaten, ja wenn sie das Absterben von der Welt buchstäblich nahmen und öffentlich darstellten, von Weinkrämpfen und hysterischen Zuständen und sinnlichen Ausschweifungen sich befallen ließen und für dieses tolle Zeug den Heiligen Geist verantwortlich machten, so ist von all dem kein Schatten mehr in der Schrift des Molinos zu bemerken. Das psychopathische Um und An, ja die sämtlichen psychologischen Begleiterscheinungen der Frömmigkeit sind beseitigt. Noch mehr: die völlige Gleichsetzung von Seele und Geist ist durchgeführt. Der alte metaphysische Begriff des reinen Aktes als der echten geistigen Tätigkeit ist wieder zu Ehren gebracht, die Identität des tiefsten Seelenfriedens mit dem „actus purus" ist hergestellt. Freilich, worin die Tätigkeit des Geistes bei völlig beruhigtem, unerschütterlich glücklichem Gemüt nun eigentlich besteht, dies bleibt unbestimmt. Der Gegenstand des actus purus verschwimmt.

---

el curso a las almas llamadas por estas secretas sendas a la interior paz y suma felicidad. Quiera Dios, por su infinita misericordia, se consiga lo que tanto se desea.

[1] He procurado que el estilo de este libro sea devoto, casto y provechoso, sin exornación de pulidas frases, sin ostentación de elocuencia ni sutilezas teológicas. Sólo he atendido a enseñar la verdad desnuda con humilidad, sensillez y claridad (schreibt Molinos im Vorwort).

Soll es Gott, oder die Welt, oder das Ich sein? Nicht einmal der Träger, das eigentliche Subjekt des actus ist mehr faßbar. Ich und Nicht-Ich, Gott und Welt, das All und das Nichts fließen ineinander über. Ja, in dieser mystischen „coincidentia oppositorum" schlägt auch die Einsamkeit in ihr Gegenteil um. Je innerlicher die Soledad gemeint wird, desto entschiedener läuft sie auf eine seelische und geistige Verbundenheit des Menschen mit dem Kosmos hinaus, des Einzelnen mit seinesgleichen und des Geschöpfes mit dem Schöpfer. Das Wesentliche an dieser Einsamkeit ist also die Abwendung von äußeren Eindrücken und Zerstreuungen wie auch von zufälligen Regungen unseres Inneren, das Hinweg aus der Mannigfaltigkeit und Zersplitterung, aus allem Scheinhaften und Gebrochenen. Es ist Sammlung des Bewußtseins, kontemplative Konzentration auf das einheitlich Wesentliche, es ist das Innewerden des Geistes zu sich selbst: etwas Ähnliches, wenn auch keineswegs dasselbe wie das „Yoga" der Inder.

„Dieser Weg des Lebens in sein eigenes Inneres ist Yoga (= Anspannung). Yoga ist Aufhebung des Gewahrwerdens zugunsten des Innewerdens", sagt Heinrich Zimmer.[1] Und: „yoga ist der Weg, dem spontanen Wandelspiel des Bewußtseins Halt zu gebieten, den strudelnden Strom zum stehend klaren Spiegel zu stauen, Spiegelungen der Welt von ihm fernzuhalten und Macht zu gewinnen über Regungen, die von innen her seine Fläche verzerren, souverän zu bestimmen, was sich in seiner Stille als inneres Schaubild ruhevoll spiegeln soll, – ja, ob sich etwas spiegeln soll, um damit die Erkenntnis heraufzuführen, daß, was den Spiegel bildhaft trübt und kräuselnd verzerrt, nicht Wesen des Sehers ist, der es schaut, so wenig wie Blasen oder blinde Flecken in irgendeinem Spiegel an uns selber haften. Dann tritt der Seher in seine Eigenform; ein Innerstes in uns wird offenbar, das sich verschieden weiß vom Strome des Bewußtseins . . . ein Innerstes, das dem zeitlichen Strome als zeitloses Auge, als leidloser Zeuge gegenübersteht".[2]

---

[1] H. Zimmer, Ewiges Indien. Leitmotive indischen Daseins, Potsdam 1930, S. 111.

[2] Ebenda, S. 115. Vgl. auch H. Zimmer, Yoga und Maya, in der „Corona" IV, München 1934, S. 378 ff.

Wenn man noch andere indische Begriffe wie Maya und Nirvana zum Vergleich mit dem Quietismus des Molinos heranzieht, so mehren sich die Ähnlichkeiten und Parallelen. „Der Schluß der Guía des Molinos klingt wie ein buddhistisches Gebet zum Lobe des Nirvana", sagt Pedro Sáinz Rodríguez in seiner bekannten „Introducción a la historia de la literatura mística en España".[1] Er meint, daß diese merkwürdige Übereinstimmung sich vielleicht quellengeschichtlich erklären lasse, wenn man den Beziehungen nachgehe, die Molinos etwa in Rom mit Missionaren der Gesellschaft Jesu gehabt haben könnte, die aus Indien zurückkamen. Ich verspreche mir von solchen Forschungen keine greifbaren Ergebnisse.

Es mag sein, daß die Ratschläge und Verhaltungsmaßregeln des spanischen Quietismus denen des indischen manchmal zum Verwechseln nahe kommen, z. B. wenn wir bei Molinos lesen: III, 185 „Die Vernichtung, auf daß sie vollkommen sei in der Seele, muß unsere Urteilskraft, unseren Willen, unsere Affekte, Neigungen, Wünsche und Sorgen, ja die ganze Seele ergreifen: so sehr, daß diese ihrem Denken und Wünschen abstirbt und nur noch will, als wollte sie nicht, wünscht, als wünschte sie nicht, versteht und denkt als verstände und dächte sie nicht, und zu gar nichts mehr hinneigt und gleichgültig aufnimmt die Verachtung, als wäre sie ehrenvoll, die Wohltaten als wären es Züchtigungen."

Das Sterben, die Gleichgültigkeit, das Nichts zeigen in allen Ländern und Zeiten dasselbe Gesicht. Die Voraussetzungen und Wege, die zu diesem einförmigen Ergebnis führen, können trotzdem sehr verschieden sein. Die logischen und metaphysischen Ausgangspunkte des Molinos waren wesentlich andere als die der Buddhisten. Von indischem Gedankengut dürfte an Molinos kaum viel mehr herangekommen sein, als was durch Vermittlung der Perser und Araber ohnedem schon in die spanische Mystik eingegangen war. Vom altchristlichen Anachoretenwesen und Mönchstum des Ostens führt eine Linie nach dem abendländischen Christentum und eine andere in den Islam. Auf dem Boden Spaniens nähern sich diese Linien einander und führen

---

[1] Madrid 1927, S. 255.

zu merkwürdigen Ähnlichkeiten, z. B. zwischen den Lehren des Abenarabi de Murcia (1164–1229) und den christlichen Mystikern des 16. Jahrhunderts, zwischen der „xadili"-Mystik und den Alumbrados, zwischen der „jalva" des Muslim und der „soledad" des Katholiken.[1] Wenn uns heute die Guía espiritual buddhistisch anmutet, so kommt es wohl nur davon her, daß sie in konzentrierter Form quietistische Gedanken zusammenfaßt, die zerstreut und untermischt mit anderen Lehren sich bei sämtlichen spanischen Mystikern wiederfinden. Heilsame Körner dieses Giftes, etwa so viel als nötig war, um die Sinnlichkeit zu beschwichtigen, den Eigenwillen zu brechen und einen blinden Gehorsam zu züchten, hatten sogar die entschiedensten Gegner der Quietisten, die tatkräftigsten Vertreter eines religiösen Militarismus, die Jesuiten, in ihre Vorschriften und Übungen aufgenommen. Wenn wir die weitverstreuten Zusätze und Einmischungen von Weltverachtung und Quietismus in die kirchliche Lehre und Mystik der Spanier untersuchen wollten, müßten wir eine theologische und psychologische Zergliederungsarbeit auf uns nehmen, die unsere Kräfte weit übersteigt. Wir wollen uns aber nur an die offenkundigen, anschaulichen und künstlerisch einleuchtenden Kundgebungen dieser Denkart halten.

---

[1] Näheres bei Miguel Asín Palacios: El Islam cristianizado, Madrid 1931, S. 176, 190–197, 214, 225, 273 und 433–449.