

Sitzungsberichte der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Philosophisch-historische Abteilung

Jahrgang 1938, Heft 1

Poesie der Einsamkeit
in Spanien

Dritter und letzter Teil

von

Karl Vossler

Mit zwei Tafeln

Vorgetragen in der Sitzung vom 15. Januar 1938

München 1938

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

in Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung

Der 1. Teil erschien als Heft 7 der Sitzungsberichte von 1935,
der 2. Teil als Heft 1 der Sitzungsberichte von 1936

Inhalt

Einsame Menschen in der bildenden Kunst	5
Magische Einsamkeit im Fronleichnamsspiel (Calderón)	12
Der einsame Mensch in Calderóns Schauspielen	34
Baltasar Gracián	50
Die Mißgestimmten und Enttäuschten	62
Rodrigues Lobo	62
Mira de Amescua	64
Villamediana	65
Esquilache	67
Die Brüder Argensola	76
Quevedo	79
„La Baltasara“	81
„Mesonera del Cielo“ u. „Ermitaño galán“	91
Lozano: „Soledades de la vida“	98
Die Extravaganten (Tirso de Molina)	103
Die Ausgestoßenen und Verfolgten	113
Missionar und Aufklärer. Ramón Lull	118
Enríquez Gómez	123
Schlußbetrachtung	134

Einsame Menschen in der bildenden Kunst

Der einsame und beschauliche Mensch gelangt in den bildenden Künsten des Abendlandes erst seit Ende des Mittelalters zur Darstellung. Er wird desto besser erfaßt, je mehr sich der Sinn für hervorragende und abseitige Persönlichkeiten schärft, je mehr die Kunst des Portraits sich verfeinert, je entschiedener die Typen der Propheten, Apostel, Kirchenväter, Heiligen, Büsser und Büsserinnen ein individuelles Gesicht annehmen und aus ihrer hieratischen byzantinischen Starrheit heraustreten, je häufiger Bildnisse von Philosophen, Humanisten und Gelehrten entstehen, und sogar allegorische Symbolträger wie der Stolz, die Armut, die Schwermut zu leibhaft lebendigen Menschengestalten werden. Der deutsche Leser denkt etwa an Dürers Hieronymus im Gehäus, an seine Apostel, an Melencolia I., an Holbeins Erasmus usw. Bei der Frage nach Persönlichkeiten, die im Zustand der Sammlung, Besinnung, Beschaulichkeit oder Andacht versunken und vereinzelt erscheinen, drängt sich eine Fülle von bedeutenden Werken der Malerei und Plastik aus allen europäischen Ländern heran, die kaum ein Fachmann der Kunstgeschichte zu meistern vermöchte, selbst wenn er sich auf den Zeitraum unserer Betrachtung, Renaissance und Barock, beschränkte.

Wir wollen aber bei den Spaniern bleiben und auch hier nur eine besondere Wendung und Steigerung ins Auge fassen, die das Motiv bei ihnen erfahren hat und die dem Literaturhistoriker lehrreich werden kann.

Um den Menschen, der mit seinen Gedanken allein ist, abzubilden, gibt es, schematischer Weise, drei Möglichkeiten. Man kann die Gedanken des Denkers gegenständlich darstellen, diesen selbst aber weglassen. Das ist visionäre Bildkunst, in der nur das innere Gesicht, abgelöst von dem, der es hat, zur Mitteilung gelangt: wobei der Künstler sich mit dem geistigen Seher ohne weiteres gleichsetzt und alles Bildhafte aus einem goldenen oder himmelblauen oder auch steinernen Hintergrund hervortreten läßt als eine ehreurchtheischende Offenbarung. Dieses Schema

ist im frühen Mittelalter das vorherrschende. Die Einsamkeit des Denkers steht hier noch gar nicht in Frage und kommt daher auch nicht zu einer ausdrücklichen Darstellung. Der Einzelne, und wäre er der eigenartigste Seher, bleibt sozusagen hinter der Schaufläche und erfüllt lediglich die Rolle eines Mediums für die großen Gedanken der gesamten christlichen Gemeinschaft. Nur mittelbar, an der Innerlichkeit und Wucht seiner Erleuchtung, gibt sich etwas von seiner Einsamkeit zu erkennen, doch nicht als etwas Abseitiges, sondern allgemein Zwingendes, in dem Sinne, daß Einer für Alle zu empfinden, zu schauen und zu denken ausersehen ist.

Die zweite Möglichkeit ist das räumliche Nebeneinander von Vision und Seher, von Denker und Gedanke, von Prophet und Ereignis.

Die dritte Möglichkeit, die verhältnismäßig spät zur vollen Verwirklichung gedeiht, ist die unmittelbare realistische Darstellung des Denkers, des beschaulichen Menschen in seiner Alleinheit, wobei seine Visionen abgeblendet und seine Gedanken zurückgenommen werden in den Gesichtsausdruck, Augenaufschlag oder Blick, oder in die Haltung des Kopfes und Körpers, so daß die denkerische Tätigkeit nur noch als Gebärde und Ausdruck in Erscheinung tritt.

Innerhalb dieses dritten Schemas hat der realistische Spiritualismus der spanischen Maler und Plastiker in den Jahren der Hochrenaissance und des Barock die stärksten Darstellungen der menschlichen Beschaulichkeit und Einsamkeit geschaffen, die ich kenne. Auf den Typus der Schmerzensmutter in ihrer Verlassenheit als auf eine echt spanische Schöpfung dieses Zeitalters haben wir schon in dem Kapitel über „die religiöse Vertiefung der Einsamkeitsdichtung“ hingewiesen (2. Teil, S. 5 u. 25). Dort kam es auf Darstellung eines gefaßten, durch Frömmigkeit gemeisterten und gelinderten Schmerzes an. Jetzt aber beschäftigen uns die Abbilder der Beschaulichkeit, Kontemplation, Meditation, Spekulation, d. h. des inneren Sehens schlechthin, gleichviel ob es von trüben oder heiteren Gefühlen begleitet ist. Daher werden uns vorzugsweise diejenigen Bildnisse wichtig, in denen die formale Seite des Denkens, sei es als reine Tätigkeit im Inneren oder als erleuchtende Empfängnis von außen oder obenher zum Aus-

druck kommt, oder, um in der Sprache der damals noch geltenden mittelalterlichen Philosophie zu bleiben, als „intellectus agens“, als „actus“ oder als „potentia“ und „intellectus possibilis“. Es wäre zwar Schulmeisterei, und es ließe sich nur mit Unterbrechungen, Lücken und vielen Zweifeln durchführen, wenn man in den verschiedenen Darstellungen einsamer Wahrheitsucher die Stufen und Momente der Erkenntnisarten aufweisen wollte, wie sie in der spanischen Spätscholastik und Mystik beschrieben und begrifflich geordnet werden; aber immerhin wird der heutige Beobachter solcher Bildereien gut tun, sich nicht nur mit den greifbaren Symbolen und Attributen der traditionellen sakralen Ikonographie vertraut zu machen,¹ sondern auch die damals herrschende Erkenntnislehre und ihre Anwendung in den geistlichen Exerzitien zu studieren.

Da tritt uns nun als wesentlicher und vorherrschender Zug ein ungemein starker theoretischer und dadurch oft sehr unpraktischer Realismus entgegen, d. h. ein Hang, eine Neigung und Gewöhnung, die Unterschiede zwischen Denken und Sein (und zwar nicht nur zwischen dem begrifflichen, sondern auch dem schauenden, künstlerischen Denken) und der praktischen Wirklichkeit zu vernachlässigen, zu überfliegen, oder einzuebnen. Es ist, negativ gewertet, ein Mangel an Kritik und Distanzierung, positiv: ein Überschuß an Gläubigkeit und phantasievoller Naivität. Uns soll hier nur die ästhetische Seite dieses wort- und sagenfrohen Realismus beschäftigen.² Besonders unverhüllt tritt sie im zweiten der oben erwähnten Schemata zutage, nämlich dort, wo der Schauende und sein Gesicht auf derselben Ebene nebeneinander stehen, als ob die Vision der gleichen Wirklichkeit angehörte wie der Mensch, dem sie erscheint. Wie leicht und gefällig fließen z. B. auf Murillo's Leinwand Träume, Gesichte und Erscheinungen mit der alltäglichen Welt zusammen. Wenn der heilige Franz von Assisi dem irdischen Glück entsagt, so geschieht es in der Form einer leibhaftigen Umarmung mit dem Gekreuzigten. Wenn ihm in der Portiuncula Christus und Maria

¹ Etwa mit Hilfe von Karl Künstle: *Ikonographie der Heiligen*, Freiburg i. B. 1926.

² Vgl. Karl Vossler, *Realismus in der spanischen Dichtung der Blütezeit*, Festschrift in der Bayer. Akademie d. Wissenschaften, München 1926.

von rosenstreuenden Engeln umgeben erscheinen, so fallen die Blumen des Himmels auf die Stufen des Altars, auf denen er kniet, und entblättern sich zu seinen Füßen. Das Geschaute wird handgreiflich. Auf den Folioseiten des aufgeschlagenen Buches, die der heilige Antonius von Padua soeben noch las, steht mit derben Kinderfüßen das Christuskind, oder es setzt sich gar darauf. Freilich, bei Murillo als einem verhältnismäßig späten Künstler (1618–1682), beschleicht uns der Zweifel, daß einige Spielereien, Volkstümeleien und Humorismen mit unterlaufen und daß sein Realismus da und dort schon hinübergleitet in Illusionismen und Naturalismen des Rokoko. Der Weg, auf dem er wandelt, führt allerdings auch dorthin; aber die Denkart, in der er fußt, ist dieselbe phantastisch-realistische und übersinnlich-sinnliche Wundergewißheit und Erscheinungsgläubigkeit, auf die ein Ignatius von Loyola sein ganzes Lebenswerk gebaut hat.

Solange die himmlischen oder auch teuflischen Erscheinungen dem Einsiedler gegenwärtig und zeiträumlich nahe bleiben, befindet er sich sozusagen in Gesellschaft und kann füglichweise nicht als ein vereinsamter Mensch dargestellt werden. Aber es gibt Stunden, ja lange Tage, Nächte und Monate, in denen die Materialisationen seiner Andacht ihn verlassen haben und sich nicht wieder einstellen oder nur unvollkommen gedeihen wollen. Dieser Zustand, in dem der einsame Denker ungeduldig-geduldig wartet, hofft, fürchtet, fleht, sich sehnt und nach den ewigen Mächten trachtet und die zeitlichen abwehrt, dieses Ringen mit dem Unsichtbaren, wird für die großen spanischen Bildkünstler unseres Zeitraums mehr und mehr der fruchtbarste Moment, um dessen Darstellung sie sich bemühen. Er entspricht dem dritten unserer Schemata als der Augenblick vor oder nach der Erscheinung, als der eigentlich einsame, dessen Erfassung nur einer hochentwickelten Kunst des seelischen und durchgeistigten Ausdrucks gelingen kann.

Ich wüßte nicht, wer in der Bildkunst dieser weltabgewandten spekulativen und mystischen Jenseitsschau die Werke eines Montañés, Pedro de Mena, El Greco, Ribera und Zurbarán je übertroffen hätte. Wenn selbst ein so diesseitig gerichteter und durchaus höfischer Meister wie Velázquez in seinem Evangelisten Jo-



Ribera, Paulus Eremita

hannes auf Patmos den Augenblick der Offenbarung so zwanglos und natürlich erhascht, so mag man ermessen, wie gut die spanische Aufmerksamkeit für die Jagd nach dem Blitzen, Leuchten und Dämmern des Jenseitsgedankens auf menschlichen Gesichtern geschult war.

Für uns noch lehrreicher als die Darstellungen eines offenen und empfangenden Denkens, wie es im Aufblick, Ausblick und in der blicklos geweiteten Pupille sich kundtut, sind die Bilder des anstrengend sich schließenden, nach innen arbeitenden Sinnens und die Gebärden und Haltungen der „meditación“. Hierher gehören Büsser und Heilige, die auf einen Totenschädel oder auf ein Kreuz starren, wie die Maria Magdalena des Pedro de Mena oder der heilige Bruno des Montañés oder eine Reihe von Meisterwerken des Ribera. Sein „Paulus Eremita“ im Museo del Prado Nr. 1075 aus dem Jahr 1649,¹ den man als vollendete Aktfigur eines alten Mannes zu bewundern pflegt, ist sehr viel mehr als das: ein Bild des reflexiven Denkens, wie es von dem hohen kahlen Haupt des Einsiedlers über die angestrengt gerunzelte Stirn und aus beschatteten Augen niedersteigt, sich auf den Totenschädel am Boden richtet und in einer Art Kreislauf durch die rechte und linke Hand von Finger zu Finger in die welke faltige Brust geleitet wird. In einer Höhle, auf einem Hintergrund von hängenden Felsen, gestürzten und verdorrten Bäumen vollzieht sich das Innewerden des Todesgedankens als eine verkörperte Bewegung der Idee.

Noch geschlossener ist der Kreislauf des Denkens und innerlichen Schauens in einem weltlichen Gemälde von Ribera abgebildet. Es ist bekannt unter dem Namen „El ciego de Gambazo“, „Der Blinde von Gambassi“ (Museo del Prado Nr. 1112).² Ein

¹ Die Datierung scheint nicht ganz sicher zu sein, wie ich aus einer Bemerkung bei Elías Tormo y Monzó: Ribera, Barcelona 1926, ersehe.

² Diese Bezeichnung, die auch von A. L. Mayer, Jusepe de Ribera, 2. Aufl. Leipzig 1923, S. 77ff. beibehalten wird, dürfte nicht stimmen. Der Blinde von Gambazo war der Bildhauer Giovanni Francesco Gonnelli, der 1603 in Gambassi (Oberitalien) geboren wurde und 1664 in Rom starb. Er ist im Alter von 29 Jahren, 1632, erblindet, und in demselben Jahr entstand Riberas Werk, das einen alten, vermutlich von Kind auf Blinden darstellt. Als „ciego desde niño“ wird das Bild gelegentlich auch bezeichnet. Wahrscheinlich ist der Alte auch kein Bildhauer. Es liegt wohl Verwechslung mit einem auf Schloß Vil-

graubärtiger Kahlkopf mit mächtiger Stirne und tiefen erstorbenen Augenhöhlen erhebt das hagere schmale Gesicht und erwartet angestrengt geduldig das innere Bild, das die tastenden Hände ihm langsam, stückweise von einem altgriechischen Marmorkopf vermitteln, den sie planvoll, zart und gierig umgreifen. Man ahnt die Arbeit, kraft deren der Blinde in seiner Nacht das plastische Bild zusammensucht und auf dem steilen Weg von den Fingerspitzen und Handflächen es heraufholt nach dem Gehirn: bis sich ihm die Synthese der antiken Schönheit vollendet. Die Greiforgane des tätigen Lebens haben sich im Dienst der Vision vergeistigt. Soll das schräg gestellte und abgeschnittene Spiegelbild in der unteren linken Ecke des Gemäldes den Vorgang der Spekulation auch äußerlich verdeutlichen? Soll das intuitive Denken als eine Art Spiegelzauber der Seele veranschaulicht werden? Wie dem sei, der ganze Mensch ist hier inneres Auge geworden.

Höher kann der Sieg der beschaulichen Geisteshaltung über die tätige, bzw. des einsamen Menschen über den geselligen kaum getrieben werden, es sei denn, daß man die natürliche Straße verlasse und einen Sprung in das Zauberwesen wage. Denn nur den Zauberern pflegt es zu gelingen, daß sie ohne Einsatz ehrlicher Übung und Arbeit der Hände, durch ein widernatürlich gesteigertes Schauen und Wissen mächtig werden und geheimnisvolle Helfer zur Befriedigung ihrer Wünsche und Begierden herbeizwingen.

Bei frommen Einsiedlern und weltflüchtigen Heiligen, die von einem Raben gespeist, von wilden Tieren umschmeichelt, oder von Engeln bedient werden, oder durch ihr Gebet ein Wunder verrichten, kann es sich um wirklichen Zauber noch kaum handeln. Denn dieser beruht keineswegs auf einem freien Gnadengeschenk, sondern auf Bindung, Zwang, Bann, Vertrag und Satzung zwischen geheimen Mächten und dem Menschen. Freilich, in der Einsamkeit als einer Freistatt für alles Geheimnisvolle verschwimmen nur allzuleicht die Grenzen zwischen Gnade und

landry (Collection Carvalho) befindlichen und dem Ribera gewiß zu Unrecht zugeschriebenen Bilde vor (Nr. 16693), das unter dem Namen „sculpteur aveugle“ bekannt ist und einen etwa dreißigjährigen Mann darstellt, der ge-
 ruhsam und beinahe handwerksmäßig eine Büste abtastet.



Ribera, Der Blinde von Gambassi

Zauber, Mystik und Magie, ja zwischen Schauen und Herrschen, Wissen und Können, Theorie und Praxis.

In einem doppelten Sinn: aktiv und passiv, gelten seit Urzeiten verlassene Gegenden, Höhlen, zerfallene Gebäude und Einöden als magische Orte, sei es daß die Geister der Ober- und Unterwelt mit Vorliebe dort „umgehen“, sei es daß berühmte Zauberkünstler sich dort verbergen und von dort aus zu wirken pflegen. Wenn man bedenkt, wie alt und lebendig solche Vorstellungen in Spanien so gut wie im übrigen Europa waren, so wundert man sich, daß magische Einsamkeiten mit Zauber und Gespensterspuk, oder auch Bildnisse von sagenhaften und berühmten Magiern wie Simon Magus, Cyprian von Antiochien, Merlin, Arcalaus, Orontes, Malgesí und von anderen zahllosen Encantadores donquijotesken Angedenkens in den darstellenden Künsten der Spanier kaum zutage treten, während doch ihre Romane, Romanzen, Epen und Schauspiele von magischen Gestalten und Motiven geradezu wimmeln. Ein Bild, etwa in der Art von Rembrandts berühmter Radierung „der Magier“ wird man in Spanien schwerlich finden können.¹ Dergleichen kommt dort, so viel ich zu sehen vermag, wohl erst im Zeitalter Goyas vor. Wahrscheinlich sind durch die Inquisition und durch die Furcht vor ihr, alle sinnfälligen Verherrlichungen und alle pathetischen Denkmale von Schwarzkünstlern unterdrückt oder hintangehalten worden. In den flüchtigen Formen der Wortkünste konnte dergleichen wohl hingehen, weil durch diese aller Zauber, so schlimm und höllisch er sich geben mochte, schließlich doch in ein Gelächter aufgelöst wurde oder elend zergehen mußte und zum höheren Ruhm des Allmächtigen ausschlug. Das Zauberwesen, das dem bildenden Künstler verboten oder mindestens gefährlich und nicht ratsam war, lockte nun um so verführerischer den Dichter.²

¹ Über Rembrandts Magier vgl. Werner Weisbach: Rembrandt, Berlin und Leipzig 1926, S. 572 ff.

² Wie wach und lebendig die Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Dichtung im damaligen Spanien waren, zeigt die schöne Studie von E. R. Curtius: Calderón und die Malerei, in den Romanischen Forschungen, 50. Bd. 1936, S. 89 ff.

Magische Einsamkeit im Fronleichnamsspiel (Calderón)

Wenn wir alle Romane, Romanzen, Epen und Schauspiele der Spanier aufzählen wollten, in denen gezaubert wird, hätten wir viel zu tun.¹ Wie sehr man im übrigen Europa die spanische Literatur als von magischen Motiven durchsetzt und geradezu verseucht empfand, geht aus der Tatsache hervor, daß die literarische Bekämpfung des spanischen Einflusses in Frankreich und anderwärts sehr oft als ein Feldzug des Rationalismus und der Aufklärung gegen Aberglaube und magische Denkgewohnheiten, gegen „le merveilleux espagnol“ geführt wurde. Doch wollen wir nicht vergessen, daß auch innerhalb Spaniens von großen und hellen Geistern wie Cervantes, Gracián und Feijóo sehr scharfe Waffen gegen das Zauberwesen geschliffen wurden.

Wenn der Mystiker die Einsamkeit sucht, um sich den ewigen Dingen hinzugeben, so tut es der Magier, um die zeitlichen zu beherrschen und das „Wetter zu machen“. Ihm ist die Einsamkeit eher ein Hinterhalt als eine Zuflucht. Nur zeitweise, wenn er sich dem Gesetz und der Kontrolle der menschlichen Gesellschaft entziehen will, sucht er sie auf. Ja, er entzieht sich sogar dem Kausalgesetz. Denn alle Zauberei beruht im Grunde auf einem Diebstahl an der Kausalität. Die Ursache wird hinterzogen und durch ein leeres Zeichen dafür ersetzt. Z. B. wenn jemand bei Westwind die Wetterfahne auf dem Turm nach Norden stellt und dadurch allein aus einem West- einen Nordwind zu machen beansprucht. Oder man zeichnet das Bild seines Feindes auf eine magische Tafel, man sticht dem Bild die Augen aus: – und der Feind muß erblinden. Zu solchem und ähnlichem Treiben ist man besser allein. Lichtscheu ist die Einsamkeit des Magiers. Der lichtscheue Mensch trägt überall, wohin er geht, seine Einsamkeit

¹ Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos esp.* V. Neudruck von Miguel Artigas, Madrid 1928, gibt in dem Abschnitt: *La hechicería en la amena literatura* (S. 377 ff.) einen sehr unvollständigen Überblick, da ihm viel mehr um die theologische als um die phantastische Seite der Sache zu tun ist. Mag sein, daß in Spanien der Glaube an außerkirchliche Zaubermächte weniger stark war als im europäischen Norden: um so üppiger wucherte die literarische und zum Teil humoristische Freude am Wunderwesen.

mit sich. Darum galt es von jeher als wesentlich für die Kunst eines richtigen Zauberers, daß es ihm gelang, sich unsichtbar zu machen, oder daß er eine Tarnkappe besaß und daß er seinen Aufenthalt, seine Schützlinge, gegebenenfalls auch seine Widersacher einzunebeln oder gar zu verwandeln verstand, und daß er je nach Bedürfnis bald da bald dort gegenwärtig oder abwesend erscheinen konnte. In der magischen Welt gehen unberechenbare Szenen- und Rollenwechsel vor, wobei das Einsame und Einsiedlerische immer nur einen unter den vielen möglichen Orten, Augenblicken und Auftritten darstellt.

Kein Wunder, daß in der spanischen Barockdichtung auch gemischte und zwitterhafte Gestalten auftreten, die zwischen dem Typus des Eremiten und dem des Zauberers schwanken und bald wohlthätig und hilfreich, bald böseartig oder wenigstens neckisch wirken. Ein solcher Mischling ist z. B. der Magier Dardanio im 3. Buch der „Arcadia“ des Lope de Vega, wie auch seine Gegenspielerin, die trostreiche Zauberin Polinesta im 4. und 5. Buch desselben Romans, ja schon deren Vorläuferin Felicia in der „Diana“ des Montemayor (libro cuarto).

Lebensvoller als diese sacerdotalen Schwarz- und Weißkünstler des Liebeszaubers in arkadischen Einsamkeiten sind die Magier der Ritterwelt. Der bekannteste unter ihnen dürfte der vielgestaltige Malgesí sein. Er stammt aus dem altfranzösischen Sagenkreis um Renaut de Montauban, heißt ursprünglich Maugis d'Aigremont, hat geheime Wissenschaften in Toledo studiert, hat sich des Rosses Bayart und des Schwertes Froberge bemächtigt, leistet seinen Vettern, den Haimonskindern, übernatürlichen Beistand in Not und Gefahr und tut dem Kaiser Karl dem Großen und dessen Freunden allerlei Schabernack an. – Aus der altfranzösischen Sage ist er sodann unter dem Namen Malagigi in die italienischen Epen, in den „Morgante“, den „Mambriano“ und den „Orlando“ übergegangen und schließlich unter dem Namen Malgesí in die spanischen Romanzen, Romane und Dramen. Der poetische Wandel und Wechsel dieses schelmischen und dienstbereiten Zauberers verdiente wohl, einmal durch die Fabeleien der Völker und der Jahrhunderte hin verfolgt zu werden. Er kann gelegentlich auch böseartig sein, so z. B. in der willkürlichen Phantastik des Bernardo de Balbuena, der ihn in

seinem Epos „Bernardo“ zum schlimmsten Feinde des urspanischen Helden Bernardo del Carpio gemacht und ihm dafür einen gütigen, sanften, bescheidenen, steinalten und ehrlichen Zauberer, den weisen Orontes entgegengestellt hat (siehe besonders das 3. Buch des „Bernardo“, der um 1609 geschrieben und 1624 in Madrid veröffentlicht wurde).

Sehr anmutig hat aber Guillén de Castro in seiner Comedia El conde de Irtos (entstanden zwischen 1600 und 1602) unseren vielgewanderten Malgesí dargestellt. Malgesí ist alt geworden, hat sich in die Berge zurückgezogen und spricht seine reuevolle Frömmigkeit in einer erbaulichen Betrachtung aus, die jedem Anachoreten Ehre machen könnte.

Espeso bosque, monte en cuyas faldas,
retirando al Invierno perezoso,
os deja Abril tan fértiles guirnaldas;

Apacible campaña, prado hermoso,
aguas en donde miro el dulce engaño,
por quien dejé hasta aquí de ser dichoso,

¡Oh bienaventurado desengaño,
que de las poblaciones me desvía
siguiendo el gusto sin temer el daño!

Aquí eschucho en la noche y miro el día,
que si un manso arroyuelo me murmura,
costumbre es suya, sin ofensa mía.

Esto sí es tener vida más segura
que la que tiene en sus palacios ricos
quien más la guarda y menos la asegura.

Aquí los siempre alegros pajaricos,
no teniendo malicias en los pechos,
me cantan con lisonjas en los picos.

¡Que contento da el vellos satisfechos,
después de haber picado en una espiga,
llevar la paja para hacer sus lechos!

¡Con cuánta variedad aquí me obliga
alto monte, hondo valle, campo llano
a que, por todo, a su Hacedor bendiga!

¡Oh si éste, como es bien, fuera temprano,
y no cuando en la nieve de mis canas
se hiela el corazón, tiembla la mano!

¡Ah flacas fuerzas, en efecto humanas!
Mas, como quiere Dios que sólo espere
contento en las regiones soberanas,

Tan corto, tan veloz hacelle quiere
este discurso de la vida al hombre,
que, en sabiendo vivir, entonces muere.¹

Mein dichter Wald, an Berges Hang versteckt,
kaum daß der träge Winter dich verließ,
schon ist mit Frühlingsschmuck dein Grund bedeckt,

Mein stilles Feld und meine schöne Wies',
mein See, in dir blinkt Schein und Widerschein,
der mich so spät zur Ruhe kommen ließ.

Und jetzt, ernüchtertes Glückseligsein!
Dem ärgerlichen Menschenschwarm entrückt,
gehör ich ohne Sorgen mir allein.

Ich schau und lausche Tag und Nacht entzückt,
und wenn das Murmelbächlein mich verlacht,
das ist so seine Art, die mich nicht drückt.

Hier leb ich sicherer, als in der Pracht
ihrer Paläste mächtig reiche Herrn,
je wen'ger sicher, desto mehr bewacht.

Vögel umschwärmen mich aus nah und fern,
kein Arglist wohnt in ihren bunten Brüsten,
sie schmeicheln mir mit Zwitscherschnäbeln gern.

¹ Obras de D. Guillén de Castro y Bellvis, 1. Bd. Madrid 1925, S. 386. R. Acad. Esp. Bibliol. selecta de clásicos esp. 2ª serie), Ausg. E. Juliá Martínez.

Ein lieblich Schauspiel ist's, wie ihr Gelüsten
vom Halm sich erst das Korn der Ähre bricht
und dann das Stroh, um sich ein Nest zu rüsten.

Wie mannigfaltig alles zu mir spricht,
der Berg, die Schlucht, das ganze breite Land:
daß wir den Schöpfer loben ist uns Pflicht.

Oh, daß ich solches Glück nicht früher fand
und jetzt erst, da die Haare mir erbleichen,
das Herze friert und zitterig die Hand!

Oh Mensch, wie läßt dein Vorsatz sich erweichen!
Doch ist es Gottes Will, daß wir nur dort
im Himmel das ersehnte Gut erreichen,

drum macht Er, daß so kurz, so schnell uns fort
das Leben eilt, und wir es recht verstehn
erst wenn gesprochen ist das letzte Wort.

Kaum aber hat der alte Schlaukopf sein nachdenkliches Selbstgespräch beendet, so läßt er sich bereitfinden, seinem Neffen, dem Infanten Celino in einer schlimm-heiligen Liebessache mit Zauberkünsten beizustehen. – Ohne inneren Widerspruch kann man sich auf christlichem Boden einen frommen Zauberer nicht gut vorstellen; daher er zu poetischem und d. h. geistig wahrhaftigem Leben zumeist nur auf komische oder humoristische Weise gelangen kann. Dazu ist Einsamkeit nun freilich kein günstiger Ort. Ein christlicher Zauberer muß wohl, ähnlich wie Shakespeares Prospero, am Ende des „Sturmes“ und seiner magischen Künste, auf dem verlassenem Eiland verzweifeln, wenn nicht Nachsicht und Fürbitte der Anderen, der Gemeinschaft für ihn einspringt.

And my ending is despair,
unless I be reliev'd by prayer.

Mit anderen Worten: Christentum und Zauberei können sich zu ungehinderter Wirksamkeit nur in der kirchlich organisierten Gemeinschaft, nämlich in den Sakramenten die Hand reichen.

Kaum wo anders zeigt sich dieser Sachverhalt so deutlich wie auf der Bühne der spanischen Fronleichnamsspiele. Was dort vorgestellt wurde: die Erlösung der Christenheit vom Fluch der Sünde durch das heilige Abendmahl, ist zwar nicht für den innersten religiösen Sinn, wohl aber für die kirchliche Praxis ein wesentlich magischer Vorgang: Verwandlung von Brot und Wein in Christi Fleisch und Blut, und geistige Befreiung und Erhebung des naturgebundenen Menschen durch gläubigen Genuß der Wunderspeise. In diesem sakralen Glaubensdrama ist der Mensch grundsätzlich nur als der Gegenstand gesetzt, um den es geht, nicht als Subjekt oder handelnde Person. Die eigentlichen Willensträger, die mächtigen und kämpfenden, sind göttliche und satanische Wesen, die aber nicht natürlich erscheinen, sondern in vielerlei Verkleidung, die auch nicht handgreiflich wirken, sondern zauberhaft. Dem entsprechend hat man sich den Ort und die Zeit der Handlung als in einem visionären Jenseits gelegen zu denken, in einem Überall und Immer, zu dessen Veranschaulichung den Dichtern der Autos sacramentales sämtliche Erdteile und Jahrtausende des menschlichen Gedenkens und Phantasierens gleichwertig zur Verfügung standen. Der größte Meister des Fronleichnamsspiels, Calderón, zeigt eine entschiedene Vorliebe für verlassene, bergige, „romantische“ Gegenden: Felsen, Wälder, Meeresterrassen, Höhlen, Schluchten und Wüsteneien, kurz für abseitige und einsame Schauplätze: aber nicht, um hier die Handlung ausruhen zu lassen, nicht um der Sammlung und Beschaulichkeit willen, auch nicht um dem reizvollen Gegensatz und Wechselspiel zwischen ländlich friedlichem und gesellig stürmischem Dasein Raum zu geben, wie es in der Bühnenkunst des Lope de Vega so wunderbar zwanglos gelungen war.¹ Das Fronleichnamsspiel des Calderón, wie auch seiner Vorgänger und Nachahmer, liebt und braucht die wilden Gegenden als magische Orte, weil sie geschichtlich unbelastet, unkontrollierbar, geheimnisvoll und schwanger sind mit allerlei Fluch und Segen, Heil und Unheil, Spuk- und Lichterscheinung, weil Donner und Blitz, Erdbeben, Bergstürze, Ausbrüche von unterirdischen und himmlischen Stimmen, Gesängen, Schreien, Posaunen, Sturmwinden hier jederzeit möglich sind, weil das

¹ Vgl. 1. Teil dieser Untersuchung, S. 112 ff.

Echo und der Deus ex machina und alle Diaboli ex machina hier am besten zu Hause sind. Zu Anfang des Spieles vom Weinberg des Herrn, *La viña del Señor*, wird die ganze Welt magisch durchklungen von der göttlichen Berufung.

El Orbe suspendido
yace, al ver que en sus cóncavos más huecos
no hay parte en que no suene repetito
el balbuciente idioma de los ecos.
Aún los troncos más áridos, más secos
rejuvenecen al templado canto.¹

Der Erdkreis lauscht und staunt,
wie jede Höhlung seiner tiefsten Klüfte
den Widerhall der Töne stammelnd raunt.
Es weht ein Himmelsklang durch alle Lüfte:
und tote Stämme, längst verdorrte Äste
ergrünen, frisch und jugendlich gelaunt.

In dem Spiel vom Fell des Gideon (Richter, Kap. 6) *La piel de Gedéon* – spricht der Engel zu der Idolatrie:

¿Qué ves por esas campanas?

und sie antwortet

Montes, que al cielo se encumbran,
siendo de ese azul alcázar,
sus cimas verdes columnas,
en quien la fábrica estriva
del palacio de la Luna.

Engel:

¿Y qué ves sobre esos montes?

Idol.:

Tupidas nubes que obscuras
como preñadas parece
que las agobian las puntas,
siendo a sus altas cervices
enmarañadas coyundas.

¹ Autos sacramentales . . . de . . . D. P. Calderón . . . que saca a luz D. Pedro de Pando y Mier, Madrid 1717. 4. Bd. S. 166.

Angel:

¿Qué ves en su falda?

Idol.:

Allí

van los corderos que usurpan
su adorno al prado, paciendo
la verde esmeralda bruta,
cuyo salpicado aljófara,
si cuando el Alba madruga
pareció que le bebían,
parece ahora que le sudan.

Angel:

¿Y allí?

Idol.:

Sazonadas mieses,
cuyas espigas fecundas
los fatigos Hebreos
para su sustento buscan,
con tal miedo del Contrario
que, siendo las parvas tuyas,
aún cuando las benefician,
les parece que las hurtan.

Angel:

Pues esas nubes, pues esos
montes, que en su esfera ocupan
esos corderos, y mieses,
no contienen parte alguna,
que ya en su vaga impresión,
ya en su fábrica robusta,
ya en sus cándidos vellones,
y ya en sus espigas rubias,
de esa Encarnación y de ese
Sacramento en sí no incluya
algún rasgo o algún viso,
siendo a pesar de tus dudas
este horizonte teatro,
en quien hacerse procuran

hoy dos representaciones
 a las edades futuras,
 de sombras en la primera,
 y luces en la segunda.¹

Engel:

Was erblickst du im Gefilde?

Idol.:

Berge, die zum Himmel streben
 als die Burgen seiner Bläue:
 ihre grünen Gipfel stehen
 wie die Säulen da und tragen
 still den Kuppelbau Selenens.

Engel:

Und was siehst du über ihnen?

Idol.:

Dicht von Wolken eine Decke
 lastet drauf, so schwarz und schwanger,
 daß die Berge ihre Hälse
 beugen müssen unters Joch,
 das die Wolken ihnen flechten.

Engel:

Und am Fuß der Berge?

Idol.:

Dort

wandeln über Wiesen Lämmer,
 weiden ab den grünen Schmuck,
 den Smaragd der herben Gräser,
 deren Perlentau sie tranken
 noch im ersten Morgendämmer,
 aber jetzt, so scheint's, als Schweiß
 dampfen sie ihn auf die Felder.

Engel:

Weiter dort?

¹ Autos sacramentales de Don Pedro Calderón, 3. Band, Madrid 1717, S. 88 f.

Idol.:

Ein volles Wogen
 reifen Korn, nach dessen Ähren,
 die sie selber doch gebaut,
 die ermatteten Hebräer
 hungrig scheu versthohlen greifen,
 wie wenn es ein Diebstahl wäre,
 denn sie fürchten ihren Feind
 und so fristen sie das Leben.

Engel:

Nun merk auf: die Wolken dort
 und die Berge und die Herden,
 die du wimmeln siehst im Tal,
 und die Ernte und die Ähren,
 alle sind sie irgendwie,
 sei's im Aufbau ihrer Felsen,
 sei's in ihrer weißen Wolle,
 oder in den blonden Ähren
 überflutet und erfüllt
 von der Kraft des Sakramentes,
 von dem Fleisch gewordenen Geist:
 denn die ganze weite Gegend,
 wenn du's gleich nicht glauben magst,
 soll noch heute Schauplatz werden,
 wo zwei Spiele man bereitet
 für die kommenden Geschlechter:
 eines voller Dunkelheit,
 und das zweite Licht und Leben.

Im weiteren Verlauf dieses Spieles treten „Berg“, „Kornfeld“, „Wiese“ sogar als Sprecher auf. In dem Auto „La humildad coronada de las Plantas“ wird die ganze Handlung von wettstreitenden Bäumen, Büschen, Nutzpflanzen und Engeln getragen. In „La Semilla y la Cizaña“ erscheint das Unkraut als eine gewaltige, von der Hölle ausgespieene persönliche Macht, ähnlich der „Nebel“ und der „Nordwind“, el Cierzo. „El valle de la Zarzuela“ zeigt uns die weite Welt in dämonischer Metapher als ein einsames Waldtal voll Dornestrüpp. Zu Anfang

von „La vacante general“ hat man sich riesige Gebirgsmassen als Schauplatz eines Kongresses von Propheten, Aposteln und kirchlichen Allegorien zu denken, etwa einen christlichen Blocksberg. In „El cordero de Isaias“ erweist sich die nächtliche Gebirgsgegend, die der fromme Behomud mit seiner Herde zu durchwandern hat, als besonders tückisch und völlig verhext durch irrlichternde Gaukeleien und Lockrufe der Pythonissa.

Damit ist ausgesprochen, was für jedes dieser frommen Spiele als Voraussetzung gilt: daß auf dem kosmischen Schauplatz der Sünde und ihrer Überwindung, wo immer im einzelnen das Brettergerüste der Bühne aufgeschlagen wird und die Schaukarren mit ihren Verwandlungsmaschinen Halt machen, kein Erdenwinkelchen übrigbleibt, in dem der sterbliche Mensch sich selbst gehören und seines Eigenwertes versichert sein darf. Er ist Beute und Kampfpfeis für die allüberall und immer sich bekriegenden Mächte des Himmels und der Hölle. Für ihn gibt es in dieser magisch durchleuchteten und beschatteten Welt weder innerhalb noch außerhalb der christlich katholischen Kirche ein geistiges Eigenleben. Es gibt keine wirkliche Einsamkeit mehr. Andere Mächte als der Mensch: überirdische Zaubergewalten haben das Gesetz des Handelns an sich gerissen. Daher kommt es, daß die allegorische Figur des freien Willens, der „albedrío“ bei Calderón zumeist als ein lässiger Geselle oder gar als komische Person, als Villano, Forastero, Simplicio, Locquintonto und Gracioso, als ein sich selbst belächelnder Narr auftritt.¹

Trotzdem hat man Calderón als den Sänger der menschlichen Freiheit und sittlichen Selbstbestimmung gefeiert² – mit Recht, denn etwas anderes ist der Sinn seiner Dichtung, wenn man ihn auf Begriffe bringt, und etwas anderes derselbe Sinn in seiner künstlerischen Verwirklichung. Eben dadurch, daß alle jenseitigen Mächte sich um den Menschen bemühen und daß er im Schauspiel wie ein verzauberter Spielball von ihnen hin und her

¹ Vgl. Jutta Wille: Calderóns Spiel der Erlösung, München 1932, S. 163 bis 169, u. A. Farinelli: La vita è un sogno, 2. Bd. Turin 1916, S. 55 ff.

² So der Schreiber dieser Zeilen selbst in Corona II. München 1931/32, S. 49 ff., u. Werner Krauß: Cald. als religiöser Dichter, im Kunstwart 1931, S. 490 ff.

geschleudert wird, erreicht er im Gefühl und in der Gewißheit unseres Glaubens seinen höchsten Eigenwert. Seine Freiheit erweist sich in der Widerstandskraft und Elastizität des Spielballs, als den er sich weiß. Ähnlich steht es um seine innere Sammlung und um seine Einsamkeit: er hat sie und hat sie nicht. Bühnenmäßig ist sie, wie wir gesehen haben, ein tückisch gleitender Raum, wo es spukt und lärmt in allen Winkeln und aus allen Kulissen, aber für den religiösen Sinn werden die magischen Ödeneien und Wildnisse, gerade kraft ihrer Unheimlichkeit zu hervorragenden Gelegenheiten der Innenschau und zu Proben der Selbstbehauptung. Diese Art Einsamkeit will einerseits ausgestanden und andererseits errungen sein, etwa so wie der Friede oder die Seelenruhe. Einige Beispiele.

Den Menschen, der die Einsamkeit nur eine kurze Weile erträgt, weil er sie lediglich als eine wunschlose Träumerei genießt, zeigt uns ein reizendes Bühnenbild in „La Nave del Mercader“ (1674). Der „Mensch“ hat seinen „Wunsch“, „el Deseo“, nach der Hauptstadt vorausgeschickt, um sich dort von ihm ein reiches Quartier bereiten zu lassen, und wartet allein:

Desde el punto que se fué
no hay discurso que me asombre.
¡Qué descansado está el hombre
que sin Deseo se ve!
Dígalo yo, puesto que
sin él alegre y contento
a solo mi gusto atento,
ningún cuidado me aqueja,
bien que, aunque el Deseo me deja,
no me deja el Pensamiento.
¡Qué de cosas en la idea
me representa a lo lejos,
de músicas y banquetes,
holguras y pasatiempos!
Deje de pisar espinas
quien puede con mejor tiento
pisar rosas; deje de ir
a merced de ondas y vientos

quien puede a merced de auras
y flores sulcar amenos
campos, adonde aún lo bruto
es hermoso. Este desierto
lo diga, pues desde él ya
estoy gozando festejos
que en su fantástica escena
me representa el inmenso
Autor de una compañía
que forman los elementos.
„Vivir por ver“ se intitula
la comedia, en que el Ingenio,
divino poeta, hizo
tales trazas, tales versos
y tales engaños que
el vago vulgo del pueblo,
deleitándose de oírlos,
„otra vez“ está pidiendo,
como a manera de aplauso;
en susurro de silencio,
a las flores los amores
y a los pájaros los celos.
La Tierra, llena de galas,
el Aire, de plumas lleno,
son Dama y Galán. ¿Qué mucho,
si siempre en su Farsa fueron
Tierra el papel de la Dama,
y el papel del Galán Viento?
Allí el del Gracioso hace
despeñado un arroyuelo,
que murmurando de todo
cree que es gracia el que es despeño.
Cubierto de nieve, el monte
hace el papel de los Viejos,
siendo aunque se ve caduco,
en nunca mudarse cuerdo.
¡Qué pinturas tan hermosas
de prespectivas, y lejos

en sus apariencias hace
 la transmutación del tiempo!
 ¡Con qué varia emulación
 montes y mares, fingiendo,
 se oponen el desaliño
 de las breñas y el aseó
 de los jardines, en quien
 las fuentes corren, sirviendo
 a los coros de las aves
 de músicos instrumentos!
 ¿Más apacible camino
 no es este que el de ir siguiendo
 senda que, apenas la piso,
 cuando la borro? Y más, viendo
 poblaciones que a lo largo
 se descubren, compitiendo
 en dorados chapiteles
 a los dorados reflejos
 del Sol, bien como pedazos
 caidos del firmamento. –
 ¿Cómo sus gentes serán?
 ¿Cómo serán sus comercios?
 ¿Cómo sus galas, sus usos?
 Sin duda que estás, Deseo,
 previniéndome gran casa,
 pues me haces estos acuerdos.
 ¿Por qué vereda echaré,
 para salirte al encuentro?
 Que, por presto que me halles,
 no ha de parecerme presto.

(Autos sacramentales, 1. Band S. 246 f.)

Kein Gedanke macht mir heiß,
 seit der Bursche weggegangen.
 Ach, wie frei von Lust und Bangen
 ist doch, wer sich wunschlos weiß!
 Dafür bin ich ein Beweis,
 weil ich ohne ihn so fröhlich,

ganz nach meiner Art nur selig,
 keine Sorge hab noch Klage
 und nach keinem Wunsch mehr frage.
 Nur dem Denken noch gehör ich. –
 Und dies Denken, wieviel Bilder
 bietet's mir in schöner Ferne,
 von Musik und Festgelage,
 Schwelgerei und frohem Lärmen.
 Besser ist's auf Rosen gehen;
 wozu Well und Winde wagen,
 wenn so leis und lieblich wehen
 Blumendüfte über Wiesen,
 die in wilder Schönheit stehen!
 Hier in dieser Einsamkeit
 lacht ein Schauplatz mir von Festen
 aus der Bühnenphantasie
 des gewaltigen Unternehmers
 mit der großen, vielgerühmten
 Truppe der vier Elemente.
 „Lebe schauend“ heißt der Titel
 und die Losung der Comedia,
 die der wundertätige Dichter
 in der Fabel, in den Versen
 derart täuschend hat gestaltet,
 daß die hingerissne Menge
 lauscht und schaut und sich ergötzt
 und, mit ihrem Beifall bettelnd,
 ein „da capo“ haben will.
 Leise ineinander webend
 wollen's auch die Spieler haben:
 Blumen voller Liebesleben,
 Vögel voller Eifersüchte.
 Sieh, die Erde schmückt sich herrlich,
 und der Wind mit Federbusch:
 Dame spielen sie und Verehrer.
 Daher kommt's, daß in der Farse
 Damen immer erdbeständig
 und die Herren windig tun.

Kopflös dort das Murmelbächlein
spielt die Rolle des Gracioso,
wie es über alles plätschert,
tändelt und sich abwärts stürzt.
Doch die Rollen alter Väter
spielt der schneebedeckte Gipfel,
wie er alternd überhängt,
und ist doch so klug und treu,
daß er nimmer sich verändert.
Oh, die schönen Malereien,
Ausblick in die weiten Fernen,
die dem Auge lieblich gaukeln,
je nachdem das Wetter wechselt.
Wie im Hin und Her und Wettkampf
Meer und Berge sich verflechten,
mit der Wildnis ihrer Schluchten
in die Ordnung schöner Gärten
greifen, wo die Brunnen rauschen
und mit Silberinstrumenten
Vogelchorgesang begleiten. –
Ist mein Weg nicht angenehmer
als ein ungewisser Pfad
auf der schwanken Wasserfläche
ohne Spur? – Dort seh ich schon
das Bewohnte in der Ferne.
Wie es glitzert von den goldnen
Säulenköpfen der Paläste,
wie's den goldnen Sonnenschein
spiegelt, der vom Firmamente
stürzt und dort in Stücke splittert.
Was wohl dort für Leute leben,
möcht ich wissen, in der Stadt?
Wie ihr Umgang und Verkehr,
ihre Feste, ihre Bräuche? –
Ohne Zweifel, meines Sehens
Wunsch, du hast mir dort ein Haus
groß und schön jetzt hergestellt
und erinnerst mich daran.

Welchen Pfad nun dir entgegen
schlag ich ein? So schnell du kommst,
kommst du doch mir schon verspätet.

Nach wenigen Schritten auf dem Weg zur Stadt geht der improvisierte Eigenbrötler, was uns nicht wundert, in Frau Lascivias Garn.

Nicht einmal der Gläubige und Fromme findet in der Einsamkeit den Seelenfrieden. In dem Spiel „El año santo de Roma“ wandert die verkörperte Gottesfurcht nach der ewigen Stadt und spricht unterwegs:

¿Adónde estará segura
mi vida? Por dónde voy?
Si cada paso que doy
es sobre mi sepultura?
Apenas muevo la planta,
cuando pienso que la tierra
en sus abismos me encierra.
Cualquier pájaro que canta
(bien que con dulce armonía)
presumo que es a mi oído
de aquella Trompa el sonido
que Gerónimo temía.
¿Muerte y Juicio hay, y hay Error?
¿Pena y Gloria, y hay Malicia?
¿Adónde de tu Justicia
seguro estaré, Señor? (II, S. 189)

Weh, wo kann ich sicher sein
meines Lebens? Gehn? Wohin?
Schritt vor Schritt, wo ich auch bin
blick ich in mein Grab hinein.
Kaum daß ich die Füße rege,
fühl ich, wie der Boden schwankt,
mich in seinem Abgrund fangt.
Singt ein Vöglein im Gehege,
und wenn's noch so lieblich neckt,
dröhnt mir's wie Posaunenschall,

wehe, dessen Widerhall
 den Hieronymus erschreckt'.
 Tod, Verdammnis, Herrlichkeit
 im Gericht – und wir verirrt
 und so boshaft! Herr, wo wird
 meinem Leben Sicherheit?

Ebensowenig kann der sündige, aus dem irdischen Paradies, dem goldenen Zeitalter verstoßene Mensch seiner Einsamkeit froh werden. In dem Spiel „Los alimentos del Hombre“ sieht man den vertriebenen Adam ratlos auf einem wilden Gebirgskamm umherirren.

¿Dónde voy? ¡qué clima, cielos!
 ¿tan desamparado es este?
 que subiendo a esta eminencia,
 por si de ella descubriese
 o un aprisco, que me acoja,
 o una gruta, que me albergue,
 no hallo en todo su orizonte,
 desde la cuna de oriente
 a la tumba del ocaso,
 más que una campaña estéril,
 sin un hombre que la habite,
 ni un villaje que la pueble;
 y pues la cumbre no da
 más veredas que su breve
 cima, vuelva al valle, adonde,
 como sus senos penetre,
 podrá ser que un desdichado
 otro desdichado encuentre,
 que se consuele conmigo;
 ya que yo no me consuele
 con él, que no puede aver
 ejemplar a mis crueles
 hados; pero – ¡ay infelice!
 que aunque descender intente,
 no sé por dónde subí.
 Hacia esta parte parece

que hay senda – ¡mas ay de mí! –
 que en las intrincadas redes
 de su escabrosa maraña
 no hay zarza en que no tropiece,
 ni peña en que no resbale.
 ¿Adónde –?; ¡cielos, valedme! –
 ¿iré a parar?

Angel y Demonio:

En mis brazos.

(II. S. 358)

Wohin geh ich? Gott, wie einsam,
 ringsherum die ganze Gegend.
 Bin zum Gipfel aufgestiegen,
 ob ich einen Schutz entdeckte,
 einen Stall zum Unterschlupf,
 wenn's auch eine Höhle wär.
 Aber nichts im weiten Umkreis
 in dem Zug von Ost nach Westen,
 von der Wiege bis zum Grab,
 nichts als unfruchtbar Gelände
 ohne eines Menschen Wohnung,
 nirgends Dörfer, keine Seele,
 auch kein Pfad mehr auf dem Gipfel,
 der so schmal wird und so enge,
 daß ich abwärts muß ins Tal.
 Dort in den gewundnen Gängen,
 ob ich Unglücklicher dort
 einem Andern wohl begegne,
 der sich trösten kann mit mir –
 nicht daß ich mich trösten könnte!
 Ist mein Schicksal doch so greulich
 wie kein zweites. Aber wehe!
 Abwärts seh ich keinen Pfad.
 Bin nur hin und her geklettert
 und weiß nicht, wo ich heraufkam.
 Dorthinab ein Weglein geht,
 scheint mir, aber so unwegsam!

Wie ein Knäuelwerk von Netzen
hält und hindert Dornestrüpp,
und ich strauchle über Felsen,
Gleite, falle – Himmel hilf!
Nirgends Halt – ich stürze, hänge
wo?

Der Engel und der Teufel, von verschiedenen Seiten herbeieilend,
fangen ihn auf und sagen gleichzeitig:

In meinen Armen!

Nach diesem Absturz aus der Höhe der Betrachtung sollte man denken, daß der gewitzigte Adam ein fleißiger Landarbeiter würde. Die Werkzeuge dazu: Cayado, Hoz, Segur und Azada: Hirtenstab, Sichel, Axt und Hacke bekommt er zwar von den vier Jahreszeiten geschenkt; aber vom Segen und Adel der Arbeit erfährt man in diesem Spiele nichts. Statt dessen überwindet Adam seinen Apetito, läßt sich von der Vernunft belehren und wird durch die Gnadenwirkung des Sakramentes getröstet. In anderen, ähnlichen Spielen, „El día mayor de los días“, „La siembra del Señor“ und „Las espigas de Ruth“ (6. Bd. 89, 268 ff. und 360 ff.) zeigt uns Calderón allerdings auch den arbeitenden Menschen, doch darf man aus solchen Bildern keine Schlüsse auf die Sache ziehen. Die Landarbeit ist auch hier nicht eigentlich praktisch gemeint, sondern will als Auflockerung und Vorbereitung des verhärteten menschlichen Gemütes für die Saat des Gotteswortes und Fleischwerdung des Logos gedeutet werden.

Innerhalb des kirchlich sakramentalen Denkens, von dem sämtliche Fronleichnamsspiele beherrscht sind, können weder die geselligen und tätigen Lebensformen noch die einsamen und beschaulichen ihren ganzen Eigenwert entfalten. Wenn die einen magisch unterhöhlt sind, wie soll man zu den anderen Vertrauen fassen? So kommt es, daß ein spielerischer Zug, wie wir ihn schon früher beobachteten (2. Teil S. 92 ff.) gelegentlich auch in Calderóns Fronleichnamsspielen zutage tritt. Besonders offenkundig und höfisch-modisch zeigt er sich in dem Vorspiel (Loa) zu „El nuevo Palacio del Retiro“, wo der Dichter den ganzen Bau und

die Anlagen der neuen Sommerresidenz des Buen Retiro, den Olivares für seinen König hergerichtet hatte, spiritualiter ausgedeutet. „Im Park zerstreut lagen die Einsiedeleien (Ermitas) des heiligen Isidro, der heiligen Inés und Magdalena, des heiligen Bruno und des Täufers Johannes, wo Olivares hauste und mit dem Alchimisten Vincenzo Massimi Gold machte. Es waren kleine Villen mit Kapelle, Aussichtstürmchen und Vogelhaus, Labyrinthen, Grotten und Weihern und anderen ‚invencioni boschereccie‘. Die merkwürdigste war die südöstlichste des heiligen Antonius . . . Sie stand an der Stelle der heutigen Fuente de la China, mitten im Wasser.“¹ Für jedes dieser frommen Lusthäuschen hat Calderón einige erbauliche und geistreichelnde „tropos“ bereit.

Den wirklich fruchtbaren und ernsten Moment des einsamen Lebens sieht dieser Schüler der Jesuiten und Dramatiker der Gegenreformation nur dort wo der Glaube innerlich stark, aber von außen her gefährdet ist und sich in der Abwehr halten muß. So stellt er in dem Fronleichnamsspiel „El socorro general“ den gedrückten Zustand der alten Kirche zur Zeit der Christenverfolgungen als eine Festung in einsamem Gebirge dar.²

Iglesia:

Ahora, pues no podemos
salir con fuerzas iguales
a pelear a la campaña,
montes y peñas nos guarden. (V, S. 375 f.)

Da wir nicht mit gleichen Kräften
kämpfen können in der Feldschlacht,
sollen Berge jetzt und Felsen
unser Schutz und Schanze werden.

Und nun umgibt sich die Verfolgte mit dem Wall der Zehn Gebote, mit der Leibwache der zwölf Apostel und der sieben Geistes-

¹ K. Justi, Diego Velázquez und sein Jahrhundert, 3. Aufl. 1. Bd. Bonn 1922, S. 351. Siehe auch G. Marañón, El conde-duque de Olivares, Madrid 1936, S. 312 ff.

² Das dem Calderón zugeschriebene Auto La Fe sitiada bzw. La Iglesia sitiada (handschriftlich i. d. Bibl. Nac. in Madrid ms. 16278) war mir nicht zugänglich.

gaben, oder auch der Tugenden, verschließt sich hinter das Tor der Taufe usw. und richtet sich auf eine lange Verteidigung ein.

In dieser Auffassung der Einsamkeit als einer Notwehr ist kaum mehr Raum für schöngeistige Muße, humanistische Studien, ja nicht einmal für mystische Schwelgerei und stilles Vergnügen in Gott. Lebensfreude und Genuß verschwinden, und die Einsamkeit wird beinahe ein Martyrium, oder eine Kampfstellung, oder eine Kerkerhaft etwa in der Art wie Calderóns „Standhafter Prinz“ die Gefangenschaft auf sich nimmt. Gewiß hat auch die leidende, widerstehende, verbissene und verschlossene Haltung des geistigen Menschen ihre Poesie: nur ist es in unserem Sinn keine Poesie der Einsamkeit mehr. Die freie, in sich selbst ruhende Innerlichkeit und innerliche Freiheit des einsamen Menschen ist dahin, sei es daß er in einem magischen Bannkreise lebt, oder durch weltliche Mächte bedroht wird. Ein Ort, der in dieser doppelten Weise durch übernatürliche und natürliche Gewalten gefährdet ist, kann von den Grazien der Dichtung kaum noch bewohnt werden.

Der einsame Mensch in Calderóns Schauspielen

Das Fronleichnamsspiel ist aber nicht der ganze Calderón. Die Phantasie eines so gewaltigen Dichters erschöpft sich nicht in der Ausschmückung von kirchlichen Lehrsätzen und Kampfstellungen. Wie sollte er neben den magischen und dogmatischen Gefahren und Vorteilen des einsamen Lebens nicht auch dessen mystische, künstlerische und philosophische Lockungen und Werte gefühlt haben? Seine Wohnung in Madrid war ein Museum von religiösen Kunstgegenständen. Darunter befanden sich, wie wir aus seinem Testament wissen, Bilder von beschaulichen Einsiedlern und Heiligen: ein San Antonio, ein „San Francisco en éxtasis (pintura de Italia)“, ein San Jerónimo, eine Nuestra Señora de la Soledad u. a. Ja auch in seinen Fronleichnamsspielen finden sich einige Stellen, in denen die Einsamkeit als der Ort einer freien und ahnenden Gottesschau gepriesen wird, z. B. dort, wo die Königin von Saba auftritt:

La Sibila soberana
de la gran India Oriental,
emperatriz de Etiopia,
reina invicta de Sabá,
inspirada del fervor
que la asiste celestial,
retirada está a inquirir
secretos del bien y el mal,
que no hay para quien aspira a Deidad
mejor compañía que la Soledad.

Wer auf zur Gottheit strebt, dem steht zur Seit
die freundlichste Gefährtin Einsamkeit.¹

¹ El árbol del mejor fruto, auto sac. II, S. 253. Dieselben Verse, nur eben ohne die zwei letzten Langverse, finden sich wieder in Calderóns Comedia La Sibila del Oriente (jorn. I., Ausg. Keil, 3. Band, Leipzig 1829, S. 202), die eine Ueberarbeitung des Fronleichnamsspieles ist. — In der Nähe von Toledo lebte ein dichtender Einsiedler Juan Ruiz Alceo, Ermitaño de Santa Quiteria de la Villa de Ajofrín, dessen Fronleichnamsspiele Calderón gekannt haben muß. Die Madrider Nationalbibliothek besitzt von ihm ein Auto: La navega-

Die Spannung zwischen Verachtung und Beherrschung der Welt, wie sie sich in den Glaubenskämpfen der Gegenreformation aufs äußerste gestrafft hatte, ist freilich auch in Calderóns Schauspielen und nicht nur in seinen Autos zu spüren. Indem nun aber an Stelle „der“ Menschheit oder „des“ Menschen oder der „Naturaleza humana“ lebendige Einzelmenschen in diese Hochspannung geraten, entstehen Reibungen, Kämpfe, Schicksale, Verlegenheiten und Ausgleiche von einem so vielfach getönten und gestuften seelischen und lyrisch-dramatischen Reichtum, wie ihn das Fronleichnamsspiel mit all seiner Dialektik nicht zu entfalten vermag, ein Reichtum, zu groß, als daß wir auch nur die Schätze, die er an Einsamkeitsdichtung bietet, unter Dach bringen könnten. Wir müssen uns mit ausgewählten Beispielen begnügen.

Ein großer dichterischer Gedanke, der Calderóns Bühnenwerk von der Jugend bis ins hohe Alter durchseelt, ist die Traumhaftigkeit des menschlichen Lebens. Uralt das Gleichnis vom Leben als Traum, wenn man es seinem religiösen und philosophischen Sinne nach durch die Jahrhunderte verfolgt. In der kirchlichen und erbaulichen Literatur und Redekunst der Spanier war es ein Gemeinplatz.¹ Aber nicht darum handelt es sich. Um Dichtung zu werden, mußte dieser Gedanke in das Lebensgefühl selbst einströmen. Das Wirklichkeitsbewußtsein mußte erschüttert, das seelische Gleichgewicht gestört und durch eine gefährliche, vielleicht krankhafte Sucht nach Träumerei und durch allerlei Wahn gefährdet werden. Dies war nun allerdings bei dem Menschen und Manne Calderón, soweit wir seine Lebensführung beurteilen können, ganz und gar nicht der Fall. Um so mehr liebte er es, solch bedrohte und bedrohliche Menschengestalten, die in Rausch, Wut, Angst und jeder Art von Besessenheit zwischen Lebensgier und Lebensüberdruß taumeln, auf die Bühne zu führen. Von derartigen Söhnen des Traumes und Wahns und Töchtern der Luft – Segismundo, Ludovico, Curcio, Eusebio, Focas, Amón,

ción de Ulises mit Approbation von Valdivielso, Toledo 1621, (Bibl. Nac. ms. 15 356), aus dem Calderón Anregung geschöpft haben soll für sein berühmtes Spiel *Los encantos de la Culpa* (1649). Vgl. A. Valbuena y Prat, in *Clásicos castellanos*, 74. Bd. S. LXX f.

¹ Vgl. A. Farinelli: *La Vita è un sogno*, 1. Band, Turin 1916 und Felix G. Olmedo S. J. *Las fuentes de „La vida es sueño“*. Madrid 1928.

Semíramis, Tamar, Irene und wie sie alle heißen, ist die Phantasie des großen Dichters erfüllt. Es ist der unersättliche, stolze, eingebildete und, wie man heute zu sagen pflegt, unsoziale Menschentyp, der im spanischen Weltreich gerade damals, als es im Begriff war, das politische Gleichgewicht zu verlieren, so häufig hervortrat. Es ist derjenige Typus oder derjenige Zustand – denn er kann ja auch überwunden werden –, den der verstandesklare und beherrschte Calderón für sein Volk und wohl auch für sich selbst besonders fürchten mußte, weil er ihm besonders gefiel. Es scheint, daß Calderón zu dieser Menschenart und zu diesen seelischen Zuständen in einem ähnlich schauenden und gebannten Verhältnis steht wie zum Zauberwesen. Sein Dichterauge sucht die magischen Kräfte und die besessenen geltungssüchtigen Menschen, weil beide ein so schönes, für die Selbstbestimmung des Willens, für die sittliche Freiheit und d. h. für Calderóns höchstes Ideal ein so gefährliches Element sind. Mannhafte Dichter wie er singen vielleicht am reinsten, wenn sie einer großen Gefahr ins Auge schauen.¹

In gewissem Sinn sind Menschen mit Neigung zu Phantasterei und traumhafter Besessenheit einsam. Und dennoch finden sie sich in der wirklichen Einsamkeit so wenig zurecht wie in der Gesellschaft. Sie sind ihre eigenen Gefängniswärter und kennen sich doch nicht. So sagt Amón, der von blutschänderischer Leidenschaft ergriffene:

En fin está mi dolor
tan atado en lo más hondo
del alma, que el alma misma,

¹ Sehr richtig sagt E. R. Curtius: „In Calderóns Theater begegnet uns immer wieder die Figur des königlichen Menschen, der in der Einsamkeit, in der Wildnis, in einer Felsenhöhle oder in einem Turmverließ aufgewachsen und der Welt ferngehalten worden ist. Solche Gestalten sind Prinz Sigismund in „Das Leben ein Traum“, die Königssöhne im Phokasdrama, die Semiramis, aber auch mythologische Figuren wie Narciß, heroische wie Achill. Alle diese Gestalten werden dann durch einen Umschwung des Geschickes herausgerissen aus ihrem Traumdasein, aus ihrer Höhle, aus ihrem Kerker. Und es entsteht die ungeheuerste Spannung ihrer Seelen in dem Augenblick, da sie zur Welt erwachen. Dieses Erwachen zur Welt ist eine der typischen Situationen des Calderonschen Theaters.“ Corolla, Festschrift für L. Curtius. Stuttgart 1937, S. 24.

alcaide del calabozo,
 no sabe el preso que guarda,
 con ser su consejo propio.
 (Los cabellos de Absalón, I. Akt)

In der Seele tiefstem Abgrund
 liegt mein Leid gefesselt so,
 daß die Seele: Richterin,
 Wächterin des Kerkerlochs,
 den Gefangenen nicht kennt,
 den sie doch beraten soll.

Eigengefühl und Gemeinsinn sind berufen, sich gegenseitig zu überwachen. Wo diese Gegenseitigkeit von Subjektivität und Objektivität gestört ist, tritt eine seelische Verwilderung ein und entsteht eine innere Wüstenei, die das Korrelat zu den schrecklichen Fels- und Waldgebirgen ist, wie sie Calderón als Schauplatz für seine heroischen Dramen weltlicher sowohl wie kirchlicher Art so häufig gebraucht.

Ein wilder Mensch in diesem Sinn ist Segismundo, der Held in Calderóns größter Jugenddichtung: Das Leben ein Traum.

Aber Segismundo überwindet das ungastliche Wirrsal seiner Brust. Er macht die Erfahrung, daß das gehemmte Leben im Kerker des Waldgebirges, so gut wie das entfesselte auf dem Königsthron, nur Momente und Erscheinungen, kurze Träume sind. Er läuft Gefahr, in dem schwindelnden Wellengang seiner Leidenschaften für immer das Gleichgewicht zu verlieren, bis er Halt und Maß in seinem eigenen vernünftigen Willen entdeckt und erfaßt. Plötzlich, ohne sogenannte Psychologie, wird aus dem vereinsamten Träumer und scheingekrönten Wüterich ein Mann. Die Selbstbeherrschung springt aus haltlosem Hassen und Lieben, aus Geltungsdrang und Sehnsucht wie ein Wunder hervor. Der Wendepunkt und Gipfel des Dramas liegt dort, wo Segismundo, zum zweiten Male eingekerkert, erwacht und sich erinnert:

De todos era señor
 y de todos me vengaba;
 sólo a una mujer amaba . . .

que fué verdad, creo yo,
 en que todo se acabó
 y esto sólo no se acaba.

Über alle war ich Herr,
 hab an allen mich gerächt,
 und dies alles ist zergangen.
 Eines doch besteht zu Recht:
 daß ein Weib mich hat gefangen, --
 Liebe, glaub ich, das bleibt echt.

Im Verzicht auf eben diese Liebe zu Rosaura vollendet sich am Schluß des Stückes die Einordnung des ausgestoßenen Wildlings in das Gesetz der Gemeinschaft.

Einen weniger bedächtigen, um so haltloseren Träumer und Stürmer zeigt uns der Dichter in seiner „Gran Cenobia“. Es ist Aureliano, der in visionärer Einsamkeit sich selbst zum Kaiser krönt und als „ein Narziß seines eigenen Ungestüms“ sich in der Quelle des Waldtals bespiegelt. -- Die wildeste Gestalt dieser Gattung aber stellt Ludovico Enio im „Purgatorio de San Patricio“ dar. Ihm kommt die Welt zu eng und die Erde zu schwach vor, um all seinen Übermut zu fassen, seine Verbrechen zu tragen. Dennoch weiß er sich auf Christi Gnade angewiesen, schreitet lebendigen Leibes durch die Schrecken der Hölle und Qualen des Fegfeuers, kommt zurück und verschließt sich in die BÜßzelle der Einsamkeit.

Que quien vió lo que yo, con causa fundo
 que ha de vivir penando.

Denn wer geschaut, was ich -- daß ist gewiß --
 kann nur noch büßend leben.

Vier Menschen ähnlicher Art, von denen aber keiner zur Selbstbeherrschung sich durchringt, eine ganze Familie von gewalttätigen Phantasten hat man in der „Andacht zum Kreuz“ (Devoción de la Cruz). Der alte Curcio und seine Kinder, Lisardo, Eusebio und Julia, alle verblendet, jedes von seiner besonderen Sucht, Eifersucht, Ehrsucht, Genußsucht, genarrt; von Wahn und Träumen geängstet, nachtwandelnd in die Zerstörung des eigenen Fleisches und Blutes getrieben, klammern diese Unglücklichen sich

an einen einzigen Halt: die Wunderkraft des Kreuzes. Wir dürfen das krasse Schauspiel nicht etwa nur bestaunen oder ablehnen als eine Verherrlichung des magischen Glaubens an das Zeichen des Kreuzes. Die reinere Dichtung liegt auf der anderen Seite und will als ein Gesang von der Blindheit und sittlichen Hilflosigkeit des Menschengeschlechts verstanden sein. Wenn der alte Curcio die Einsamkeit sucht, so findet er dort statt des Friedens die Schrecken seines bösen Gewissens.¹

Curcio:

Hat nicht mancher schon erfahren,
daß er müd und schweren Herzens
bei sich selber Ruhe sucht
und vor Menschen sich versteckt?
So von tausend Leid auf einmal
rings bedrängt in Weh und Tränen,
eine sturmgepeitschte See,
flieh ich hierher in die Berge,
will allein mit mir versuchen
auf den einsam stummen Wegen,
ob ich nicht den Fluch verscheuche
mit der Sorge um den Segen.
Niemand soll mir Zeuge sein,
nicht die Vögel, nicht die Quelle,
denn die Quelle murmelt's weiter,
und die Vögel sind gesprächig.
Niemand will ich um mich haben
als im Busch die Weidenkätzchen,
die nicht wissen, was sie hören,
werden drum nicht weiterschwätzen.
Dieser Berg war einst der Schauplatz
eines schrecklichen Geschehens
wunderwilder Eifersucht,
wie's kein Sagenbuch erzählt –
und der reinen Unschuld auch.
Aber wer kann vom Geflechte

¹ Zweiter Akt, 8. Szene. Die Wiedergabe des leicht zugänglichen spanischen Textes erübrigt sich.

lügenwahren Argwohns sich
 noch befreien! Wer sieht das Rechte?
 Eifersucht ist Tod der Liebe.
 Wer kann ihrem Gift entgehen,
 sei er niedrig und bescheiden
 oder noch so würdig ernst?
 Also hier herauf kam ich
 mit Rosmira . . . wenn ich's denke,
 zittert mir, es ist kein Wunder,
 Herz und Stimm es auszusprechen.
 Jede Blume schreckt mich hier,
 jedes Blätterrauschen ängstet,
 jedes Steinchen schaut mich an,
 jeder Stamm droht mir entgegen,
 jeder Fels will mich erschlagen,
 mich verfolgt der ganze Berg!
 Alle alle haben sich
 meine Schändlichkeit gemerkt.

Ein ähnlich ruheloser, von Lockungen und Schreckbildern seiner Sinnlichkeit und Herrschsucht umtriebener Mensch ist der Usurpator Focas, der Held des berühmten Schauspiels „En esta vida todo es verdad y todo mentira“. Ihn hat das sizilianische Gebirg, wo Feuer und Schnee sich begegnen, hervorgebracht. In diese unheimliche Wildnis kehrt er zurück und ringt um Bestand und Sicherheit seiner Herrschaft, sucht Wahrheit bei dem Zauberer Lisipo und läuft Gefahr, den eigenen Sohn mit dem seines Todfeindes zu verwechseln; denn die Stimme des Blutes streitet in ihm gegen die der Vernunft. Ein Hauptreiz des Stückes liegt in der Abtönung und freund-feindlichen Kontrastierung dieser zwei Jünglinge: des ungestümen Focas-Sohnes Leonido und des bedächtigen rechtmäßigen Prinzen Eraclio, zweier Naturen, die in Segismundo noch beisammenwohnten. Die Krone gebührt dem Rechtmäßigen, der am Schluß, kurz vor dem Sieg, das schöne Wort findet:

No ;
 porque no quiero vencer
 tan a toda costa.

Nein!

ich mag nicht siegen so
um jeden Preis,

und der schon vorher das Angebot des Tyrannen, an seinem Hof zu leben, ausschlug:

te suplico
que más lustre no me des
que dejarme en mi retiro
a vivir como viví,
destas montañas vecino,
destos brutos compañero,
ciudadano destes riscos;
que no quiero oír aplausos
de tan mañoso artificio
que no sepa cuando son
verdaderos o fingidos.

Focas:

No te entiendo.

Eraclio:

Yo tampoco.

Bitte,
gib mir nicht noch weitre Pracht!
Laß mich hier in meiner Stille
leben wie ich bisher lebte,
nachbarlich dem Hochgebirge
und gesellig mit den Tieren,
heimisch zwischen diesen Klippen;
mich gelüstet nicht nach Beifall,
der so wendig kunstvoll klingelt,
daß ich nicht erkennen kann,
wo ist's Wahrheit, wo ist's Finte.

Focas:

Ich versteh dich nicht.

Eraclio:

Ich auch nicht.

In ihrem Verhalten zu der Einsamkeit scheiden sich die Charaktere dieses Spieles. Focas trägt sie in sich als eine Wildnis, sucht daher höfischen Glanz und weltliche Macht und muß schließlich im eigenen Blut ersticken. Eraclio liebt sie als einen Ort des inneren Gleichgewichtes und der Wahrheit, und so erringt er die Herrschaft über sich selbst und – über ein Weltreich.

Die weibliche Spielart des Gewaltmenschen und der Herrschsucht hat Calderón in seiner Semiramis, der Heldin des Doppel-dramas „Tochter der Luft“ verkörpert. Sie ist das eitle, verführerisch schillernde luftige Wesen, das gierig sich erfüllen möchte mit Weltlichkeit und an seiner nimmersatten Überhebung zugrunde geht. Gefangen gehalten im Dämmer eines unterirdischen, der Venus geweihten Gewölbes, findet sie nach ihrer Befreiung alle Pracht und Macht des Königs von Ninive im Vergleich zu den Wunschbildern und Kinderträumen ihres Kerkers gering.

que como
pude allí discurrir mucho,
no me contenté con poco.

Da ich dort
in Gedanken schwelgen konnte,
gab ich mich nicht leicht zufrieden.

„Narrensamt auf Stoppelfeldern“! bemerkt dazu die lustige Person. Ihren Aufstieg zur Macht beginnt Semiramis mit einem freundlichen Undank; dann steigt sie von Verbrechen zu Verbrechen. Wo sie einen Widerstand findet, den sie nicht überrennen kann, zieht sie sich beleidigt und tückisch in eine Einsamkeit zurück, die ihr alsbald unerträglich wird.

Mi ser era mi reino,
sin ser estoy, supuesto que no reino.

Mein Sein war Herrschen;
ich bin nicht mehr, seit ich nicht herrsche.

Esta quietud me ofende,
matarme aquesta soledad pretende,
angústíame esta sombra,

esta calma me asusta,
 esta paz me disgusta,
 este pavor me asombra,
 y este silencio en fin tanto me oprime,
 que a un fatal precipicio me comprime.
 (parte II^a, jornada II^a).

Dies Stillsein tut mir leid,
 und töten will mich diese Einsamkeit,
 dies Dunkel schüchtert ein,
 und diese Ruh ist schrecklich,
 und all der Friede eklig.
 Oh diese bange Pein!
 Stillschweigen, das so lange mich beenzt,
 bis mich's zum Absturz in mein Ende drängt.

Ein phantastischer Geltungsdrang und traumhafter Imperialismus treibt diese Art Menschen, wenn sie sich nicht rechtzeitig ernüchtern, in den Untergang. Sie sind tragisch veranlagt. Wie sehr sie die Einsamkeit in sich tragen, kann man daraus ersehen, daß sie ins Komische umkippen müßten, sobald man sie in gesellige oder gar bürgerliche Verhältnisse versetzen und in realistische Stilgattungen eintauchen wollte. Sie fordern schon durch das Pathos ihrer Sprache und die zweckwidrige Wildheit ihres Gebarens zur Parodie heraus. Man ist versucht, in diesem Zusammenhang an Don Quijote zu denken, der aber, genau gesehen, doch nicht hergehört. Was ihn von den Calderón'schen Phantasten grundsätzlich unterscheidet und trennt, ist seine selbstlose Hilfsbereitschaft, sein sittlicher Altruismus und, was damit zusammenhängt, das schöne sichere Gleichgewicht seines Gemüts, ja die Geselligkeit seiner Natur.

Merkwürdigerweise hat aber weder Calderón noch sonst ein bedeutender Dichter im damaligen Spanien die Gelegenheiten, die der innerlich einsame Mensch so reichlich zur Verlachung darbot, soviel ich sehe, genützt. Nur einige harmlos scherzhafte Ansätze kann man in dieser Richtung beobachten, etwa in der Art der Diogenes-Gestalt in Calderóns „Darlo todo y no dar nada“, wo der verlauste Zyniker zwar lächerlich in seinem Äuße-

ren, aber ebenso witzig wie erfolgreich in seiner seelischen Haltung zu Alexander und gar als sinnreicher Vermittler in Liebes-sachen erscheint. Das große Lustspiel des Menschenfeindes hat ein Franzose mit seinem Misanthrope (1666) geschaffen. In Spanien wäre dergleichen nicht denkbar gewesen, weil in einem so kirchlichen und gläubigen Land der Menschenfeind als ein ungeheuerliches, entweder vom Teufel oder von Gott erwähltes, gezeichnetes oder besessenes Wesen empfunden wurde. Der lächerliche und drollige Mensch, die leichte Ware eines Gracioso oder Pícaro hat in der Einsamkeit nichts zu suchen. Im zweiten Akt von Calderóns „El José de las mujeres“ gerät der Diener Capricho, von Furcht gescheucht, in die Thebais. In einem Selbstgespräch betrachtet er seine Notlage und unterbricht sich alsbald:

Doch, für wen nur,möcht ich wissen,
daß ich alles das erzähl?
Bin ein Narr doch ohnegleichen,
Selbstgespräche mit mir führend,
keine bessre Sorge spürend
mitten zwischen Busch und Sträuchern!

Hier ist Wildnis weit und breit,
und im garstigsten Dickichte
tausend Unsinn ich berichte
und mein ganzes Seufzen richte
ich in leere Einsamkeit.¹

Solch drollige Selbstironien des leichtsinnigen Weltkinds und Gegenfüßlers alles Heldentums waren in der realistisch komischen Literatur ein beliebter Gemeinplatz.² Sie beweisen, wie tief

¹ Siehe den spanischen Text i. d. Ausgabe J. J. Keil, 3. Bd., S. 260.

² So beschließt z. B. Estebanillo González, Hombre de buen humor, am Ende seines selbsterzählten „Heldenlebens“, Buße zu tun „in einer Wüstenei oder auf einem verborgenen Bergesgipfel, um dort in der Einsamkeit die Schwermut auszuhauchen“. Er verabschiedet sich vom Herzog von Amalfi und von aller höfischen Weltlichkeit in einer Romanze, die ihn große Mühe kostet, weil kein einziger O-Laut darin vorkommen darf. Vida y hechos de Est. González, ed. Millé y Giménez. Madr. 1934. Class. castell. 109. Bd., S. 255 u. 258 ff.

der spanische Barockmensch vom Ernst, von der Größe und von den Gefahren der wirklichen Einsamkeit durchdrungen war.

Außer den seelisch vereinsamten Wildlingen, Verbrechern, Eroberern, Räubern und Büßern kennt und liebt Calderóns Dichtung noch eine andere Art von Freunden der Einsamkeit: die Grübler, Forscher, Denker und Gottessucher. Von religiösen Ahnungen oder von philosophischen Unstimmigkeiten geplagt, verlassen sie den menschlichen Umgang, um mit sich selbst ins Reine zu kommen. Man darf sie nicht als „faustische Menschen“ bezeichnen, denn nicht nach uferlosen Erkenntnissen streben sie, sondern nach dem Besitz der alleinigen, kirchlich gesicherten Wahrheit, als deren Blutzeugen sie dann in himmlischer Glorie endigen. So Cyprianus von Antiochien im „Wundertätigen Zauberer“, Crisanto, der grüblerische Jüngling in „Los dos amantes del cielo“, Eugenia in „El José de las mujeres“. Für diese besinnlichen Menschen bedeutet Einsamkeit den gefährvollen Übergang vom Irrtum zur Gewißheit und von der Welt zum Jenseits; daher ein zufriedenes und lyrisch ausgesponnenes Verweilen in ihr kaum möglich ist.

Schließlich hat Calderón in der um 1644 verfaßten „Erhöhung des Kreuzes“ (Exaltación de la Cruz) eine reizvolle Gestalt entworfen, die sich in keinen der bisher geschilderten Einsiedlertypen einreihen läßt. Es ist der persische Zauberer Anastasio, der sich enttäuscht vom Hofleben des Königs Cosdroas zurückgezogen hat, um in einem stillen Gebirge dem Studium der Wissenschaft und der Zauberkunst obzuliegen. Hier aber erlebt er eines Tages, daß seine Künste scheitern, und stößt auf eine unbekanntere höhere Macht. Sein spaßhafter Diener Morlaco findet ihn ratlos.

Anastasio:

Was hat's, Himmel! mir geholfen,
daß ich schon seit jungen Jahren
mich den Studien gewidmet?

Morlaco:

Ja, das war verlorne Zeit.

Anastasio:

Daß ich den Geheimnissen
nachgegangen, aufmerksam
bis ins Tiefste der Natur?

Morlaco:

Daß du hier Einsiedelmann
in des Teufels Wüste bist.

Anastasio:

Daß mit einem Zauberwort
ich die Berge kann versetzen
und dem Wind gebiete: Halt!?

Morlaco:

Nichts, als daß mich schon beim Zusehn
fürchterliche Ängste packen.

Anastasio:

Wenn doch all mein Fleiß und Werk,
meine Studien in der Nacht,
Bücher, Zaubersprüche, Zeichen,
Argumente auch und Pakte,
Schrifte und Beschwörungen
jetzt gerade mir versagen?
Da ist Höheres im Spiel,
eine stärkere Wissenschaft.
Dieses Höhere zu finden,
ist mein Ehrgeiz, zu erfragen,
wo das Wissen, das mir fehlt,
leuchtet. Auf ins Tal hinab
Laß uns eilen!

Morlaco:

Laß uns eilen.

Anastasio:

Laß uns fahnden!

Morlaco:

Laß uns fahnden.

Anastasio:

Nach des Wissens höhrem Wissen,
denn ich muß und will erfahren,
wo der Grund der Gründe steckt,
den ich bisher nicht erlangte. (Sie gehen ab)

Und nun stürzt sich der wißbegierige Zauberer, immer von seinem Morlaco begleitet, aus der Einsamkeit in das Kriegsgetümmel und durchreist die Welt, wie Descartes, als ein Wahrheitsucher in soldatischer Tracht. Im übernächsten Auftritt sieht man die beiden wieder.

Anastasio:

Wie gefällt dir, mein Morlak,
unsre Tracht?

Morlaco:

Fesch schaust du her!
Aber Ich noch sehr viel mehr.
Doch wie kamst du, bitte, dazu?
Lang schon hab ich nachgedacht,
und es ist umsonst gewesen.
Deine Schuld! Gedankenlesen
hast du mir nicht beigebracht.

Anastasio:

Ist es doch so leicht zu sehn.
Wissenschaft such ich mit Fleiß,
die ich immer noch nicht weiß.

Morlaco:

Also glaubst du, zum Verstehn
einer unbekanntn Lehre
kriege man im Krieg die Kraft?
Krieg sei für die Wissenschaft
eine hohe Schule?!

Anastasio:

Höre!
Krieg ist Schauplatz; vielerlei
Volk und Rassen mit Gesetzen,

Bräuchen, Riten, Glaubensschätzen
 strömen wimmelnd dazu bei.
 Drum erfahr ich hier viel mehr
 als auf hoh'n Akademien
 alter Griechen. Ohnehin
 übertreff ich ihre Lehr.
 Denn die Weisheit, die ich misse,
 ist verschlossen auch für sie
 wie für mich: drum such ich hie,
 was mich foppt, bis daß ich's wisse.
 Nicht das Studium, nicht das Denken
 kann des Rätsels Lösung bringen,
 und ich kann es nicht erzwingen,
 nur der Zufall soll mich lenken.
 Frei im Umgang muß es kommen
 mit den Völkern fremder Zonen
 und verschiedner Religionen.¹

Bald lernt der ungeduldige Zauberer durch des Zufalls Gnade einen echten Christen in dem Patriarchen von Jerusalem kennen. Dieser, Zacharias, wird ihm als kriegsgefangener Sklave zugeteilt, auf daß er ihn zu den alten Göttern zurückführe. Es entspinnen sich die reizvollsten Zwiegespräche zwischen den beiden: mit dem Ergebnis, daß der persische Magier, anstatt den anderen zu bekehren, sich von der christlichen Offenbarung ergreifen läßt und in einen todbereiten Märtyrer umgewandelt wird.

Überblicken wir den Kreislauf des Einsamkeitsdenkens in Calderóns Dichtung, so ergibt sich eine nicht gerade polemische, aber humorvoll bewußte Abkehr von aller schöngeistigen, idyllischen, humanistischen, geruhsam genießenden Einsamkeit: eine Hinwendung zu den fürchterlichen, zauberischen, theatralisch aufgeregten und seelisch gefährvollen, ja schrecklichen Seiten der Einsamkeit und, als letzte Errungenschaft, ein vertiefter Einblick in die innere Wildnis, Zerrüttung, Selbstentfremdung und Erstarrung des ungeselligen Menschen.

Wollte man, was bei Dichtern freilich nicht ratsam ist, den Calderónschen Gedanken logisch pressen und ausmünzen, so

¹ Siehe den spanischen Text, Ausg. Keil, 3. Bd. S. 634 ff.

käme eine Verneinung des einsamen Lebens heraus. Nur dürfte man dabei nicht vergessen, daß dieses Urteil in Calderóns Denkart lediglich eine moralphilosophische und sozusagen weltliche Geltung beanspruchen kann. Denn selbstverständlich macht er ehrfürchtige Ausnahmen für die kirchlich überwachten, gestatteten, befürworteten und entgifteten Formen des einsamen Lebens.

Baltasar Gracián

Dies ist nun in Calderóns Zeitalter das grundsätzlich Neue, daß die weltlichen von den geistlichen Lebensformen nicht etwa nur äußerlich standesmäßig, sondern seelisch und gewissenmäßig abrücken. Kein anderer hat diese Unterscheidung so scharf erfaßt, geübt, gelebt und formuliert wie der Jesuitenpater und Poeta criticus Baltasar Gracián (1601–1658). Berühmt ist die „große Meisterregel“ seines „Handorakels“, die, wie er sagt, keiner Erläuterung bedarf: „Man wende die menschlichen Mittel an, als ob es keine göttlichen, und die göttlichen als ob es keine menschlichen gäbe.“¹ Gracián ging darin so weit, daß er seine weltlichen Schriften unter Decknamen veröffentlichte und nur in seinem religiösen Traktat *El Comulgatorio* (1655) sich zu erkennen gab als Pater Baltasar Gracián und Angehöriger der Gesellschaft Jesu. Auch vermied er in seinen weltlichen Schriften mit stiller und zäher Absichtlichkeit jeden Hinweis auf religiöse Dinge im kirchlichen Sinn des Wortes. Wir haben Anzeichen, daß der General und die Provinzialen seines Ordens nicht immer zufrieden waren mit dieser zweiseitigen Lebensführung; aber grundsätzlich wurden auch sie von dem Gedanken beherrscht, daß die moderne Welt sich viel zu weit von Gott entfernt habe, um für fromme Beschaulichkeit oder gar für quietistische Mystik noch Raum zu bieten und daß es für Jesu Kampfgenossen hinieden nur Aufträge, Befehle und Sendungen, aber keine Freistatt mehr gebe, daß die Einsamkeit in Gott keine zeitgemäße Lebensform mehr sei.

Dieser Denkart gibt ein geistvolles, rednerisch prächtiges, gelegentlich auch humorvoll satirisches Festspiel „*Las glorias del mejor siglo*“ Ausdruck, das der Jesuitenpater Valentín de Céspedes zur Feier des einhundertjährigen Bestehens seines Ordens verfaßte und das in Madrid im Jahre 1640 vor dem königlichen Hofe im Colegio imperial aufgeführt wurde. Außer Ignacio als

¹ Gracians Handorakel und Kunst der Weltklugheit, deutsch von Arthur Schopenhauer, Kröners Taschenausgabe, mit einer Einleitung von Karl Vossler, Leipzig 1934, S. 117.

Soldado und Javier als Galán treten hier nur allegorische Gestalten auf, und zwar als Hauptperson in schmucker Gebirgstracht die „Ehre Gottes“, La Gloria de Dios. Sie ist von der nordischen Ketzerei, „por un Lutero, peste de Sajonia“ und „el nefando Calvino“ in die Berge gejagt worden und klagt dem tapferen Ignatius ihr Leid in einer langen Silva, die also schließt:

Esta guerra sangrienta,
 esta peste violenta,
 esta malicia inmundada
 con que el mundo se inunda,
 este infierno de olas encrespadas,
 este mar de centellas abrasadas,
 en los bosques me encierra,
 y de entre los mortales me destierra.
 Esto me determina
 a cruzar por las selvas pregrina;
 la maldad se entroniza,
 el vicio a la virtud escandaliza,
 blasona la osadía,
 vive el error, triunfa la herejía;
 y yo, triste, llorosa,
 lastimada, afligida, dolorosa,
 fatigo montes, selvas solicito,
 campos discorro, páramos habito.¹

An Stelle des gottergriffenen Menschen wäre nun also der Gottes-Ruhm selbst zum Einsiedler geworden: ein widersinniger Zustand, der im Lauf des Spieles durch die Gottesstreiter Ignatius und Xaverius überwunden wird. Am Schluß sieht man eine Menge Volkes „so viele nur aufzutreiben sind“, unter Trommelwirbel über die Bühne marschieren, gefolgt von El Mundo, Europa, Asia, África und América, und alle grüßen huldigend die Gloria de Dios, die auf einem Thronsessel sitzt, und neben ihr steht Ignatius. Bemerkenswert das Sonett, das der Heilige am Ende seiner Laufbahn spricht.

¹ B. A. E., 49. Band, S. 141.

Si ahora Dios seguridad me diera
y desde aquí a su vista me llevara,
pero al partirme allá me asegurara
que con quedarme acá más le sirviera;

Si la Gloria de Dios se prometiera
algún aumento en mí que la ensalzara;
mi eterna salvación aventurara
porque ella más gloriosa se extendiera.

Y si para evitarse acá en el suelo
las ofensas de Dios fuera importante,
me entrara yo a penar en el infierno.

Y aun me causara allí más desconsuelo
ver blasfemado a Dios sólo un instante
que padecer aquel incendio eterno.

Wenn heute Gott mir Sicherheit gewährte
und in sein Reich mich tät zu sich erheben,
dabei mir aber zu verstehen geben,
daß besser doch mein Erdendienst ihn ehrte,

und daß durch mich sein Ruhm sich irgend mehrte,
so wollt ich gerne in Gefahren schweben,
in Seelenangst hinieden länger leben,
auf daß sich hier sein' Herrlichkeit verklärte.

Und sollte gar es etwa dienlich sein,
daß ich zur Hölle führ' und dorten büßte,
auf daß man hier den Herrn verteidigte:

Ich tät's, und größer wäre meine Pein,
wenn Einer ihn nur kurz beleidigte,
als wenn ich ewges Feuer dulden müßte.

Geistreich widersinnig wie der Eingang des Spieles auch dieser ignazische Schluß, als ob die Ehre Gottes etwas Äußeres wäre, das durch Hingabe der seelischen Innerlichkeit gefördert werden könnte. Doch darf man solche Überspitzungen nicht wörtlich nehmen. Sie sind der gesteigerte Ausdruck einer frommen Un-

geduld, die den Sieg Gottes sofort und hier in der Zeitlichkeit und äußeren Welt gewonnen haben will und daher keine Muße und keinen Raum mehr für Selbstbesinnung und Beschaulichkeit übrig behält.

Diese erfolgsüchtige Betriebsamkeit erfährt in Graciáns *Criticón* (1651–1657),¹ der größten Prosadichtung des Zeitalters, eine heitere Beruhigung und Mäßigung, freilich keine Widerlegung: denn die Möglichkeiten und Bedingungen des zeitlichen Erfolges beschäftigen den scharfen Weltverstand Graciáns aufs lebhafteste, wie man aus jeder Zeile seines „*Héroe*“ (1637), seines „*Político*“ (1640), seines „*Discreto*“ (1646) und seines „*Handorakels*“ (1647) ersehen kann. Sogar sein „*Criticón*“ muß, wenn man es sachlich betrachtet, als ein Roman bezeichnet werden, der sich um das Thema der Selbstbehauptung innerhalb der Welt, und zwar der europäischen Zivilisationswelt bewegt.

Einfach und klar das Gerüste. Critilo, der scharfsinnig kluge Alte, führt den unbedächtigen Jüngling Andrenio durch das zeit-räumliche Dasein. Es ist eine Wanderung durch die Lebensalter: Frühling der Kindheit, Sommer der Jugend, Herbst des Mannes und Winter des Greisenalters, kombiniert mit einer Reise aus der Wildnis des Meeres und der Inseln nach Europa. Spanien mit Toledo, Madrid und Aragón, Frankreich, Süddeutschland und Italien mit Rom sind die Hauptorte; wobei aber Europa nicht so sehr als geographischer, sondern vor allem geistiger Raum verstanden wird. „Wie könnt ihr behaupten“, entgegnet ein römischer Höfling den Reisenden, „die ganze Welt durchstreift zu haben, da ihr nur in vier europäischen Ländern wart?“ „Das will ich dir erklären“, erwiderte Critilo. „Wie man die Stallungen und Höfe, wo das Vieh gehalten wird, nicht als Wohnräume anspricht, so zählt auch der größte Teil des Weltkreises nicht mit, weil er nichts als eine Hürde ist, voll von barbarischen und wilden Völkern ohne Ordnung, Kultur, Künste und Wissenschaften; weite, von ketzerischen Ungeheuern bewohnte Ländereien, wo die Tierheit, nicht die Persönlichkeit gilt.“ (II. parte, Crisi, IX,

¹ Vgl. Romera-Navarro: *Bibliografía Graciana i. d. Hispanic Review* IV (1936) S. 11 ff. Ich zitiere nach der Ausgabe von Julio Cejador in den *Clas. Esp. Madrid, Renacimiento*. 1. Bd. 1913, 2. Bd. 1914.

2. Bd. S. 287). Die Persönlichkeit gilt, streng genommen, auch in der Einsamkeit nicht.

Es bildet ein Talent sich in der Stille,
sich ein Charakter in dem Strom der Welt.

Nur dieser Strom, in dem sich Charaktere bilden, gelangt in Graciáns *Criticón* zur Darstellung; daher für uns, die wir die Poesie der Einsamkeit suchen, an dem ganzen Roman nur das in Frage kommt, was stillschweigend oder ausdrücklich fern gehalten wird. Dazu gehören, in stofflicher Hinsicht die Vorgeschichte und der Ausgang, in formaler Hinsicht das lyrische Element der Poesie.

Die Vorgeschichte ist von einem Hauch des mystischen Rationalismus der Araber erfüllt. Sie erinnert an Ibn Tofail's „*Philosophus autodidactus*“¹ und weiterhin an Ramon Lull's „*Felix de les meravelles del mon*“ und an seinen „*Blanquerna*“ mit dem berühmten in Gottes-Minne schwelgenden „*Libre de Amic e Amat*.“² Und in der Einsamkeit, als einem Ort, wo Offenbarung und Vernunft in Gottes Natur noch friedlich beisammenwohnen, setzt die Vorgeschichte ein. — Wir sind im Zeitalter Philipps IV. Schiffbrüchig treibt der weißhaarige Critilo an das brandende Ufer der menschenleeren Insel Sankt Helena. Klagend über das Elend seines Lebens, ringt er mit den Fluten. Die Arme eines schönen nackten Jünglings heben ihn an Land. Dieser ist das rein natürliche Menschenkind, Andrenio, der von einem wilden Tier in einer Felsenhöhle ernährt wurde und sprachlos aufgewachsen ist. Der Alte lehrt ihn sprechen und Natur und Gott erkennen. Eine vorbeifahrende Flotte nimmt den Alten und den Jungen, die nun unzertrennlich geworden und, ohne es zu wissen, Vater und Sohn sind, mit nach Spanien in eine feindliche, moderne, närrische Welt.

¹ Dieser berühmte kleine Roman vom Naturkind, das auf unbewohnter Insel durch eigenes Schauen und Denken die ewigen Wahrheiten des Koran entdeckt, wurde freilich erst im Jahr 1671 ins Lateinische übersetzt, könnte aber unserem Autor durch die hebräische Fassung des Moses von Narbonne, oder durch Albertus Magnus bekannt geworden sein. Vgl. Coster, *Rev. Hisp.* XXIX (1913 S. 543).

² *Obres originals del illuminat Doctor Mestre Ramon Lull*, 9. Bd. ed. M. Antoni Maria Alcover, Palma de Mallorca, 1914, S. 379 ff.

Jetzt, mit der Crisi V des ersten Buches beginnt der Hauptteil, die allegorisch-europäische Wanderung und Witzigung des Jünglings unter der Leitung des Alten. — Und das Endziel? Der echte Ruhm und die himmlische Glückseligkeit, die echte, ins Jenseits erhobene Felicinda, früher einmal die Geliebte Critilos, die verstorbene und verklärte Mutter Andrenios. In Rom, am Ende der Fahrt, wird ihnen die Weisung: „En vano, oh peregrinos del mundo, pasajeros de la vida, os cansáis en buscar desde la cuna a la tumba esta vuestra imaginada Felisinda, que el uno llama esposa, el otro madre. Ya murió para el mundo y vive para el cielo. Hallarla heis allá, si la supiéredes merecer en la tierra“ (2. Bd. S. 287). „Umsonst, ihr Pilger der Welt und Wanderer des Lebens, müht ihr euch von der Wiege bis zum Grabe auf der Suche nach dem Gedankenbild eurer Felicinda, die ihr Gattin und Mutter nennt. Für die Welt ist sie tot, sie lebt für den Himmel; dort, sofern ihr sie hinieden verdient haben solltet, findet ihr sie.“

Dieses Jenseits zu veranschaulichen, hütet sich der Erzähler. Es kann, wie er sagt, nur errungen, nicht beschrieben werden. Es könnte wohl auch gesungen werden, aber — und damit blicken wir mitten in die Auflösung der religiösen Einsamkeitspoesie hinein — Gracián verpönt alles Lyrische. Lange bevor in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die Lehre vom Ende der Poesie in der entfalteten Geistigkeit der Neuzeit verkündet und von Hegel systematisiert wurde, hat Gracián sie gefühlt, erlebt und mit ebenso witziger Laune wie zäher Beharrlichkeit dargetan. Sein Criticón ist die erste Aufklärungsdichtung mit anti-poetischem Vorzeichen, ein großes Poème en prose. Wir können uns bei der bequemen Auffassung, es handle sich um ein Zwitterding oder Mischgebilde aus romanesken, lehrhaften und satirischen Elementen, nicht beruhigen.

Nicht nur die Einheit der Fabel, auch der Einklang der Gefühlstöne ist da. Wie die Reisenden zwei sind und doch zusammengehören, wie der Werdende zum Gereiften und der naiv Zögernde zum vernünftig Entschlossenen, so ist auch die Vollendung, nach der sie streben, zweistufig: Ehrenhaftigkeit hinieden und Seligkeit in Gott. Die Wirklichkeit, nach der sie gemeinsam trachten, ist geistig und wird nicht so sehr religiös emp-

funden als kritisch herausgearbeitet und sittlich erkämpft, man könnte sagen: ertrotzt. Denn auf Widerstand und Selbstbehauptung des geistigen Ich in einer Welt von Täuschungen und Verführungen kommt es an. „Persona“ heißt der höhere unsichtbare einzige Held dieses Romans, den man als einen groß und heiter beschwingten Hymnus verstehen muß mit dem Motiv: Persönlichkeit, höchstes Glück der Erdenkinder! Diese Persönlichkeit ist kein Heiland oder Führer, überhaupt kein erfülltes, sondern ein gefordertes Ideal. Von den Zweien, die es gemeinsam erfüllen sollen, genügt keiner ganz. Man kann nicht sagen, daß Critilo sehr seelenvoll und reich an Gemüt sei, noch daß er in stellvertretender und opfernder Liebe sich stark zeige. Er hat genug zu tun, um sich selbst und den unsachlichen, neugierigen Andrenio, der ihm wie ein schwer zu schleppender Erdenrest anhängt, durch die Welt zu bugsieren. Ein blutvolles Menschenpaar sind die beiden nicht. Die Lust des Dichters und seines Lesers ruht nicht auf ihren Seelen, sondern auf dem, was mit ihnen wird, was sie sehen, hören und aushalten, auf ihrer immer gefährdeten und nie gebrochenen Geistigkeit im Dämmer und Sturm einer irrlichternden und scheinhaft allegorischen Welt. Daher der heldische, zuversichtliche Grundton von sieghaftem Witz und aufklärender Vernunft. Zwar fehlen die düsteren Töne nicht, ja sie streifen gelegentlich an die Grenze der Verzweiflung, schlagen aber alsbald ins Witzige und Freudige um. Alles ist aus der Adlerhöhe des Geistes gesehen, und die Kraft der Komik meistert auch das Gräßlichste.

Wenn Dichtung immer nur Stimme des Herzens wäre, dann freilich wäre das Criticón ein prosaisches Lehrbuch; aber Dichtung ist auch Stimme des Verstandes, der Klugheit, der Vernunft und des Willens, sofern diese Kräfte gefühlsbetont auftreten und mit Tönen des Gefühls uns ansprechen. Ein Grundton von ironischer Heiterkeit begleitet die Fabel von Anfang bis Ende, zerstreut allen Trug der Sinne und bahnt den Wanderern ihren Weg zur Höhe. Was ihnen bald täuschend und bedrohlich, bald ernüchternd und förderlich begegnet: Artemia, Falsirena, Hipocrinda, Cueva de la nada, Rueda del tiempo usw., sind Gesichte, die mehr oder weniger alle in den Grenzgebieten zwischen Anschauung und Begriff, verklärt und verzerrt, hin und her

spiegeln. Das ist nicht mehr der Stil der spätantiken und mittelalterlichen Allegorien, wo auf der einen Seite Begriffe und auf der anderen ihre sinnfälligen Hüllen stehen und die lehrhafte Willkür des Autors zwischen jenen und diesen die Verbindung knüpft. Gracián hat die starre Verkoppelung von artverschiedenen Größen aufgegeben; denn in ihm hat sich der lehrhafte Wille verwandelt in eine reine aufklärende Lust, in eine Freude an den äußeren Exempeln als an inneren Erlebnissen. Wie lebendig gelöst und witzig gespitzt, gleich einem radierten Chapricho von Goya, z. B. die Erscheinung des falschen Einsiedlers in der VII. Crise des 2. Teils (2. Bd. S. 3 ff.) „Así se iban lamentando, prosiguiendo su viaje, cuando se les hizo enconradizo un hombre venerable por su aspecto, muy autorizado de barba, el rostro ya pasado y todas sus facciones desterradas, hundidos los ojos, la color robada, chupadas las mejillas, la boca despolblada, ahiladas las narices, la alegría entredicha, el cuello de azucena lánguido, la frente encapotada, su vestido por lo pío remendado, colgando de la cinta unas disciplinas, lastimando más los ojos del que las mira, que las espaldas del que las afecta, zapatos doblados a remiendos, de más comodidad que gala. Al fin, él parecía semilla de ermitaños. Saludóles muy a lo cielo para ganar más tierra y preguntóles para adónde caminaban.“

„So klagten die Reisenden und wanderten weiter, als ein ehrwürdig ausschauernder Mann ihnen wie zufällig in den Weg trat: höchst autoritären Bartes, vergilbten Gesichtes, mit weltfernen Zügen, eingefallenen Augen, verstohlener Farbe, eingesogenen Wangen, entvölkertem Mund, fadenscheiniger Nase, betretener Lebendigkeit, schmachtendem Lilienhals, kapuzenverhüllter Stirne; sein Gewand war fromm geflickt, am Gürtel hingen Büßergeißeln, die schmerzlicher in die Augen des Beschauers als auf den Rücken des Betroffenen sprangen, das Schuhzeug so bequem wie ärmlich geschustert und gesohlt. Kurz, er stellte einen durchtrieben körnigen Einsiedler dar und begrüßte unsere Reisenden, um Boden zu gewinnen, mit himmlischer Gebärde und erkundigte sich nach dem Ziel ihres Wanderns.“

Gracián schreibt als ein unersättlicher Liebhaber von geistigen Abenteuern und Versteckspielen einen überwachten, hinter-sinnigen Stil, voll schillernder und tönender Lebensweisheit,

durchsetzt mit aktuellen und heute oft kaum zu enträtselnden Anspielungen. Durch den Tageslärm der Welt läßt er flüsternd und raunend seinen kritischen Spott ertönen: und es klingt wie eine ferne, neckisch durchbrochene und überspinnene Sphärenharmonie. Seine Poesie steckt ganz und gar in seiner Prosa. Die Mode der damaligen Erzähler, daß sie ihre Prosa mit Versen so reich wie möglich behängten, meidet er ängstlich. Kein einziges Gedichtchen, kein Liedchen in dem ganzen *Criticón*! Die Prosa will hier mit ihrem eigenen Rhythmus, Numerus, Cursus und Gleichklang, mit Wortspiel, Assonanz und Alliteration die ganze Wirkung der Poesie ersetzen, ohne als solche zu erscheinen. Das ist die Sprache für die „Geburtswehen der Wahrheit“ und „Entzifferung der Welt“. — *La verdad está de parto — El mundo está descifrado.* „Merkt euch, daß die Wahrheit im Munde sehr süß, aber im Gehör sehr bitter ist.“ Nach dieser Zweiseitigkeit von einschmeichelndem Klang und aufschreckendem Sinn trachtet die poetische Prosa des *Criticón* mit ihrem lyrisch-dramatischen *Conceptismo*.

In dem Kapitel „*Reforma universal*“ (II, 1) werden die Bücher der Poesie den erwachsenen Männern abgenommen und den Pagen und Zofen übergeben. *Letrillas, jácaras, entremeses* und derlei Scherz- und Liebesdichtung in der Volkssprache, heißt es dort, sei Frühlingsgrünzeug für Gelbschnäbel. „Die Würde in Person ordnete allen Ernstes an, daß von dreißig Jahren aufwärts niemand mehr *coplas* von anderen Leuten lesen oder vortragen sollte und noch weniger die eigenen oder selbstgemacht sein sollenden, bei Strafe für leichtsinnig und zerstreut, d. h. für Versifikanten zu gelten. Die Lektüre von diesen oder jenen spruchweisen, heldischen, sittlichen oder auch rügenden Dichtern erlaubte man wohl einigen Leuten, in denen der gute Geschmack stärker war als das bürgerliche Ansehen. Doch auch diese durften nur im Kämmerlein und ohne Zeugen sich solch naschhaften Kindereien ergeben und nur im Verborgenen sich die Finger danach lecken.“ Als eine Gitarre plötzlich in diesem Areopag der Manneswürde erklingt, ruft *Juicio* aus: „Was für eine Narretei! Sind wir unter Männern, oder beim Barbier? Man forschte nach und fand, daß der Spieler ein Portugiese war. Alle dachten, man würde ihn zu einem *trato de cuerda* verur-

teilen (wippen lassen). Statt dessen bat man ihn, etwas Modernes zu spielen und zu singen. Mit großer Mühe brachte man ihn dazu, daß er es anstimmte, und mit noch größerer, daß er wieder aufhörte. Es gefiel sogar den ernstesten Sachwaltern der menschlichen Reform, und nun verordnete man, daß keiner, der vom Jüngling zum Manne werde, künftig mehr ein Instrument spielen und dazu singen solle, wohl aber daß er zuhören dürfe, denn dies sei ein würdiges Vergnügen“ (1. Bd. S. 212). Damit ist alle Lyrik, auch die Saudades der Gallegos und Portugiesen und die Soleares der Andalusier, aus dieser Welt verbannt, wie andererseits die Refranes, die Sprichwörter des Volkes, mit fröhlichster Schulmeisterei durchkorrigiert werden.

Voltaire, der wohl einen feinen aber akademisch gehemmten Sinn für Poesie hatte, nennt den Stil Graciáns harlekinhaft. M. Fernandez Almagro meint, Gracián sei der Erstgeborene des Hauses Pero Grullo und Monsieur de La Palisse, d. h. ein Meister der Binsenwahrheiten.¹ In Wirklichkeit gelingt ihm die Vereinigung harlekinischer Ausgelassenheit mit hausbackener Nüchternheit, und niemals gehört er der einen oder der anderen allein. Die Ausdruckssteigerung, die aus dieser Vereinigung hervorgeht, ist ungefähr das Gegenteil des modernen Expressionismus. Dieser kommt aus dem Intellekt und bohrt sich in irdische und sinnliche Niederungen zurück, während der Graciánsche Expressionismus aus der dumpfen Denkart der Massen sowohl wie der einsamen Seelen, der Mitläufer sowohl wie der Eigenbrötler emporstrebt zu den geistigen Höhen der Persönlichkeit. Daher die frische, ungeduldige Abwendung von aller quietistischen und mystischen Versunkenheit.

„Paréceme, dijo Critilo, que toda esta ciencia del saber vivir y gozar para en pensar en nada y hacer nada y valer nada. Y como yo trato de ser algo y valer mucho, no se me asienta esta poltronería“ (2. Bd. S. 262). „Mir scheint,“ sagte Critilo, „daß diese ganze schwelgerische Lebensweisheit darauf hinausläuft, nichts zu denken, nichts zu tun und nichts zu gelten. Da aber ich etwas sein und sehr viel wert werden will, paßt mir diese nichtswürdige Faulheit ganz und gar nicht“ heißt es in dem denkwürdigen Ab-

¹ Revista de Occidente III (1925) S. 373.

schnitt über die Höhle des Nichts, La Cueva de la nada. In dieser Höhle verschwindet und zergeht die gesamte Poesie der Einsamkeit.

Was nach allen Läuterungen übrig bleibt, ist der sich selbst überwindende, zur Persönlichkeit aufsteigende Mensch. Für des Dichters eigene Person nimmt das Thema der Selbstüberwindung eine heitere, nur gelegentlich angedeutete Wendung zur Selbstironie. Man hat beobachtet, und einer von Graciáns Gegnern, der Valencianer Lorenzo Matheu y Sanz (1618–1680) hat es schadenfroh unterstrichen, daß in der Gestalt des Momo (II^a Parte, Crisi XI) der Autor selbst steckt.¹ Man darf ihm diese witzige Karikatur seiner eigenen Erscheinung in der Tat zutrauen. Ja, die Ironie geht noch weiter, geht so weit, daß jeder Ansatz zu einer ernsthaften Selbstdarstellung, jeder Keim von künstlerischer Freude an der eigenen Person erstickt wird in der Sachlichkeit. Man könnte nämlich auch hinter dem klugen Critilo einiges von Graciáns persönlichem Wesen vermuten, doch ist diese greise Führergestalt so blaß und schematisch gehalten, daß sie nur durch ihre Vernünftigkeit, nicht durch ihre Subjektivität mit Gracián identifiziert werden kann. Was durch Critilo entschleiert und verspottet wird, sind Schwächen seiner Zeit, aber nichts, was ihm selbst charakteristisch anhaftete. Mit dem Hang zur Einsamkeit geht auch die renaissancemäßige Freude des Individuums an seiner Eigenart dahin und verebbt in einem allgemeinen Moralismus.

Wenn der aufklärerische mutige Geist des Criticón in Spanien schließlich doch ohne erzieherische Wirkung blieb (die literarischen Nachahmungen sollen uns hier nicht beschäftigen), so liegt es daran, daß die großen Gegensätze und Kämpfe zwischen Glaube und Zweifel, Autorität und Vernunft, die in Nordeuropa einen neuen Kritizismus erzeugt haben, für die Spanier längst nicht mehr brennend waren. Die angebliche Wirkung Descartes' auf Gracián muß sehr gering veranschlagt werden; sie geht kaum über eine leise vorübergehende Berührung hinaus (I^a Parte, Crisi I). In der Hauptsache gleitet Gracián in die averroistische und altspanische Position der zwei Wahrheiten zurück. Zweierlei

¹ Critica de reflexión y censura de las censuras. Valencia 1658 u. Coster Rev. hisp. XXIX (1913), S. 381, Anm.

Begriffe, eine zeitliche und eine ewige Reihe stehen nebeneinander und können erst im Jenseits sich zur Einheit schließen. Auf Erden herrscht unüberwindliche Zweideutigkeit. So kommt es, daß das Aufstreben der Persönlichkeit zur zeitlichen Ehre und zur ewigen Herrlichkeit, dieser graciánische und ignazische Auftrieb, Gefahr läuft, sich zu zerspalten und zu erlahmen. Der Quietismus bleibt, so heftig ihn die Jesuiten bekämpften, als eine lockende Ausflucht noch immer bestehen. Besonders dort, wo die zeitlichen Erfolge versagen, stellt er sich wieder ein. Etwa zwanzig Jahre nach dem *Criticón* erschien das verführerische Buch des Miguel de Molinos (1675). Es war veraltet in der Idee, aber erfolgreich nun erst recht in der Wirklichkeit. Wir haben deshalb die „*Guía espiritual*“ schon im ersten Teil unserer Betrachtungen behandelt.

Die Mißgestimmten und Enttäuschten

So hat sich denn für die Poesie der Einsamkeit im Lauf des 17. Jahrhunderts ein merkwürdiger Schwebезustand ausgebildet. Von der Vernunft verneint oder mindestens angezweifelt, kann sie in echten und großen Gesängen der Innerlichkeit weder im humanistischen Stil eines Sâ de Miranda, eines Garcilaso und Herrera oder der Epistel an Fabio, noch in der religiösen Tonart eines Luis de León, San Juan de la Cruz, Aldana oder Agostinho da Cruz sich kaum mehr entfalten. Sie wird ein Spielzeug für Humoristen, ein Motiv und Thema für Virtuosen wie Góngora, oder sie betritt mit Molinos mystische Abwege, oder verfällt in satirische Launen, Nörgeleien und Extravaganzen.

Seit dem Tode Philipps II. ging es abwärts mit der spanischen Weltmacht. Die Zahl der enttäuschten, verfolgten und gescheiterten Existenzen im Lande wuchs. Streberei, Stellenjägerei, Verleumdung nahmen in dem Maße überhand, wie die autoritäre Staatsform nach außen erfolglos und schlaff, nach innen starr und drückend wurde. Das gleiche gilt von Portugal, das 1580 bis 1640 eine spanische Provinz war. Die „murmuração“, die üble Nachrede verbitterte den Begabtesten in den höheren Gesellschaftsschichten das Leben.

Rodrigues Lobo

Wie beweglich klagt darüber der sonst so heitere, liebenswürdige Dichter Francisco Rodrigues Lobo, der im Alter von kaum 40 Jahren (1622) im Tejo erkrankte. Er huldigte, wie sein hohes Vorbild Camões, einer hochgestellten Dame und neigte von Natur viel eher zum geselligen als zum einsamen Leben. Wenn er ländliche Einsamkeit aufsuchte, tat er es, um der Pest, die in den Jahren 1598–1602 in Portugal wütete, zu entgehen,¹ oder weil er nirgends sich so behaglich untergebracht fühlte wie im Bereich seines Geburtstädtchen Lieira.² Wenn er sich mit

¹ Vgl. Ricardo Jorge: Fr. Rodrigues Lobo, Coimbra 1920, S. 73 u. 112f. u. 191 ff.

² Ebenda, S. 75f.

ausgesprochener Vorliebe und Anmut in schäferlicher Verkleidung, in Hirtenromanen und Eklogen bewegt, so geschieht es aus wesentlich negativen Antrieben, d. h. nicht aus Lust an Geistreicheleien, Vermummungen und künstlichen Formen, sondern aus Scheu vor Künstlichkeit, Zwang und Unwahrhaftigkeit in einer überbildeten Gesellschaft. „Wie war doch das Leben inmitten der Schafe viel köstlicher und geruhsamer und sein Ertrag viel sicherer als Hoffnungen und trügerischer Handel bei Hof und in der Stadt!“ „Gibt es einen Stil, der so vernunftgemäß, so wenig verseucht mit Bosheit ist, wie der einfach natürliche Brauch der Hirten?“ schreibt er in dem bemerkenswerten „Discurso sobre a vida e estilo dos pastores,“ mit dem er die Ausgabe seiner Eklogen (1605) einleitet.¹ Bis tief in seine pastorale Gesprächsdichtung hinein verfolgt ihn die Furcht vor Neid und Verleumdung.

Porque estou tão diferente,
fora de gente, e seu pejo,
que, quando aquí sô me vejo,
cuido de mim que sou gente.

E, seguindo esta porfia,
cada momento e cada hora,
eu me faço o mal agora
que a gente a mim me fazia.²

Sonderlich wird mir zu Sinn
fern von Menschenumgangs Plage,
hier allein. — Nun ist die Frage,
ob nicht Ich die Menschen bin:

Da ich's doch nicht lassen kann,
daß ich hier zu jeder Stunde
selbst mich quäle, mich verwunde,
wie die Menschen mir getan.

¹ Franc. Rodrigues Lobo: *Fglogas*, ed. José Pereira Tavares, Coimbra 1928, S. VII ff. Solche Gedanken sind um 1600 freilich nicht mehr neu. Schon Antonio de Torquemada hat sie im 3. seiner *Coloquios satíricos* (1553) sehr anmutig und umständlich ausgesprochen: *Orígenes de la novela* II, Bd. S. 514 ff.

² *Egloga* II. a. a. O., S. 30.

In der sechsten Ekloge wird von einem alten Hirten erzählt, der lieber im Gehölz bei reißenden Tieren als im Verkehr mit scharfzüngigen Menschen lebt.¹

Mira de Amescua

Sehr eindringlich wird die Plage des Neides, der Verleumdung und Undankbarkeit an Königshöfen in einigen großen Bühnendichtungen dargestellt, die in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts entstanden: *Próspera fortuna* de D. Albaro de Luna und *Adversa fortuna* de D. Albaro de Luna und *Ejemplo mayor de la desdicha* (Belisario). Ein tiefes Mißtrauen gegen alle Formen des weltlichen Gemeinschaftslebens durchzieht diese Tragödien.

¡Alerta, humanos alerta,
no confiéis en el hombre!

ruft D. Albaro aus (B. A. E. 4. Bd. S. 309) und „¡Mortales, alerta, alerta!“ der geblendete Belisario. Nicht nur in der Stimmung, auch in ihrem eigentümlich undramatischen und lyrisch lehrhaften Aufbau scheinen mir diese drei schwermütigen Dichtungen zusammenzuhängen. Man darf denn auch mit einiger Sicherheit annehmen, daß sie alle von demselben Dichter, nämlich von Mira de Amescua stammen.²

Zu demselben Gefühls- und Gedankenkreis gehört die schöne *décima*, die der junge David vor dem verdüsterten König Saul zur Harfe singt in Mira's *Arpa de David* (I^a joranda):

En el valle coronado
de sombras y soledad
donde la santa Verdad
anda en su primer estado,
balando el libre ganado,
y el pájaro sin prisiones,
con no aprendidas canciones,
que exceden humano canto,
imbocan el nombre santo
de Dios de los escuadrones.

¹ Ebenda, S. 160f.

² Vgl. C. E. Anibal: *Mira de Amescua, El arpa de David*, Columbus, Ohio 1925, S. 161 ff.

Still beschattet und umhegt
 von erhabner Einsamkeit
 liegt ein Tal. Wahrhaftigkeit
 uralt frisch darin sich regt,
 und ein freier Vogel schlägt
 Triller, die ihn niemand lehrte,
 und es blökt verstreute Herde:
 übermenschlich singt und klingt
 Loblied, das zum Herrgott dringt,
 daß sein Nam geheiligt werde.

Villamediana

Ein viel bewunderter, beneideter und gehaßter Vertreter der höfischen Scharfzüngigkeit war Juan Tassis y Peralta, Conde de Villamediana (1582–1622). Sein Leben wäre ausgiebiger Stoff für einen sittengeschichtlichen Skandalroman.

Tal fama llegó a alcanzar
 en toda la corte entera,
 que no hubo dentro ni fuera
 grande que le contrastara,
 mujer que no le adorara,
 hombre que no le temiera.¹

Schließlich war er so bekannt
 und im Munde aller Leute,
 daß bei Hofe und im Land
 ihn kein hoher Herr befehdete,
 jede Dame ihn anbetete
 und das ganze Volk ihn scheute.

So reimte über ihn der Günstling und Sekretär Philipps IV., Antonio Hurtado de Mendoza. Villamediana wurde in Lissabon geboren, am Madrider Hof erzogen, tat sich als Verschwender, Liebhaber und Spieler hervor, wurde verbannt, glänzte am Hof des Vizekönigs in Neapel,² kehrte nach dem Tode Philipps III.

¹ E. Cotarelo: El conde de Villamediana, Madrid 1886.

² Vgl. Benedetto Croce: Saggi sulla letterat. italiana del Seicento, Bari 1911, S. 145 ff. u. 155 f.

(1621) nach Madrid zurück, hofierte, witzelte, spottete mündlich und schriftlich, verfaßte geistreiche, boshafte und schwärmerische Sonette und Epigramme und mythologische Prunkpoeme im Stil seines Freundes Góngora. Er endete als Opfer seiner Liebchaften, widernatürlichen Ausschweifungen und Sticheleien unter dem Messer eines gedungenen Mörders.¹ In den Gedichten dieses weltläufigen Kavaliers findet man, zu glänzender Künstlichkeit und Vieldeutigkeit verschmolzen, Erinnerungen aus Petrarca, Ausías March, Herrera und Góngora, dazwischen echte Ausbrüche von Mißmut und Unzufriedenheit mit der Zeit und mit sich selbst.² In einer sehr gongoristischen Silva, in der er die Einfachheit des ländlichen Lebens höchst uneinfach lobpreist, vergleicht er sich mit dem gebundenen Odysseus, der den Gesang der Sirenen zwar genießen, aber ihrem Trug nicht verfallen will. In einem Atem liebt er mit der Welt und mit der Einsamkeit. Er redet sich in einer Zweideutigkeit von Genuß und Selbstbeherrschung, von Vergnügung und Entsagung umher. Er glaubt sich zu finden, indem er sich flieht. Ein Sonett an einen Freund (S. 420) gipfelt in den Versen:

A tí te puedes de tí en tí escaparte.

Dir selbst vor dir in dich kannst du entschlüpfen.

In locker gereihten Redondillen streut er, wie in einem selbstgefälligen Schiffbruch, die Splitter seiner Lebensweisheit aus, zum meist unter Vorbehalt des Gegenteils, z. B.:

Estoy tan en el profundo,
que idolatrara el castigo,
si es que se hundiera conmigo
cuanto me cansa en el mundo.

Ora el sol las alas queme,
ora las coja el abismo,
quien vive dentro en sí mismo
ningún desengaño teme.

¹ Alonso Cortés: La muerte del Conde de Villamediana, Valladolid 1928.

² Ich benütze die Ausgabe: Obras de D. Juan de Tarsis, Madrid 1643, die mir durch die Güte von Dámaso Alonso zugänglich wurde. Kleine Auswahlen findet man in der B. A. E., 42. Bd. und in Cruz y Raya, 28. Heft, Juli 1935.

Si busco la soledad
 en tan dudosa porfía,
 es por hacer compañía
 con sola mi voluntad.

Estando para morir
 he llegado a conocer
 que ni sabré merecer
 ni me podré arrepentir. usw.

Hab so tief mein Sach gestellt,
 daß ich Züchtigung erlehe:
 nur daß mit mir untergehe
 was mich ärgert an der Welt.

Ob die Sonne ihn versengt,
 ob der Abgrund ihn verschluckt:
 wer in sich hinein sich duckt,
 fürchtet nichts, das ihn bedrängt.

Wenn ich einsam geh und stille
 weg vom üblichen Betriebe,
 ist's dem Umgang nur zuliebe,
 den mir schenkt der eigne Wille.

In des Todes Angesicht
 steh ich endlich, seh ich richtig:
 all mein Würdigkeit ist nichtig,
 und die Reue hab ich nicht.

Die geistvolle Ausdrucksfähigkeit und seelische Beweglichkeit dieses reizbaren Spötters und Schwärmers soll uns über seine innere Erstarrung nicht täuschen. Quecksilber ist so tot wie Urgestein. An Villamediana kann man das höfische Widerspiel zu der quietistischen Mystik beobachten, die sich wie Meltau über das Land legte.

Esquilache

Nicht einmal ein so erfolgreicher und ausgeglichener Mensch wie D. Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache (1581–1658), der auf den Höhen der Gesellschaft wandelte, sechs Jahre

lang Vizekönig von Perú war (1615–1621) und sich in ganz Spanien eines unbestrittenen Ansehens erfreute, kann sich der Schwermut und Unlust am geselligen Leben erwehren. Seine Dichtung klingt freilich nicht so verstimmt wie bei Villamediana, noch auch so künstlich und boshaft. Es ist keine Neuerungssucht in ihr. Sie liebt die alten Motive des geruhsamen und einfachen Landlebens, des schattigen Waldtals, des Murrelbächleins, der lächelnden Selbstbescheidung und wehmütigen Sehnsucht nach Wahrhaftigkeit. Bekannt und ansprechend, aber wenig eigenartig ist sein Sonett:

Dichosa soledad, mudo silencio¹

Auch der in der Einsamkeit schmachtende Liebhaber bleibt uns nicht erspart:² so wenig wie die Ruinenschwermut.³ Man möchte beinahe meinen, der hohe Herr habe die *Desengaño*-Stimmungen und die trübseligen Neigungen seiner Zeit eben auch in seinen Lyrismus aufnehmen wollen, wie es so viele andere taten.⁴ Er hat aber doch eine eigene, wenn schon nicht starke Note; denn das Vorlaute meidet er grundsätzlich. Ludwig Pfandl hat richtig beobachtet, daß seine Lyrik am reinsten im volkstümlichen Ton der Romanze klingt.⁵ Und auch da sind es keine neuen Gedanken, die uns überraschen; es ist nur eine Umsetzung der alten Moll-Motive in Dur, eine Beimischung von gesundem Menschenverstand, Schärfe und Herbheit, aber ohne persönlichen oder gesellschaftlichen Haß. Es ist ein Zusatz von Prosaismus, den man schon getadelt hat, der auch manchmal stört, und der doch die elegische Haltung des einsamen Menschen mit Sarkasmus würzt und mit Männlichkeit stärkt. Wie gut gelingt z. B. in der folgenden Romanze die Legierung von Klage und Rüge. Das

¹ Ich benutze die im Besitz der Münchner Universitätsbibliothek befindliche Ausgabe: *Obras en verso del Principe de Esquilache*, ed. Baltasar Morero, Ambers 1663.

² Soneto C. S. 51 *Desiertos campos, árboles sombríos u. Canción XVIII. Destas sierras que miras*, S. 302 ff.

³ *Canción III, Ruinas fatigadas de los años*, S. 276 ff.

⁴ Eine zusammenfassende und gut belegte Darstellung dieser Sinnesart gibt Ludw. Pfandl, *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*, Freiburg i. Br. 1929, S. 221–27.

⁵ Ebenda, S. 488.

hört sich an wie die Mahnung eines Einsamen an Alle, wie Meditation und Peroration in einem:

Para pintar la verdad,
es forzoso conocerla,
o retratarla presente,
o haberla visto de cerca,
mas sin verla, a retratarla,
¿cómo hay pincel que se atreva,
si es pintar por tradición
más traición que no destreza?
Ella no vive en las Cortes
entre petos de ballena,
ni entre trajes extranjeros,
ni entre rizos ni guedejas.
Ni vive en barbas teñidas,
ni en cabelleras supuestas;
que unos mienten por la barba,
cuando otros por la cabeza.
Hoy en el palacio la piden:
siendo señal manifiesta
de que no la tienen viva,
querer su pintura muerta.
Y lo que a todos admira
es que en esta diferencia
donde tantos la aborrecen
aun verla pintada quieran.
Fué su vivienda en los montes,
en los campos y en las selvas,
adonde la enseña a todos
la misma Naturaleza.
El labrador la conoce,
pues cuando animoso siembra,
la verdad del año siente,
de Setiembre a la cosecha.
Los árboles que Diciembre
los deja en las ramas secas,
porque es Abril verdadero,
desnudos al aire esperan.

Y las fuentes, que del hiclo
seis meses callaron presas,
con la palabra de Mayo
se vieron libres y sueltas.
También vivió en las ciudades
en aquellas nobles eras
que ni vieron la codicia,
ni sufrieron la soberbia.
Con igualdad era el trato;
todo era paz y llaneza,
ni se engañaba al vecino,
ni hubo estudios contra ofensas. —
Ya los tiempos se trocaron;
y la dulce primavera
en las manos del invierno
ni está florida, ni bella.
¿Cómo puede ser hermosa,
segura ni verdadera,
no teniendo siempre un rostro,
ni siendo siempre la misma?
El labrador fatigado
del trabajo de la siega
no está seguro de Agosto
ni en la parvas, ni en las eras.
Hace a los árboles tristes,
que vistan nueva librea
al partirse de amarillo,
lo que del tiempo recelan.
Las aguas que deben ser
claras, puras y serenas,
con claridad obligaban;
ya van callando, y sin ella.
¿Qué verdad puede vivir
adonde el engaño reina,
y solamente hay amigos
para hacer en ellos pruebas?
Los beneficios se olvidan,
y los agravios se acuerdan;

y es la que menos engaña
 la mejor correspondencia.
 Muchos se precian de libres,
 y en poco se diferencian,
 porque es libertad en unos
 lo que en otros desvergüenza;
 y aunque fuesen verdaderos,
 diciendo faltas ajenas;
 no es verdad sólo decir las,
 sino tratarla y hacerla.
 Della sólo conocemos
 que por oculta o por nueva
 en el más ciego juicio
 que han visto el Cielo y la Tierra,
 después de haber preguntado
 el mismo juez por ella,
 ni aun de la boca de Cristo
 aguardó a saber quien era.

(Romance XXXI. a. a. O. S. 427 f.)

Willst die Wahrheit konterfein,
 mußt du erst genau sie kennen,
 sei's, daß du sie vor dir hast
 oder sahst sie aus der Nähe.
 Ohne das sie abzumalen,
 gibt es was Verwegneres?
 Malen nach dem Hörensagen?
 Pinselkunststück von Verrätern.
 Nicht bei Hofe lebt die Wahrheit
 unter Fischbein in Korsetten,
 nicht in fremden Trachten nistet
 zwischen Locken sie und Mähnen,
 oder unter falschen Schöpfen,
 noch in kunstgefärbten Bärten;
 denn bei Bärten und bei Schöpfen
 wird gelogen um die Wette.
 Heut nun will man abgemalt
 in den höfischen Palästen,

weil sie nicht lebendig da ist,
also tot die Wahrheit sehen.
Ja, es ist ein großes Wunder,
daß man sie, wenn auch verändert,
wenigstens gemalt will haben,
wo so viele sie verschmähen. —
Vormals wohnte sie auf Bergen,
auf den Feldern und in Wäldern,
wo für jedes Auge sichtbar
uns Natur sie läßt erkennen.
Daher kennt der Bauer sie,
wenn er mutig geht ans Säen
und des Jahres Wahrheit findet
im September bei der Ernte.
Bäume, die entblößt im Winter
dastehn mit verdorrtten Ästen,
hoffen, daß die milden Lüfte
im April zu Wahrheit werden.
Quellen, die sechs Monde lang
schwiegen in des Frostes Fessel,
fühlen frei sich, wenn der Mai
Wort hält und sie auferweckt.
Ja, in hohen Zeiten wohnte
Wahrheit gar noch in den Städten,
da man keine Habsucht kannte
und der Hochmut noch nicht herrschte,
da noch Einfalt war und Friede
und noch Gleichheit unter Menschen,
da man nicht den Nachbarn täuschte
und nicht dachte, sich zu rächen.
Diese Zeiten sind vorüber!
Auch der Frühling ist verändert,
blüht nicht mehr in holder Schönheit,
fürchtet sich vor Winters Händen.
Wie doch sollte er sich schmücken,
treu und wahrhaft sich bewähren,
wenn ihm immerfort das Antlitz
mit dem Wetter schwankt und wechselt?

Müde ist der Bauer worden
von viel Sorge um die Ernte.
Dem August muß er mißtrauen
vor dem Schnitt und auf der Tenne.
Auf die Bäume legt sich Trauer:
daß ihr neues Kleid verfärbend
abfällt, gelblich, fürchten sie
beim veränderlichen Wetter.
Und die rein und hell und heiter
springen sollten, ach, die Quellen,
die mit Klarheit uns erfreuten,
schleichen stumm auf trüben Wellen.
Wie soll Wahrheit leben können
wo Betrug die Krone trägt,
wo man nur noch zur Versuchung,
zur Verführung Freundschaft pflegt?
Rasch vergessen ist die Wohltat,
die Beleidigung besteht,
und der weniger verlogne
gilt als ehrlichster Verkehr.
Viele rühmen sich der Freiheit,
und ist doch dieselbe Schwäche;
was den Einen Freiheit scheint,
ist den Anderen das Freche.
Selbst, wenn sie die Wahrheit sagten
über andrer Leut Verfehlen:
Wahrheit ist ein Tun und Halten,
kein geschwätziges Erzählen.
Von der Wahrheit weiß man nur,
daß sie heimlich kommt und blendet,
daß der blindeste der Richter
unterm Himmel und auf Erden,
als er fragte: „was ist Wahrheit?“ –
und sie ihren Namen nennt
durch des Gottessohnes Mund,
er sie immer noch nicht kennt.

Ähnlichen Ausbrüchen begegnet man in anderen Romanzen,
z. B. in der 63. (S. 447 f.):

Vivo en estas soledades,
 donde otros piensan que muero;
 que no son las horas mismas
 las del reloj de los necios . . .

La verdad vive en los campos
 a la inclemencia de cielo,
 cuando los engaños tienen
 la defensa de los techos.¹

In der Einsamkeit hier leb ich,
 oder, wie die Leute unken,

¹ Ähnlich spricht der Held in dem reizenden Märchenspiel „Quien habló pagó“, von Tirso de Molina, der zu Unrecht verleumdete Graf von Urgel:

¡ Oh verdad divina y santa!
 ¡ Qué ofendida vives siempre
 en las cortes, y qué amada
 en los montes, donde asistes
 hasta que a los cielos pasas! (N. B. A. E., 4. Bd. S. 196)

Man vergleiche auch die schöne Silva, die derselbe Graf in demselben Stück spricht:

¡ Oh bienaventurado
 silencio santo, de sayal vestido! (Ebenda, S. 187f.)

In diesen Stimmungskreis gehören auch die Worte des verfolgten Infanten Enrique auf der einsamen Höhe von Peña de Francia (ebenda, S. 663), sowie die Worte der von ihrem eigenen Sohn bedrängten Kaiserin-Mutter Irene im wilden Gebirge (La República al revés, N. B. A. E., 9. Bd. S. 104). Auch an den vom Unglück verfolgten Venezianer Lisauro in Tirsos „Honroso atrevimiento“ ist hier zu erinnern, besonders an die Worte, die er zu seinem treuen Diener Candado spricht:

Candado, ya la amistad
 de la corte se retira
 al destierro y soledad,
 que allá reina la mentira
 y aquí vive la verdad.
 No me espanto que haya hallado
 mi desdicha ayuda en tí,
 que es tu patria el despoblado,
 y a la amistad como a mí
 noblemente has hospedado. (N. B. A. E., 9. Bd. S. 478)

Es wäre ein leichtes, noch weitere Beispiele anzuführen.

sterb ich, denn die Uhr der Tore
rechnet anders mit den Stunden . . .

Auf den Feldern lebt die Wahrheit
unter freien Himmels Unbill,
und die Lügennetze haben
Dächer über sich als Schutzschild.

Hierher gehören auch die zwei symbolischen Romanzen vom Waldtal, das bescheiden und sicher sich zwischen drohende Felsen schmiegt und nichts als den schattigen Bach, das Echo und sich selber kennt: „Entre dos montes soberbios“ und „Escondido yace un valle“. (Romance XXII und LIX, S. 420f. und 445 f.). Zwar bedeuten diese Stücke mit ihrer Rückwendung in das Idyll, ähnlich wie die Romanzen „Entre estas soledades (CCVIII, S. 534 f.) und „O tu, que en este monte“ (CXXVIII, S. 486) und das Sendschreiben an Silvio in Redondillas

Hoy, Silvio quiero trocar
la corte por el aldea

schon wieder eine Schwächung und Erweichung des in der Einsamkeit gewachsenen Wahrheitsmutes. Der Fürst von Squillace ist freilich kein Prophet, der aus der Wüste kommt, um den Leuten in der Stadt bittere Wahrheiten zu sagen; aber gelegentlich findet er Wendungen, die uns an die Rede des Donaubauern in dem berühmten „Relox de príncipes“ des Bruders Antonio de Guevara erinnern. Seit seinem Erscheinen (1529) bis in die Tage der Romantik herein war dieses Buch berühmt und wirksam.¹ Sollte der Fürst, der ein Enkel des heiligen Francisco de Borja war, es nicht gekannt haben? Spielt er nicht mit dem Ausdruck „reloj de los necios“ in der 63. Romanze auf die einleitenden Worte Guevaras an: „este reloj de príncipes no es de arena, ni es de sol, ni es de horas, ni es de agua, sino es reloj de vida“.²

Zwar hat der Fürst auch die religiöse, beschauliche und büßerische Einsamkeit besungen in Sonetten und Oktaven auf den

¹ Vgl. Guillermo Diaz-Plaja: introducción al estudio del romanticismo español, Madrid 1936, S. 185 ff.

² Bei Bartolomé Argensola, mit dem der Fürst in stetem geistigen Verkehr stand, findet sich der Ausdruck „Relox de la Mentira“, Rimas, Zaragoza 1634, S. 259.

weinenden Petrus, auf die Soledad der Mutter Gottes, auf die Stigmata des heiligen Franz von Assisi, auf den heiligen Bruno und auf die Einsiedelei des Arias Montano: aber nicht in diesen frommen Stilübungen, sondern in seiner raisonierenden, volkstümlich-konzeptistischen und hirtenmäßig oder bäuerlich aufklärerischen und witzigen Auseinandersetzung mit der Welt liegt für uns seine Bedeutung.

Die Brüder Argensola

Wo die Liebe zur Einsamkeit keine religiöse Wurzel mehr hat, erscheint sie oft nur noch als literarische Erinnerung und humanistischer Gemeinplatz, oder sie kommt aus einer reizbaren Unlust und seelischen Verstimmung. Beides ist der Fall bei den Brüdern Argensola, an deren klassizistischer Stilkunst der Fürst von Esquilache sich offenbar geschult hatte.

Der ältere Bruder, Lupercio Leonardo Argensola (1559–1613), gefällt sich in römischer, horazischer Haltung und kann sich nichts Schlimmeres denken als die Vergessenheit und das Nicht-Sein.

Mal, que tiene la muerte por extremo,
no le deve temer un desdichado;
mas antes escogerle por partido.

La sombra sola del olvido temo,
porque es como no ser un olvidado,
y no hay mal que se iguale al no haber sido.¹

Kein Übel fürcht ich, das im Tod zerbricht,
es tut dem unglücklichen Mann kein Leid:
entschlossnen Mutes geh er darauf ein!

Die Nacht nur fürcht ich der Vergessenheit;
denn ein Vergessner ist als wär er nicht.
Nichts Schlimmres gibt's als nicht gewesen sein.

So weit ist er vom Nihilismus und Quietismus der Molinisten entfernt.

¹ Rimas de Lupercio y del Doctor Bartolomé Leonardo de Argensola, Zaragoza 1634, S. 16 und B. A. E. 42. Bd. S. 262.

Auch der jüngere Bruder, Bartolomé de Argensola (1562–1631), warnt vor den Gefahren der seelischen Wollust und Schwelgerei im leeren Raum. Ja, er erkennt und entlarvt in der scheinbaren Selbsthingabe die Eigensucht. Man findet denkwürdige Verse darüber in seiner Epistel an den Markgrafen von Cerralbo, D. Rodrigo Pacheco:

Huye de tí, no vivas ya contigo,
 porque la Philautia no te engañe,
 este amor propio de tu centro, digo.

(Rimas. S. 273, B. A. E., 42. Bd. S. 314)

Entflich dir selbst, bleib nicht mit dir allein,
 auf daß dich Philautia nicht verwirre,
 die Sucht sich selber Mittelpunkt zu sein.¹

Er fürchtet ebenso die Langweile der bauerlichen, wie die Verstiegtheit der religiösen Einsamkeit.² Da bleibt denn als einziger Grund, der einen wackeren und würdigen Mann in die Wildnis treiben kann, nur etwas rein Natürliches noch übrig: nervöse Reizbarkeit. Diesen Sachverhalt schildert Bartolomé so anmutig wie geistvoll und ehrlich in dem folgenden Sonett:

Si acomodado en mi fortuna aprieto
 mi Proteo interior con cautos ñudos,
 y jamás por mi incienso dió estornudos,
 oh Atlante, al humo interesal tu nieto;³

Si nunca al vulgo mi opinión sujeto,
 y son mis risas cínicos barbudos,
 y la verdad con sus aplausos mudos
 mi frente adorna de laurel secreto,

¹ Ähnliche Ratschläge in seinen Satiren und Episteln, Rimas, S. 207 u. 217 f.

² Lehrreich ist es auch zu beobachten, wie gedämpft Argensola die Meerfahrt des hl. Raymundus von Peñafort darstellt und wie schlicht er im Vergleich zu Pedro Espinosa sich die Einsamkeit des Wunderseglers auf den Wassern denkt. Rimas, S. 353–57 und B. A. E., 42. Bd. S. 330f. Vgl. dazu den 2. Teil meiner Abhandlung S. 76 ff.

³ Der Enkel des Atlas ist Hermes, der Gott des Glückes. Rudolf Pfeiffer macht mich darauf aufmerksam, daß hier sehr wohl eine Anspielung auf den homerischen Hymnus auf Hermes, Vers 297 vorliegen kann. Vgl. auch Ovid, Fast. V, 81 ff. und Metam. II, 740 ff.

¿Porqué la estéril soledad codicio?
 Viviendo al siglo de oro interiormente,
 ¿No estoy bien retirado a mi conciencia?

¿Porqué? Porque cursando entre la gente,
 si se echa un necio sobre mi paciencia,
 verteré por los poros el juicio.¹

„Der reizbare Eigenbrötler“, so etwa denke ich mir den Titel meiner Verdeutschung.

Wenn ich mich zu bescheiden weiß und bind'
 den Proteus meines Innern mit Bedacht,
 und wenn ich nie zum niesen hab gebracht
 mit Weihrauchdüften das Titanenkind,

und nie den Mantel häng nach Volkes Wind
 und immer in den Bart mir hab gelacht,
 wenn mir aus unsichtbaren Lorbeers Pracht
 die stille Wahrheit flicht ein Stirngewind:

Wozu ich dann noch Einsamkeit begehre?
 Trag ich nicht in mir das gelobte Land,
 von des Gewissens Schutz und Wehr umringt?

Schon gut. Doch wenn mit Menschen ich verkehre,
 und mich ein dummer Kerl in Wallung bringt,
 verdampf ich durch die Poren den Verstand.

Die Zahl der reizbaren Eigenbrötler im damaligen Spanien war Legion. Wie viel Zank, Ehrenhändel, Rauferei, Polemik und literarische Klopffechtereie wurde bei den geringfügigsten Anlässen am Hof, auf den Straßen, in den Akademien, ja in Gotteshäusern und Kapiteln vom Zaun gebrochen! Wie viele sachlich unbegründeten Ausbrüche von Mißmut, Ungeduld, Jähzorn, Eifersucht und maßlosem Geltungsdrang! In der Sittengeschichte ragt der spanische Barock als eine Blütezeit der Händelsucht hervor. Scelische Regungen dieser Art eignen sich wenig zum lyrischen Ausdruck. Es dürfte nicht jedem gegeben sein, im Zustand höchster Wut eine so lange Romanze herauszusprudeln

¹ Rimas, S. 307 und B. A. E., 42. Bd., S. 321.

und dann in die Berge zu rennen wie jener Don Dalmao im „Cigarral tercero“ des Tirso de Molina.

Von diesem sagt der Dichter, daß er „dadurch die Meinung derjenigen bekräftigt habe, die behaupten, die Poesie sei ein furor“. Dies ist sie nun freilich nur im Scherz wie hier, oder im spekulativen Mythos, aber nicht in Wirklichkeit.

Immerhin hat die spanische Literatur einige Dichter aufzuweisen, wie Herrera und Góngora, die ihren Mißmut, ihren abseitigen Subjektivismus künstlerisch zu gestalten wußten und ihn derart meisterten, daß er nicht mehr als Ausbruch, sondern als reiner Gesang zur Geltung kam. Zu solcher Höhe gelangen nur wirkliche Dichter, während den ungeduldigen Äußerungen der Anderen nicht viel mehr als eine psychologische, rednerische und literarische Bedeutung zukommt.

Quevedo

Der größte dieser Anderen ist ohne Zweifel Francisco de Quevedo (1580–1645). Von sich aus war er kein Freund der Einsamkeit. Wenn ihn der Mißmut schüttelte, suchte er in Kämpfen, Satiren und Schmähchriften seine Befreiung. Er wurde auf diese Weise der größte und gefürchtetste Publizist seines Jahrhunderts, also ungefähr das Gegenteil eines Einsiedlers. Wir erinnern uns, wie er sich in spaßhaften Verzerrungen des Eremitentums gefiel und scherzhafte Romanzen und Silven darüber dichtete (siehe den 1. Teil dieser Abhandlung, Seite 137 ff.). Nicht zornig, nicht mit „verdampfendem Verstand“ suchte er – wenn er sie suchte – die Einsamkeit, deren Gefahren er nur allzu gut kannte. „A los solos no hay mal pensamiento que no se les atreva“ – „gibt es doch keinen bösen Gedanken, der sich nicht an die Einsamen heranwagte“, schreibt er in seiner „Política de Dios“, I. cap. 22. Aber im Alter überkam den exzentrischen und gehetzten Mann manchmal eine tiefe seelische Müdigkeit. In solchen Stimmungen schrieb er Verse wie das schöne Sonett an seinen Freund und Herausgeber Don Joseph Antonio Gonzales de Salas:

Retirado en la paz de estos desiertos
 con pocos, pero doctos libros juntos,
 vivo en conversación con los difuntos,
 y escucho con mis ojos a los muertos;

Sino siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan, o secundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grandes almas, que la muerte ausenta,
de injurias de los años vengadora,
libra ¡oh gran don Joseph! docta la emprenta.

En fuga irrevocable huye la hora;
pero aquella el mejor cálculo cuenta,
que en la lección y estudios nos mejora.

(B. A. E., 69, Bd. S. 34)

Geborgen friedlich hier an ödem Ort,
von guten wen'gen Büchern nur umgeben,
in Zwiesprach mit den Toten still zu leben,
lausche ich lesend auf erstorbnes Wort.

Oft unverstanden, liegt doch fort und fort
das Buch bereit, mir Trost und Rat zu geben,
mit schweigender Musik mich zu umschweben,
und weist dem Traume hier sein waches Dort.

Die großen Seelen, die der Tod verbannt
und die verblaßt sind in der Jahre Dunst,
erstehn befreit, mein Freund, durch Buchdrucks Kunst.

Die Stunden fliehn und eilen unverwandt;
die besten nur, aufs Studium gewandt,
zu Lesers Läuterung spenden volle Gunst.

Hierher gehört auch Quevedos große, angeblich letzte Kanzone:

Oh, tú, que con dudosos pasos mides

(ebenda, S. 242)

bzw. die Silva:

Oh, tú, que inadvertido peregrinas,

(S. 311)

die nur eine lockere Fassung oder Vorstufe jener Kanzone darstellt. Reine Poesie ist es wohl nicht; denn man spürt beinahe in jedem Vers die Anstrengung, die es den alten Streiter kostet,

seine innere Unruhe zum Gleichmut zu überreden und mit abgewogenen Begriffen und geistvoll gesetzten Worten eine Höhe und Heiterkeit des Verzichtes aufzubauen, die seine Natur ihm versagt hatte. In der Hochsinnigkeit der Bemühung, mehr als im Erfolg, liegt die Würde, die Schönheit solcher Verse, wie:

Aquí, del primer hombre despojado,
descanso ya de andar de mí cargado.

Den alten Adam hab ich abgehängt
und ruh vom Ich mich aus, das mich beengt.

Aguardo que se esconda de esta guerra
mi cuerpo en las entrañas de la tierra.

Und harre, bis vor dieses Kriegs Getos
mein Leib sich einpuppt in der Erde Schoß.

„La Baltasara“

Es wäre merkwürdig, wenn nicht auch die Bühnendichtung die Motive des Überdrusses, der Müdigkeit und Enttäuschung wieder aufgenommen hätte. Daß große Heilige in der Zeit der Christenverfolgung, wie Genesius, oder ein großer Herrscher wie Kaiser Karl V., oder sagenhafte Helden und orientalische Prinzen wie Josafat der Welt entsagen, dies und ähnliches war den spanischen Theaterbesuchern schon lange geläufig. Daß eine berühmte Schauspielerin, wie la Baltasara de los Reyes, dasselbe tat, daß sie von den Brettern in die Einsamkeit flüchtete, machte Aufsehen und wurde zu einem Bühnenspiel verarbeitet: La Baltasara.¹ Von den drei Bearbeitern, von denen jeder einen Akt lieferte, hat bezeichnenderweise keiner eine religiös vertiefte Ent-

¹ Ich benütze die Ausgabe in *Primera parte de Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid 1652. Münchner Staatsbibliothek. – Im Jahre 1625 wurde in Madrid eine Bruderschaft der Schauspieler gegründet, die sich seit 1639 über das ganze Land ausdehnte. Vgl. P. Expeditus Schmidt, O. F. M.: *Die Kapelle und das Archiv der Schauspielbruderschaft in Madrid. Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft*. 1. Reihe, 6. Bd. S. 390 ff. Münster in Westf. 1937. Man hat darin ein Zeichen zu erblicken, daß sogar der abseitige Stand der Schauspieler sich im Laufe des 17. Jahrhunderts in die kirchliche Lebensordnung einfügte.

wicklung von Baltasaras Trieb in die Einsamkeit zu geben vermocht, oder für nötig befunden.

Im ersten Akt, vor Beginn des Theaters auf dem Theater, erzählt die große Schauspielerin ihrer Kollegin Leonor:

¿Viste, Leonor, una ermita,
que está junta a Cartagena,
donde entré a hacer oración?
y te quedaste a la puerta,
en tanto que yo rezaba
con Miguel y con Jusepa,
porque yo soy muy devota
del Bautista.

Weißt du noch bei Cartagena,
Leonore, das Kapellchen,
wo du außen wartetest
und ich eintrat, um zu beten,
und mein Mann und Josefine
gingen mit; gar sehr ergeben
bin ich nämlich dem Johannes
Baptista.

Gleich nachher spielt sie in dem zur Aufführung angesetzten Stück „El gran Saladino“ die Rolle der Rosa Solimana. Ein melodramatischer Effekt: zwei hinter der Bühne gesungene Lieder genügen, um ihren Monolog zu verwirren.

Baltasara:

Sobre aquel muro vestido
de tanta yedra frondosa
de esa que enlazada vive
mintiendo eterna su forma
se descubren y divisan
algo distantes las sombras
de la gran Jerusalén.
Y puesta que estoy a solas,
quiero contemplar conmigo
de aquesta vida la historia.
¡Venid acá, pensamientos!

Imaginaciones locas,
 decidme, falsos sentidos,
 que en la farsa mentirosa
 desta vida habéis gastado
 lo lucido de la pompa:
 ¿de qué me servís, de qué?
 ¿De gustos? – Ya fueron sombra.
 ¿De contento? – Ya es pesar.
 ¿De risa? – El alma la llora.
 Pues, gustos, contento y risa,
 verdugos de mi memoria,
 mirad, que es la vida breve
 y la cuenta rigurosa. –
 Mas, si acaso no me engaño,
 sobre esa muralla informa
 que una centinela quiere
 cantar, y en aquellas hojas,
 donde el Fabonio descansa,
 parece que está de escolta.

(cantan dentro:)

Velador, que el castillo velas,
 vélale bien y mira por tí,
 que velando en él me perdí.¹

Baltasara:

Vélale bien y mira por tí,
 que velando en él me perdí. –
 ¡Qué bien esta voz informa
 a las potencias que presas
 están en tan fuertes ondas!

Miguel:

¡Apunten a Baltasara!
 Que va mendigando copias
 y echando por esos trigos
 de Dios, con toda la historia.

¹ Ein altes Estribillo, das auch Lope de Vega mehrfach verwendet: in Las almenas de Toro, in El nacimiento de Cristo, in der Dorotea, u. Guillén de Castro in Pagar en propia moneda.

Baltasara :

No hay que advertirme, que ya
 conozco de las lisonjas
 del mundo y de sus engaños
 sus cautelas engañosas. –
 Mas de allí otra centinela
 quiere obligar que la oiga,
 pues tan acorde instrumento
 los sentidos ocasiona.

(cantan dentro:)

La verde primavera
 de mis floridos años
 pasé cautivo, Amor, en tus prisiones,
 y de tantos engaños
 canté con mi razón tus sinrazones,
 amargas confusiones
 del tiempo que he tenido
 ciega mi alma y loco mi sentido.¹

Baltasara :

¡Qué bien dice, qué bien canta!
 Ya no es tiempo de estar sorda.
 No hay áspid que lo sea tanto,
 no hay a tanto colpo roca,
 que, ya que rendida no,
 por lo menos se zozobra. –
 ¡Afuera, galas del mundo,
 afuera, ambiciones locas!
 Que sólo me habéis servido
 en esta farsa engañosa
 por testigos de delito,
 contrarios en causa propia.
 No quede señal en mí.
 Vaya la piel con vosotras.
 ¡Adios galas, adios mundo!
 Que, lleno de fabulosas

¹ Stammt aus der Arcadia des Lope de Vega, Libro quinto. Lopes Text ist hier gekürzt. Vgl. B. A. E., 38. Bd. S. 135 bzw. Clásic. cast. 75. Bd. S. 118.

mentiras, tuviste presa
la que su rescate logra.

Baltasara:

Über diese Mauer weg,
ganz von Efeu überwachsen,
der verschlungen trügerisch
an das Dauernde sich klammert,
seh ich oder ahn ich nur
ferne einen großen Schatten
von der Stadt Jerusalem.
Jetzt bei mir will ich betrachten
hier allein den Lebensweg,
wie ich bisher ihn gegangen.
Sammle dich, Erinnerung!
Und ihr närrischen Gedanken,
beichtet, trügerische Sinne,
die ihr in der Lügenfarse
dieser Welt vergeudet habt
allen Schein und Glanz und Prangen,
sagt: was hab ich jetzt von euch?
Wollust? O, sie ist zergangen!
Glück? es ist zu Leid geworden!
Meine Seele weint vom Lachen.
Wollust, Glück und Lachen werden
im Gedächtnis mir zu Strafen.
Ist das Leben doch so kurz,
und so streng die Rechenschaft.
Doch was hör ich? Täusch ich mich?
Von der Mauer klingt's wie Sage,
kommt vom Posten und beginnt
leise singend: 's ist die Wache,
dort im Laubwerk, wo der Wind
ruht und schweigt zum Wachtgesange.

(Gesang hinter der Bühne:)

Wächter auf der Burg, hab acht!
hüt sie treu und sieh dich vor!
Denk, wie ich mich dort verlor.

Baltasara :

Hüt sie treu und sieh dich vor,
denk, wie ich mich dort verlor.
Oh, wie gut die Stimme schallt,
meine Seelenkräfte stärkt
gegen Flut und Sturmgewalt.

Miguel :

Gebt das Stichwort! Seht ihr nicht,
wie sie sucht, nach Verslein schnappt,
holpert über Stock und Stein,
wirft uns um die ganze Karre.

Baltasara :

Brauch kein Stichwort! weiß ich doch,
wie uns Worte schmeichelnd narren
in der Welt, mit ihrer Vorsicht –
uns nur täuschen, wenn sie warnen. –
Aber dort ein zweiter Posten,
und auf den muß ich nun achten,
da sein lieblich Saitenspiel
mir die Sinne nimmt gefangen.

(Gesang hinter der Bühne:)

Der Frühling ist dahin
und seine Blütenzeit,
in deinen Fesseln, Amor, hingbracht.
Dein' falsche Lieblichkeit,
Dein' Unbedacht besang ich mit Bedacht.
Die bittersüße Nacht
hat mir den Sinn verwirrt,
die blinde Seele in der Zeit verirrt.

Baltasara :

Oh wie gut, wie wahr er singt!
Nicht in Taubheit mehr verharren!
Welcher Fels wäre so hart,
welche Schlange so verschlagen,
daß sie, wenn nicht unterliegen,
wenigstens in Angst geraten?

Weg mit dir, Flitter der Welt!
 Weg mit dir, Ehrsucht und Prahlen!
 Könnt ihr doch nichts Beßres leisten
 in der trügerischen Farse
 als das Zeugnis meiner Fehler
 zu der eigenen Belastung.
 Keine Spur will ich von euch,
 keinen Fleck auf mir behalten,
 nichts seid ihr als Trug und Fabel.
 Lang habt ihr mich eingehüllt.
 Meine Freiheit will ich haben!

Nachdem sie allen Bühnenschmuck von sich geworfen, eilt sie in die Einsamkeit. Luis Vélez de Guevara (1579–1644), der Verfasser dieses ersten Aktes, war ein gewiegter Dramatiker. Er kannte seine Zuhörer hinlänglich, um zu wissen, daß es keiner weiteren Begründung bedurfte, um die Weltflucht annehmbar zu machen. Er konnte es sich erlauben, den ganzen seelischen Umschwung seiner Heldin mit einer Technik zu bewerkstelligen, die man heute als Einlage von zwei alten Schallplatten bezeichnen würde.

Der zweite Akt, von Coello y Ochoa (1611–82), fällt ab. Man sieht den Liebhaber der Schauspielerin, Don Álvaro, wie er vom Teufel in die Einsamkeit geführt wird und vergebliche Versuche macht, die neue Eremitin Baltasara für das galante Leben zurückzugewinnen. Auch ihre Kollegen von der Bühne und ihr drolliger Gatte Miguel haben dabei kein Glück, ja sie werden schließlich selbst zum Stil der Einsamkeit überredet. Nur die schöne Leonor bleibt in der Welt, läßt sich von einem Moro entführen und wird Mohammedanerin. Baltasara aber genießt ihren Seelenfrieden nicht in frommer Versenkung oder Erbauung, sondern in einer idyllischen und beinahe botanischen Naturfreude.

Cuán sin malicia hoy segura
 vive en esta soledad,
 manifiesta la verdad,
 en posesión la ventura,
 que sin engaños procura
 dar a entender desengaños.

Horas, días, meses, años
iguales en su carrera
pasan, sin temer la fiera
embidia de sus engaños.
Qué claro que sale el día
sin que le cause temor
el venenoso rigor
que en las ciudades se cría.
La lisonja o la porfía
no tiene jurisdicción;
desterrada la ambición
menosprecia estos umbrales,
que aquí siempre son iguales
esperanza y posesión.
Allí una flor a la Aurora
ufana rompe el botón,
que le obliga su pasión
ver quien su suerte mejora.
Otra flor vecina llora
por mirarse aprisionada,
sí bien otra alboreada
sigue a la primera flor;
pues no rigor, que favor
deja Aurora en su jornada.
Las aves con dulce acento,
en gorjeos a porfía,
cada cual la salva envía
por esos claustros del viento,
y celebrando el contento
de ver la antorcha mayor
reciprocando su amor,
entre coros repartidas,
sonoras, dulces y unidas
cantan con dulce primor.
Allí un clavel carmesí
anhelando su congoja
va mostrando hoja a hoja
al Sol hojas de rubí.

Un jazmín y un alhelí
las prisiones han rompido,
aquí una rosa ha nacido
y por reina de las flores
una azucena candores
en el campo ha producido.

Man muß besorgen, daß durch ein so duftendes und kosendes Liebeswerben von Blumen, Vogelsang und Sonnenlicht die einstige Eva in der empfindsamen Büsserin wieder aufgeweckt wird. Nichts dergleichen erfolgt; denn mit dem dritten Akt setzt ein neuer Bearbeiter ein, Rojas Zorrilla (1607–1648), der die Heldin zwar noch einmal in einem Monolog über Naturschönheiten der Einsamkeit schwärmen läßt, aber alsbald auch ihre Standhaftigkeit gegen jede Versuchung darstellt. Sie wälzt sich zur Kasteiung im Dornestrüpp, und durch ihr Beispiel wird Leonor wieder auf den rechten Weg geführt. – So biegt das dreisinnige Schauspiel zu den alten asketischen Motiven zurück.

Im übrigen darf man im Zeitalter Calderóns kaum mehr ein wirklichkeitsgesättigtes Welt- und Zeitbild auf der Bühne erwarten. Die Comedias wurden schönfärberisch, wundersüchtig, märchen- und opernhaft, d. h. utopistisch und auf ihre Weise lebensscheu. Die echt spanische Denkgewohnheit, das wirkliche Leben als Spiel, Farse und Theater zu nehmen, mußte den Wirklichkeitsgehalt und dramatischen Ernst nicht nur des Lebens, sondern allmählich auch der Bühne in Frage stellen. Allerlei Spiele, Überraschungen, Witze und Wunder nahmen überhand. Die Härte der Umwelt, die dem Handelnden entgegensteht, wird von vielen geschäftigen Machern der Bühne wunschhaft phantastisch erweicht: so daß der Held sich nur noch auszuleben oder darzuleben braucht und keine wirksamen Widerstände mehr zu überwinden hat. Was ihm früher als Schwierigkeit entgegentrat, verschwimmt nun zu einem Hintergrund, auf dem er sich abheben kann. Er wird selbstherrlich wie ein Einsamer, auch im Getriebe der Welt. Das Drama lyrisiert sich. Wir können diese Erschlaffung, deren Anzeichen sich schon bei Lope und Calderón finden, hier nicht im einzelnen beschreiben. Am besten beobachtet man sie wohl an den vielen Überarbeitungen, denen

beliebte ältere Stücke durch Nachahmer und Ausbeuter unterworfen wurden. So könnte man z. B. Lopes „Villano en su rincón“ mit dem gleichnamigen Stück von Matos Fragoso vergleichen, oder Lopes Dramen über Bernardo del Carpio mit denen von Álvaro Cubillo usw. Für uns ist dieser umfassende Stilwandel nur als ein weiteres Anzeichen von wachsender Unlust an der täglichen Wirklichkeit bedeutsam. Zur Ablenkung vom Ernst des Lebens, von den „cosas de seso“, d. h. von der praktischen Vernünftigkeit, besuche der vernünftige Mensch das Theater, sagt Álvaro Cubillo in seiner „Carta a un amigo suyo nuevo en la corte.“¹ Die ursprünglich religiös und philosophisch gemeinte Wendung vom Diesseits zum Jenseits, vom zeitlichen zum ewigen Wesen, die man in Spanien als „desengaño“ zu bezeichnen und zu besingen liebte, biegt jetzt in eine schwärmerische Abkehr von der Wirklichkeit in das Reich der Phantasien um. Aus dem desengaño steigt ein Lichtnebel von neuen engaños auf. Ein Jahrmarkt von Wundergebilden umrauscht den Menschen, der die Einsamkeit sucht, und die hohen Gestalten seines Glaubens familiarisieren sich zu Spielzeugen seiner Einbildung.

Beinahe in jeder Comedia des 17. Jahrhunderts, die sich um einen Heiligen oder gar Einsiedler dreht, kann man diesbezügliche Beobachtungen machen. In dem „Divino Calabrés, S. Francisco de Paula“ von Matos Fragoso und Francisco de Avellaneda z. B. gibt es kein natürliches und menschliches Hindernis, das die Wundergabe des Stifters der *Fratres minimi* nicht überwindet: Sturm, Schiffbruch, Taubheit, Blindheit, Gicht, Mißgeburt, Tod, Eifersucht und Herrschsucht der Menschen. Am liebsten wohnt der gottgefällige Mann in den calabrischen Bergen. Nur auf Wunsch des Königs Ludwig XI. von Frankreich und auf ausdrückliches Geheiß des Papstes Sixtus IV. verläßt er seine Einsamkeit. „Er schwebt über dem Boden. Von oben Musik in einer Wolke, die sich öffnet und aus der zwei Engel bis zu der Höhe des Heiligen sich herabsenken, um ihn singend in ihre Mitte zu nehmen.“

En cumplir su voluntad
llevas más seguro norte,

¹ Alvaro de Cubillo, *El enano de las Musas*, Madrid 1654, S. 44.

Francisco, porque en la corte
también tendrás Soledad.

Ihm zu folgen sei bereit.
Gottes Will ist sichres Zeichen,
Franz, mit ihm wirst du erreichen
auch bei Hofe Einsamkeit.¹

Am Ende seines erfolgreichen Lebens hat der Heilige wiederum eine elevación. „Indem er aufschwebt, steigen von verschiedenen Seiten fünf Engel mit den Insignien der Passion herab und jeder hält ein Stück davon auf seinem Fußgestell, so daß sie, dem Heiligen sich nähernd, denselben Bogen und Thron wie auf dem berühmten Heiligenbild darstellen. Zugleich erscheint in einem anderen Gesichtsfeld nuestra Señora de la Soledad.“²

Was von der Bitterkeit seelischer Kämpfe in Einsamkeit und Tod zur Anschauung kommt, sind zumeist nur noch Theatermaschinen und Musik, Augenweiden und Ohrenschmäuse. So hat z. B. Juan Bautista Diamante die Bekehrung einer Welt dame spektakelhaft theatralisiert in seiner „Magdalena de Roma, Cathalina la Bella“.³ Oder die Weltflucht wird gar zum Anlaß für Narrenspäße und teuflische Possenreißereien gemacht, wie z. B. im „Letrado del Cielo“ von Matos Fragoso und Sebastián de Villaviciosa.⁴ In der „Santa Rosa del Perú“ von Agustín Moreto herrscht eine köhlergläubige, mit kindischen Scherzen durchmengte Wundersucht.⁵

„Mesonera del Cielo“ und „Ermitaño galán“

Eine gruselig prickelnde Mischung von Sündenangst und Himmelswonne hat man in einer Gruppe von Dramen, in denen

¹ Ich benütze den in der Universitätsbibliothek in Freiburg i. Br. befindlichen Pliego suelto (Salamanca, librería de Francisco Diego de Torres, ohne Jahr). Ex. Bibl. Adolf Schaeffer, No. 83³⁹ 7. Heft, S. 12.

² Ebenda, S. 40.

³ Ich benütze die Ausgabe Madrid, en la Imprenta de Antonio Sanz. 1748. Münchner Staatsbibliothek.

⁴ Mir zugänglich in einem Valencianer Druck, 1764. Bibl. Ad. Schaeffer. 38³⁹, Heft 14.

⁵ Segunda parte de las Comedias de Don. A. Moreto, Valencia 1676. Münchner Staatsbibliothek.

Freudenhaus und Einsiedelei, Hetäre und Eremit, Eros und Ascese sich begegnen. Das bekannteste Spiel dieser Art „La mesonera del Cielo“ von Mira de Amescua¹ gehört gewiß nicht zu den guten Arbeiten dieses begabten Bühnendichters. – Der Held Abrahán flieht, wie der heilige Alexius, am Tag seiner Hochzeit in die Einsamkeit. Was ihn hinwegtreibt, ist aber keine Vision, kein Wunder, keine göttliche Stimme noch Berufung, sondern die bloße Angst vor der Schönheit seiner Braut Lucrecia und vor den vielen weltlichen Pflichten des Familienlebens. Dieser Kleinmut, den er auszusprechen und zu begründen nicht müde wird, wirkt ansteckend auf seine Nichte Maria, die an demselben Tag wie er sich hätte verheiraten sollen. Nun aber will auch sie einsiedeln und zieht sich wie der Onkel Abrahán in die Thebaïs zurück, fastet, betet und singt Psalmen in ihrer Zelle, – bis der Bräutigam Alexandro, angestiftet und geführt vom Teufel, sie aufsucht, sie umwirbt, vergewaltigt und wieder verläßt. Aus Reue und Scham vor ihrem frommen Onkel zieht sie in die Stadt Theben und dient als Kellnerin und Dirne bei dem alten Gastwirt Álvarez. Dort wird sie wiederum von Alexandro umworben. Diesmal aber weist sie ihn ab. Schließlich kommt Abrahán selbst, besucht sie bei Nacht, redet ihr ins Gewissen und tröstet sie. Willig folgt sie ihm in die Thebaïs und stirbt als Heilige. Daraufhin wird sogar der stürmische Alexandro zum Einsiedler. Lucrecia, die, nachdem Abrahán sie verlassen hatte, auch nicht ohne Anfechtung von seiten eines früheren Liebhabers (Leonato) geblieben war, ist ebenfalls eine einsame, in Tierfell gekleidete Büsserin geworden. Drei Menschen hat der Zug in die göttliche Wildnis erfaßt, und nur der alte Gastwirt und der junge Kavalier kehren in die Welt zurück. – Wie sieht aber die oberägyptische Einöde, die Thebaïs aus, von der die Gemüter so unwiderstehlich angezogen werden? Ein grünendes Idyll, ein irdischer Gottesgarten. Man höre die Schilderung aus Onkel Abraháns Mund:

¹ Parte 39 de Comedias nuevas de los mejores ingenios de España, Madrid, por Joseph Fernández de Buendía 1673, S. 40–82. Ich benütze das Exemplar der Freiburger Universitäts-Bibl. Abteil. Ad. Schaeffer, in dem leider eine der schönsten Szenen, S. 66 und 67, durch Verblässung der Druckerschwärze beinahe unleserlich geworden ist.

Las puntas de aquestos riscos
que sirven de almenas altas
en que las aves nocturnas
a su creador le dan gracias –
Los levantados pimpollos
de las sabinas copadas,
en que del rigor del tiempo
el silguerillo se escapa –
Las frescas y amenas sombras
de las siempre verdes hayas,
en que del calor del sol
el pasajero se ampara –
Los tomillos y cantuessos,
entre cuyas secas ramas
el conejuelo se abriga
contra la nieve y la escarcha –
La tórtola que se arrulla,
y con sus lamentos canta
lo dulce de sus amores
que la entretiene y regala –
El ruisenior vocinglero,
que cuando despierta el Alva,
dice al mundo su venida
con mil pasos de garganta –
El plateado pezecillo,
que en las fugitivas aguas
forma alegre escaramuza,
siendo de viento sus alas,
están enseñando al hombre
que naturaleza humana
sólo para su sustenuto
fabricó cosas tan varias.
Y a mi entre aquestos peñascos
el ruisenior, la calandria,
el silguerillo, el conejo,
y el pez en campo de plata
me enseñan a dar gracias
al que hizo la esfera tachonada,

pues por el hombre sólo
formó lo que hay de un Polo al otro Polo.

Dieser Klippen spitze Gipfel,
wo, als wie auf hohen Turmes
Zinnen, Uhu, Kauz und Eule
ihrem Schöpfer Danklied unken –
Des Wacholders Immergrün,
wo vor winterlicher Unbill
sich der Fink im Sade-Wipfel
fink versteckt und unterschlupft –
Und der gastlich frische Schatten
unverwelkter Hecken-Buche,
wo vor sommerlicher Hitze
sich der müde Wanderer duckt –
Thymian, Lavendel auch,
die mit ihrem trocknen Buschwerk
dem Kaninchen Schutz gewähren
gegen Schnee und Reif – Das Turteln
auch des Täubchens und sein Girren,
das wie klagendes Gemurmel
von der Liebe Freuden singt,
und hat nie des Spiels genug –
Hell und laut die Nachtigall,
bis zur ersten Morgenstunde
kündigt sie der Welt den Aufgang
trillernd an mit tausend Jubel –
Und im hurtigen Bach das Fischlein
hin und wider silberschuppig,
macht ein lustiges Geplänkel
flosseflatternd wie im Flug –
Alle zeigen sie dem Menschen,
wie so menschlich die Natur
ihm allein zu Halt und Troste
so viel bunte Dinge schuf.
Also zwischen Felsenwänden
lehren Nachtigall und Uhu,
Fink und Lerche und Kaninchen

und das Fischlein silberschuppig,
 wie ich danken muß dem Schöpfer,
 der den Sternenhimmel schuf,
 weil er alles nur zum Wohl
 für den Menschen hat gemacht von Pol zu Pol.

Merkwürdig, wie gedankenlos ahnungsvoll in diesem Einsiedlergemüt die altchristliche büßerische Haltung des 4. Jahrhunderts mit der aufklärerisch-teleologischen Naturbetrachtung des 18. zusammentrifft. Wie stimmt zu einem kosmischen Optimismus, der beinahe an Brockes' „Irdisches Vergnügen in Gott“ erinnert, die Welt- und Weiberflucht des Eremiten Abrahán? Es ist, als ob im Wüstensand der Einsamkeit die Schritte der Geistesgeschichte verweht und verhallt wären.

Die alte Legende von der heiligen Büßerin Maria aus Lampsakus und ihrem einsiedlerischen Onkel Abraham ist sodann von Juan de Zabaleta um die Mitte des 17. Jahrhunderts noch einmal für die Bühne bearbeitet worden, aber in einer wesentlich anderen Tonart: rührend, moralisierend und genrehaft, wovon schon der Titel „El hermitaño galán“ einen Vorschmack gibt.¹ Der Onkel ist hier sehr alt: so mager, wetterhart, sonnverbrannt und steif, daß er aussieht „wie ein Baumstamm“. Vom Menschen hat er nur noch den Namen und die Stimme. Die Nichte Maria dafür um so jünger, zarter, unerfahrener. Sie ist in der Einsamkeit von ihm aufgezogen und ängstlich vor der Welt bewahrt worden, ein weiblicher Prinz Josaphat. Kein Wunder, daß sie der Werbung des ersten Verführers unterliegt und tief in das Grundwasser der Großstadt hinabgespült wird, dabei aber doch ihre innere Unschuld bewahrt. Der Onkel ahnt dies alles und sagt es ihr in einem Gleichnis voraus:

Mas ya que sabéis que hay
 más mundo, quiero deciros
 que es ese mundo que resta
 como mar embravecido,
 que a la orilla arrojar suele

¹ Ich benütze den Druck in der Sammlung *Nuevo teatro de comedias varias de diferentes autores, décima parte*, Madrid 1658 bei Franc. Serrano de Figueroa, fol. 24-48. Univ.-Bibl. Freiburg i. Br.

unos breves pececillos,
metidos en unas conchas,
pardo y cobarde marisco.
Estos, mientras en las peñas
están, miran al zafiro
del cielo, sin los estorbos
vagos de espumas, y vidros.
Mas de allí a un poco, otra ola
sale a cobrar lo perdido,
y lo que arrojó se lleva,
si lo encuentra poco fijo.
El mundo en impétu fiero,
de orfandad y desabrigo
a essa peña os arrojó,
desde donde el cristalino
cielo estáis siempre mirando,
sin las telas de los vicios.
Pero si no os tenéis bien,
otro embate repentino
os sacará de su amparo,
y os meterá en el abismo.

Draußen also gibt's noch Welt,
andere, das sag ich dir,
fremde Welt, die wie das Meer
uns umbrandet, die ist wild.
Flutend schleudert sie zuweilen
an das Ufer kleine Fische,
zwischen Muscheln eingebettet,
armes graues Seegeziefer.
Wenn das auf der Felsenplatte
daliert, sieht es über sich,
ungetrübt von Glas und Schaum
saphirblau den klaren Himmel.
Aber bald steigt neue Welle,
holt das Ausgeworfne wieder,
nimmt von dem, was sie gebracht hat,
alles, was sie haltlos findet.

So hat dich im Sturm die Welt,
 schutzloses, verwaistes Kind,
 angeschwemmt auf diesem Felsen,
 wo du den kristallinen Himmel
 über dir betrachten darfst,
 unverfälscht von Truggespinsten.
 Hältst du aber dich nicht fest,
 wirst von raschem Schwall ergriffen,
 aus dem Hort der Einsamkeit
 in den Abgrund fortgerissen.

Mit guter Kenntnis des menschlichen Herzens und seines Leichtsinns, seiner Gutmütigkeit, seiner Verstocktheit und schließlich seiner Erweichung und Reue entwickelt Zabaleta die Verirrung und Heimkehr Marias in einer Reihe von anschaulichen Sittenbildern. Die Buße und Einsamkeit, zu der sie durch den alten Abraham zurückgeführt wird, erscheint nun freilich nur noch als ein rührender Verzicht und eine schöne Versöhnung.

In einem anderen erbaulichen Bekehrungsspiel „Osar morir da la vida“¹ verwendet Zabaleta den alten Einsiedler Zozimo geradezu als einen Deus ex machina, d. h. als eine ehrwürdige Macht, die ihrerseits mit dem Leben fertig ist und sozusagen nur noch als Erscheinung zum Drama gehört. Als solche aber wirkt Zozimo klärend, schlichtend, beruhigend und erhebend auf das leidenschaftliche Wesen der anderen, und manchmal greift er unmittelbar ein, wenn es Not und christliche Liebe verlangen.

Bien fuera de la quietud
 que en este sayal profeso
 es ahora este cuidado,
 pero escusarlo no puedo,
 por ser contra caridad
 faltarle en aqueste aprieto.

(fol. 114.)

Freilich zu der Seelenruhe,
 die aus meiner Kutte spricht,

¹ In demselben zehnten Sammelband des Nuevo teatro. fol. 106–25.

paßt nun diese Sorge schlecht,
 doch vermeiden kann ich's nicht,
 denn in dieser Not versagen,
 ginge gegen Christenpflicht.

In „El esclavo de su hijo“ von Moreto¹ rettet ein alter Eremit in der Nähe von Valencia eine Gruppe von Christen, indem er sie in seinem Kirchlein vor den mohammedanischen Seeräubern verbirgt. In der „Comedia famosa de Nuestra Señora de la Aurora“ von demselben Moreto² rettet der Einsamkeit liebende Fray Antonio ein altes Marienbild aus Verwahrlosung und Vergessenheit. Ähnliche Fälle mag es noch viele geben. Wie der hilfreiche Zauberer, bietet auch der hilfreiche Eremit noch immer ein gefälliges Bild auf der Bühne und im Roman.

Lozano: „Soledades de la vida“

So bleibt die Einsamkeit, dank ihren religiösen Vertretern, noch lange wirksam als Zuflucht und Trost für Enttäuschte und Mißgestimmte und behält auch in erbaulichen, rührenden und sogar galanten Unterhaltungsschriften ihre volle Zugkraft. Das sprechendste Zeugnis dafür bieten uns die vier Erzählungen von Cristóbal Lozano, die unter dem Titel „Los monjes de Guadalupe“ oder „Soledades de la vida“ im Jahre 1658 mit einer Aprobación von Don Pedro Calderón de la Barca veröffentlicht und in der Folgezeit mehrfach aufgelegt wurden. Im 18. Jahrhundert gehörten diese „Soledades de la vida“ zu der Lektüre, die man den Töchtern der höheren Stände erlaubte und empfahl, wie uns Mesonero Romanos in seinen Madrider Sittenbildern bezeugt.³ Von 1658–1812 zählen wir 11 Auflagen, ohne die verschiedenen Raubdrucke und Fälschungen.⁴

Menschen, die durch Jugendschönheit und Fleischesliebe in Mißverständnisse, Verbrechen, Sünden und schwerste seelische

¹ Tercera parte de Comedias de D. A. Moreto, Madrid 1681.

² Ebenda.

³ Mesonero Romanos, Escenas Matritenses, I. Bibl. universal, 52. Bd. S. 140.

⁴ Vgl. Antonio Palau y Dulcet, Manual del librero hisp. americano. Barcelona 1926.

Gefahren verstrickt werden und in der Einsamkeit als BÜßer ihre Rettung finden, gehen durch diese vielverschlungenen und labyrinthisch zusammenhängenden Geschichten. Da ist der alte Einsiedler Enrico, der, bevor er mit seinem Töchterlein Leonor in die Berge von Guadalupe flieht, ein waffenklirrender Teufelskerl und Duellant in Ávila und Kriegermann in Italien war, den Verführer seiner Frau und deren Kupplerin erstach, sodann verhaftet, zum Tod verurteilt, und von einem bestochenen Henker unwirksam hingerichtet wurde und in der Kirche zu neuem Leben erwachte. – Da ist der junge BÜßer Eginio aus Trujillo, der seine Stiefmutter geliebt, sie in den Selbstmord gejagt und an seinem Vater Totschlag verübt hat. – Da ist die schöne Theodora aus Salamanca, die mit einer weltlichen Leidenschaft im Herzen den Schleier nimmt, von Eifersucht gestachelt das Kloster verläßt und ihren Freund in die rächende Hand ihres Bruders treibt. – Da ist schließlich dieser Freund, der Hauptheld des Ganzen, Lisardo, der reiche Jüngling aus Córdoba, der zwei Damen zugleich hofiert, die falsche heiratet, von ihr betrogen wird, seine Ehre blutig rächt an ihr und ihrem Freund, sodann die oben genannte Theodora dem himmlischen Bräutigam abspenstig macht, nur durch Zufall dem Tod entgeht, durch Wundererscheinungen gewarnt wird, seinem eigenen Leichenbegängnis begegnet und schließlich im Gebirg die von Bußübungen völlig ermattete Theodora und sogar die Überlebende der zwei früheren Freundinnen als reuige Beterin wiederfindet. Diese ganze Gesellschaft mitsamt ihrem Dienstpersonal läßt sich durch den Prior des Hieronymitenklosters von Guadalupe in den monastischen Stand als in die vollkommenste aller irdischen Lebensformen einführen.

„La más perfecta vida es la religión monástica“, dies ist der Weisheit letzter und äußerster Spruch, der als solcher eben auch äußerlich bleibt. Wie könnte sonst der alte Eremit Enrico mit seiner Lebenserfahrung zu der Ansicht kommen, daß für ein junges Geschöpf wie sein Töchterlein Leonor die Einsamkeit ein möglicher Zustand sei? Um ihrer jungen Unschuld den Lebensstil des BÜßers annehmbar zu machen, verniedlicht er ihn ins Kindisch-Kindliche und richtet ein langes Gedicht an sie:

4. Strophe:

Pues siendo virgen bella,
y cual puro jazmín casta doncella,
no macules tus años
con lascivos engaños:
y si acaso te tienta el apetito,
acógete a sagrado, dale un grito,
vente a la soledad, y divertida
haz cuenta que te pasas a otra vida.

23. Strophe:

Siéntate allí a mirar cual se desata
de un arroyuelo la sonora plata,
que entre doradas guijas,
o ya las llamas trastes, ya clavijas,
tan ayrosa se toca,
que verás muchas veces que provoca
a las aves que dejen sus estancias
por venir a escuchar sus consonancias.

24. Strophe:

Al margen pues te sienta,
que si llegas sedienta,
de gotas salpicadas
en tus faldas verás perlas cuajadas,
donde talvez pintados pajarillos
que las cogen verás en sus piquillos;
y si tu agrado a ello los provoca,
te las pondrán al labio de tu boca.

25. Strophe:

Esto es la soledad, hija querida,
a esto te combida
un padre que te adora;
aquí te verás señora,
aquí tendrás descanso, aquí reposo,
aquí, siendo Jesús tu dulce esposo,
pasarás esta vida transitoria
hasta la eterna vida, que es la gloria.

Du schöne junge Maid,
in blütenweißer keuscher Lieblichkeit,
bewahr dein Leben rein
von falscher Lust und Schein,
und wandelt dich einmal Gelüsten an,
flieh in das Heiligtum und halt dich dran!
Komm hierher in die holde Einsamkeit
und denk sie dir als höhere Seligkeit.

Setz dort dich hin und schau, wie sich zerteilt
des Bächleins rauschend Silber: es enteilt,
und über goldne Kiesel
ein kunstvoll abgestimmtes Tongeriesel,
ein Saitenspiel erklingt
so zierlich, daß die Vogelschar beschwingt
aus Nestern und aus Zweigen gern herbei
sich locken läßt und lauscht der Melodei.

So setz dich an den Bach,
und dürstet dich danach,
sieh wie die Tropfen spritzen
und perlengleich dir auf dem Mantel blitzen.
Dann kommen wohl die bunten Vögelein,
holt jedes sich in seinem Schnäbelein
ein Tröpfchen weg, und freut es dich zu nippen,
so legen sie dir's auf die roten Lippen.

So ist die Einsamkeit, lieb Töchterlein,
dich ruft der Vater dein
an diesen hohen Ort
mit Bitt und zartem Wort.
Hier find'st du Ruh, hier findest du den Frieden.
Zum Bräutigam ist Jesus dir beschieden.
Du steigst aus diesem kurzen Lebenslauf
zu ewigem Dasein in das Licht hinauf.

Wir dürfen gerechterweise nicht verschweigen, daß nach diesen Lockrufen, mit denen die dritte Soledad schließt, gleich zu Beginn der vierten ein schreckliches Gewitter über die Sierra de Guadalupe hereinbricht und unter Blitz und Donner „den Reiz

des Lieblichen in Wildheit und den Tag in Nacht verwandelt“. Schließlich wird von demselben Eremitentöchterchen Leonor, an die das Obige gerichtet war, eine zehnstrophige Kanzone gesprochen, in der uns das zarte Kind eine grauenhafte Felsengrotte schildert, wo, zwischen Würmern, Eidechsen, Schlangen, Vipern, Fröschen, Kröten, Nachteulen und Zaunkönigen die reuige Theodora sich verborgen hält, sich zermartert, sich gräßlich verunstaltet und ihre Sünden beweint:

La bella arquitectura
 del cuerpo cristalino
 que solía afrentar la misma nieve,
 la faz serena y pura
 que con pincel divino
 pulió Naturaleza en su relieve,
 si a verla el Sol se atreve,
 la mira tan trocada
 que ni se ven cristales,
 jazmines ni corales,
 si no una estatua seca y arrugada,
 que, sin más arreboles,
 aun no son ojos los que fueron Soles.

Man sieht, wie auch die Schrecken der Gewissensnot in aufgeschminkter Äußerlichkeit erscheinen.

Die Extravaganten (Tirso de Molina)

Aus der geschilderten Enttäuschung, Ermattung und Erweichung des Wirklichkeitssinnes hat nun aber ein genialer Bühnendichter die wunderbarsten Spätblüten dramatischer Poesie zu ziehen gewußt: Gabriel Téllez, genannt Tirso de Molina (1571–1648). Wir wollen ihn nicht als einen Dichter der Einsamkeit beanspruchen. Auch haben wir schon gesehen, wie im Ablauf seiner Dramen, ähnlich wie bei Lope de Vega, die Einsamkeit und das Selbstgespräch als Abwechslung, Einlage oder Ruhepause wirken, also nicht um ihrer selbst willen da sind. Wenn wir aber tiefer gehen und der seelischen Eigenart der Tirsoschen Helden, d. h. seiner Lieblinge nachspüren, so zeigt sich, daß er mit besonderer Anmut und Sicherheit Naturen und Charaktere darstellt, die etwas Hintergründiges in sich tragen. Es ist nicht so sehr eine Besessenheit oder Wildheit, die gemeistert werden will, wie bei Calderón, sondern eher eine Vorbestimmung, ein Stern oder Unstern, den sie dunkel ahnen, verehren oder fürchten, oder auf den sie trauen und gegen den jede Willkür machtlos ist. Sie siegen oder unterliegen, je nachdem, im Lauf der Welt, aber nirgends können sie so frei und köstlich, so ungehemmt und bizarr sich ausleben, austoben, bis ins Groteske auswuchern wie in der Einsamkeit, oder auch in dem, was einsam macht: im Rausch, Wahnsinn, Traum, oder in Wunder- und Märchenwelten. So wird von Tirso die Einsamkeit gelegentlich als ein Tummelplatz für psychische Kühnheiten und Extravaganzen verwendet, und es ist wunderbar zu sehen, wie er auf diesem freien Feld seinen Gestalten die merkwürdigsten Luftsprünge erlaubt, ohne daß sie dabei aus den Fugen gehen oder dichterisch unwahr werden. Die Einsamkeit, in der Regel ein Ort der seelischen Sammlung, wird auf Tirsos Bühne manchmal zu einem Ort der seelischen Entladungen. Hier kann Feuerwerk abgebrannt werden.

Das lehrreichste Beispiel dieser Art gibt uns die wunderbare, bisher zu wenig beachtete Comedia „La Ninfa del Cielo y con-

desa bandolera“ (N. B. A. E., 9. Bd. S. 438 ff.).¹ Wie stark hier der Dichter auf Innenschau und Seelenkunde dringt, kann man schon daraus ersehen, daß nicht weniger als neun Selbstgespräche, von denen sieben auf die Heldin Ninfa entfallen, durch den Dreiaakter hin verstreut liegen. Wenn man nun gar Ninfas Zwiegespräche mit übersinnlichen Gestalten wie Tod, Teufel, Engel und Christus und mit rein lyrischen Trägern des seelischen Wiederhalles und der Stimmung, also beispielsweise mit beliebigen Hirten, Musikern, Sängern oder Fischern hinzunimmt, so ergibt sich ein im spanischen Drama höchst ungewöhnliches Übergewicht der inneren über die äußere Handlung. Immer wieder wird die selbsteigene Pein der Heldin in den Vordergrund gerückt, als handelte es sich um eine Charakterstudie, und doch liegt dem Dichter, wie wir sehen werden, etwas anderes am Herzen.

Ninfa, Gräfin von Valdeflor, führt im Gebirge am Meer, abseits von Neapel, eigensüchtig und amazonenhaft, ein herrisches Jägerleben, bestaunt und verehrt von ihren Hirten und Fischern. Die vornehmen Freier aus der Stadt hat sie alle abgewiesen.

No hay doncella
de tan extrañas costumbres
desde un mar al otro mar,
amiga siempre de andar
entre brutos y legumbres,
siendo mujer tan hermosa.
Tórtola debió de ser.²
antes que fuese mujer;
no puede ser otra cosa,
porque tanta soledad
sin admitir compañía
es de la sospecha mía
prueba –

sagt von ihr der Gracioso Roberto.

¹ Auch Wilhelm Möller: Die christliche Banditen-Comedia, Heft 8 der Ibero-amerikanischen Studien, Hamburg 1936 hat sich das Stück entgehen lassen.

² „Torterele est uns oisiaus de grant chastée qui habite volontiers loing des gens“ – heißt es in Brunetto Latini's „Trésor“, und ähnlich in jedem mittelalterlichen Physiologus.

Hat doch solch ein Fräulein
mit so wunderlichem Brauch
in der Welt nicht ihresgleichen!
Immer jagen, immer streichen
nach Getier durch Kohl und Strauch,
und so schön noch obendrein!
Eh sie sich entpuppt' als Weibchen
muß sie wohl ein Turteltäubchen
früher mal gewesen sein,
drum ist sie so gern allein,
duldet keinerlei Geleit
in verdächtiger Einsamkeit.

Eines Tages kommt der Herzog Carlos von Calabrien auf der Jagd in die Gegend. Gleich fängt sie Feuer und erliegt seiner stürmischen Verführung. Noch ehe sie am anderen Morgen erwacht, ist der Räuber ihrer Ehre zu Schiff hinweggefahren. Rasend vor Scham und Wut stellt sie sich an die Spitze von 500 Wegelagerern; ein finsternes Gesindel, das plötzlich, wie aus dem Boden gestampft, zu ihrer Verfügung steht. Sie tötet zur Rache ihres beleidigten Geschlechtes jeden Mann, dessen sie habhaft wird, neunzig an einem Tag, und kommt ihr zu wenig vor. Verkrampfter Wunschtraum einer tiefgekränkten Liebe, den zu verwirklichen kein Calabrien, keine Bergwildnis urständig und teuflisch genug sein kann. Da aber solche Landschaften der zerstörenden und rasenden Anarchie als Gegenpole zu Arkadien, dem Lande der liebenden und versöhnlichen Anarchie, schon längst ein literarischer Gemeinplatz und auch durch Lope de Vega und andere für die Bühne hergerichtet waren,¹ so brauchte Tirso von seinen Zuschauern kein Kopfschütteln zu befürchten. Für die „Schönheit“ des Anarchischen hat das spanische Gemüt zu jeder Zeit Empfänglichkeit bewiesen.

Die Gräfin Ninfa, in ihrer Ehre getroffen, darf wüten und morden nach Herzenslust; hinter ihrem Furor aber schlummert

¹ Vgl. Lopes „Serrana de la Vera“ und „Las dos bandoleras“ und ähnliche Stücke von Luis Vélez de Guevara, José de Valdivielso, Matos Fragoso, Sebastián de Villaviciosa und anderen, die zumeist auf altbekannte Romanzen zurückgehen.

und erwacht nun langsam wieder die liebende Seele. In der schrittweise verlaufenden Erweichung dieser spröden Natur, im schmerzvollen Abwelken ihrer allzu heftigen und vergifteten irdischen Liebe, im Aufbrechen ihrer Himmelsminne durch Tauwetter, Gewitterstürme und Visionen von Totentanz, von Verzweiflung und Erlösung, liegt die Schönheit dieser Dichtung. Alles, was der Heldin widerfährt, geschieht in einer dramatischen Einsamkeit, d. h. überhalb des täglichen Lebens und gleichsam auf einer geistlichen Zwischenbühne. Da tritt ihr der Einsiedler Anselmo entgegen, sodann ihr Schutzengel, auch der Satan, der Tod, ja Christus; weiterhin Schwärme von Flüchtlingen und Räubern, dazwischen ein versprengter Postbote, der, mit Liebesbriefen und Zeitungen bepackt, in ihre Nähe gerät. Mögen manche dieser Begegnungen wie Zauberspek und andere wie Zufall aussehen, so kommen und folgen sie doch aufeinander mit einer merkwürdigen Zwangsläufigkeit. Ninfa's Gewissensnot und der Heilsplan des Himmels greifen wie Zahnräder ineinander. Die Dichtung geht ihren sicheren Weg mitten hindurch zwischen den Klippen des lehrhaft magischen Fronleichenamsspieles und der mystisch spektakulösen Heiligenkomödie. Man könnte, glaube ich, das Stück mit einem Mindestmaß von szenographischen Andeutungen aufführen, und es würde nur gewinnen. Dichterisch betrachtet, ist ja die Welt der calabrischen Berge gleichbedeutend oder gleichsinnig mit Ninfas Innenwelt. Tirsos ganze Technik arbeitet hier mit der stillen Voraussetzung, daß ein so eigenartig sprödes, zartes, scheues, wildes und liebebedürftiges Gemüt wie Ninfa sich nur ganz abseits von der menschlichen Gesellschaft dartun und vollenden kann. Diese Abseitigkeit, die freilich keine Einsamkeit, aber doch etwas Verwandtes, eine Absonderung vom Gemeinschaftsleben ist, wird dramatisch durch Gegensätze oder Kontrastbilder veranschaulicht, z. B. dadurch, daß uns der Herzog Carlos nicht nur als Jäger, abenteuernder Liebhaber und Verführer in den Bergen, sondern auch zu Hause als Gewohnheitsmensch, als Ehemann bei seiner Gattin gezeigt wird. Die kluge, ganz in der geselligen Wirklichkeit fußende Herzogin hat alsbald alles durchschaut. Mit allen Fasern ihrer gesunden Eifersucht und rechtmäßigen Liebe hält sie an dem Manne fest, der jene Ninfa nicht wieder vergessen kann und unter fadenscheinigen

Vorwänden zu ihr zurückkehrt ins Gebirge. Dort schießt wie eine Stichflamme noch einmal zwischen den beiden die sinnliche Leidenschaft auf. Zu spät. Der verbrecherische Vorsatz, die Herzogin zu töten, sinkt in sich selbst zusammen. In einer Sturmnacht verlieren sich die Liebenden aus den Augen. Nun suchen und fliehen sie sich in einem Taumel von Sinnestäuschungen und Gewissensängsten: der Herzog, von seiner Leidenschaft getetzt, Ninfa, schon von der Liebe des Himmels ergriffen.

Como culebra quiero
para otra nueva vida renovarme.

Wie sich die Schlange häutet,
will ich zu neuem Leben mich verjüngen.

Die Herzogin Diana durchschweift auf der Suche nach dem verlorenen Gatten das Revier. Es rauscht im Gebüsch: ein aufgescheuchter Damhirsch? Sie wirft den Speer — und durchbohrt sinkt Ninfa ihr zu Füßen. In Christi Armen schwebt ihre Seele zum Himmel.

Ein ähnlich sprödes und verschlossenes Geschöpf hat Tirso in seine Komödie „Amar por arte mayor“ aufgenommen. Es ist die Infantin Doña Blanca, Schwester des Königs Ordoño von León. Eine flüchtig aber genial gezeichnete Nebenfigur des im übrigen ziemlich verkünstelten Spieles. Prinzessin Blanca soll auf Wunsch ihres königlichen Bruders mit dem Herzog von Bizcaya vermählt werden. Um dieser rein politischen, ihrem Herzen widerstrebenden Abmachung auszuweichen oder zuvorzukommen, hat sie die Residenzstadt León verlassen und wandert in die asturischen Berge, in der Hoffnung, dort auf der Jagd ihren Bruder zu finden und umzustimmen. Unterwegs im Waldgebirge, ergriffen von der Lust, nur einen Augenblick allein zu sein, schickt sie die begleitende Hofdame abseits, ein Vogelnestchen aus dem Gebüsch holen, und jetzt gönnt sie ihren stolzen, menschenscheuen, jungfräulichen Gefühlen einen freien Ausdruck, der aber doch durch mädchenhafte Zierlichkeit gedämpft ist.

¡Ay amigas soledades!
que al paso que más incultas,
desvanecéis por ocultas,

rústicas severidades,
libertades
os da el escondido suelo,
sólo sujetas al cielo,
en el invierno y verano;
sin favor del hortolano,
gozáis ya el sol, ya la nieve;
no se atreve
a ofenderos tosca mano.
¡Qué ventura
que sólo el tiempo os destroce,
cuando el sol sólo os conoce;
y en esta selva segura,
lo que vuestra vida dura,
libres siempre, nadie os goce!
¿Quién imitaros pudiera,
gozando entera exención
de ajena jurisdicción,
por más grave, más severa?
No pechera
vuestra amenidal al susto
de la hoz en brazo robusto,
por vuestra cuenta corréis;
remozáis, si envejecéis,
y a nadie favor pedís.
Si os vestís,
a vosotras os debéis
hoja y flores;
vuestro mismo amor os cría,
de vosotras monarquía,
libres de ajenos rigores.
¡Feliz Narciso en amores,
que no admitió compañía!
Feliz el Fénix también,
que privilegia desvelos,
y jubilado de celos,
sólo a sí se quiere bien!
No el desdén,

no la sospecha inconstante
 teme; de sí mismo amante,
 burla al tiempo y la fortuna.
 Siempre pira, siempre cuna,
 en nidos de aromas sammios
 epitalamios
 sólo a sí sólo se canta,
 y amoroso
 padre, hermano, dueño, esposo,
 para sí (como en sí reina)
 nácar y oro en plumas peina.
 ¿Qué mucho que en dicha tanta
 envidie a un ave una Infanta,
 esta esclava, aquella reina?

(B. A. E. V. Bd. S. 424)

Dank dir, Freundin Einsamkeit,
 daß du wild und wilder dräuest,
 bäuerlich Geheg zerstreuest
 samt der strengen Obrigkeit!
 Und befreit
 gibst du das verwachsne Land
 ganz in Himmels gütige Hand,
 daß es welke, daß es blühe
 ohne Gärtners Gunst und Mühe.
 Sommersonn und Winterschnee,
 Wohl und Weh
 bringt das Wetter spät und frühe.
 Welcher Segen,
 daß kein Menschenwill hier wütet,
 nur die Sonne strahlt und brüetet,
 und in Waldes Schutz dich regen
 darfst auf ungeschornen Wegen.
 Immer frei und unbehütet
 leben können, ach, wie du!
 Daß kein männliches Gebot
 dich bedrückt und dir droht –
 kein Begierde setzt dir zu;

deine Ruh
 braucht nicht lieblich zu erschrecken,
 wenn sich Schnitters Arme recken;
 gehst auf eigene Gefahr
 alt und jung durch jedes Jahr;
 kannst Geschenk und Gunst vermeiden:
 dich zu kleiden
 bieten Blatt und Blüt sich dar,
 vorgetrieben
 in dem eigensten Revier
 aus der Neigung nur zu dir
 ohne fremden Zwangs Belieben. – –
 Glücklicher Narziß! Dein Lieben
 duldet keines andern Gier! –
 Auch den Phönix muß ich neiden.
 Eifersucht und Wachsamkeit
 läßt er ziehn, um ganz befreit
 an sich selber sich zu weiden,
 und nicht leiden
 mag er Argwohn oder Groll;
 von der eignen Liebe voll,
 kümmert ihn kein' Zeit und Not;
 Wiege ist ihm Flammentod,
 und im Wohlgeruch des Nestes
 Hochzeitsfestes-
 lieder singt er selber sich.
 Allzumal
 Vater, Bruder und Gemahl –
 strahlt aus eigener Herrlichkeit
 Perl und Gold sein Federkleid.
 Sklavin und Prinzessin ich,
 könnt ich wie der Phönix mich
 krönen so in Einsamkeit!

Auch hier dient dem herzenskundigen Dichter Einsamkeit als der unbewachte lyrische Augenblick, wo Trotz und Sehnsucht sich innig verwoben hervortun dürfen. Kaum ist diese verzwickte und doch so mädchenhaft natürliche Anwandlung in atmenden Ver-

sen vorübergerollt, so verliebt sich das scheue Königskind schon beim ersten Anblick in einen Kavalier, der eine andere liebt und wieder eine andere soeben verschmäht hat. Gleich flackert Eifersucht in ihr auf. Das Merkwürdige, Abseitige an solchen Mädchengestalten ist nicht so sehr ihre Natur, als ein entscheidender einmaliger Augenblick in ihrem Leben, die Pubertät.

Daneben kennt Tirso auch abseitige, sonderliche Menschen, die sich im geselligen Leben überhaupt nicht zurechtfinden, sei es, daß sie als Käuze, Pechvögel und Teufelskerle aus der Norm fallen, oder daß sie sich ins Heiligmäßige erheben. Diese Art Menschen übt, so scheint es, einen besonderen Reiz auf die Phantasie dieses Tirso, der in seiner eigenen Person den Mönch mit dem Bühnendichter vereinigt.

Die Forschung wird noch viel zu tun haben, bis sie den Umfang seines Werkes abgrenzen und die Eigenart seines ungleichen, bald oberflächlichen, bald tief sinnigen Schaffens bestimmen kann. Die alte Streitfrage, ob er wirklich der Schöpfer des Don Juan, d. h. des „Burlador de Sevilla“ und des „Condado por desconfiado“ ist, vermögen wir hier nicht zu entscheiden. Innere Gründe sprechen dafür; denn die Helden dieser gewaltigen Dichtungen gehören, wie Ninfa, wie Homobono in „Sarto y Sastre“, wie der hl. Bruno in „El mayor desengaño“, wie Mireno in „El vergonzoso en palacio“, wie Diego de Marsilla in „Los amantes de Teruel“, wie Lisauro in „El honroso atrevimiento“, oder Otón in „Ventura te dé Dios, hijo!“ oder Eurosia in „La joya de las montañas“ oder Serafina und ihr Partner Alfonso in „Del enemigo el primer consejo“, zu den Sonderlingen und Außenseitern, zu den Unentwegten, gleichviel ob sie schüchtern und linkisch oder zuversichtlich und starsinnig ihre eigene Bahn wandeln. Damit ist freilich sehr wenig bewiesen; denn im ganzen damaligen Spanien wuchs mit der Unlust am gemeinschaftlichen Leben die Freude und Neugier nach dem Sondermenschen. Während der Held der Lopeschen Bühne noch ein vorbildlicher Spanier zu sein pflegt, ein echter Sohn dieses Volkes, selbst wenn er als alter Grieche auftritt, beginnen bei Tirso die Helden mehr und mehr durch ihre Abart zu glänzen. Man muß sich aber hüten, solche Anzeichen zu überschätzen. Sobald das menschliche Verlangen nach Glück und Ruhe in Wider-

spruch zu der nationalen Pflicht gerät, kann auch auf Tirsos Bühne der Held nicht einen Augenblick zögern. Dafür ist Gonzalo Pizarro in „Las Amazonas en las Indias“ ein denkwürdiges Beispiel. Nach aufreibenden Gebirgsmärschen und endlosen Kämpfen hat der wackere Mann ein großes Verlangen nach Frieden und Einsamkeit, wozu ihn die Amazonenkönigin Menalipe liebevoll einlädt und deren zauberkundige und prophetische Schwester Mantesia warnend ermahnt. Trotzdem widersteht er den Lockungen der südamerikanischen Schönheit in paradiesischer Wildnis. Ihn ruft die Treue und das Ehrgefühl zu den Spaniern nach Cuzco zurück, wo er, wie ihm Mantesia gewissagt hatte, angeklagt, verurteilt und enthauptet wird.

Die Ausgestoßenen und Verfolgten

Wesentlich anders liegen die Dinge dort, wo die Abseitigkeit eine unfreiwillige ist, d. h. bei Menschen, die durch Geburt oder durch politischen oder kirchlichen Druck von der Teilnahme an der spanischen Volksgemeinschaft abgedrängt wurden: Mohammedaner, Ketzer, unsichere Neuchristen und Juden. Es waren verfolgte Menschen in der Blütezeit der Inquisition. Verfolgtsein ist zunächst kein einsamer Zustand, vielmehr eine der unangenehmsten Ausartungen des Zusammenlebens. Bevor ein Verfolgter der obigen Gruppen sich selbst überlassen blieb und einsam werden konnte, mußten die Behörden ihn wieder vergessen haben. Auch richtete sich die Verfolgung nicht so sehr gegen Einzelne wie gegen die fremde Religion und Rasse als solche, wovon die Einzelnen ja nur versprengte Vertreter waren. Diese Umstände machen es begreiflich, daß eine echte und große Poesie der Einsamkeit aus den Kreisen jener Verfolgten kaum hervorgehen konnte. — Luis de León, der von der Inquisition jahrelang verfolgt und auch hinsichtlich seiner Abkunft verdächtigt wurde, hätte ohne solche Bedrängnis seine schönsten Gesänge vielleicht nicht geschrieben. Aber die Größe seiner Poesie liegt gerade darin, daß die dem verfolgten Menschen natürlichen Gefühle der Angst, der Rache und des Hasses völlig überwunden und in Gefühle des Hochsinnes, der Hoffnung und Liebe verwandelt sind. Auch hat Fray Luis sich selbst niemals als einen aus der christlichen und völkischen Gemeinschaft Ausgestoßenen oder Ausstoßbaren betrachtet oder gefühlt, mochten seine Gegner ihn als Ketzer oder als Halbjuden verschreien, soviel sie wollten.

Die wirklichen Juden hinwiederum wurden gerade durch Verfolgung in die besonderen Gemeinschaften ihrer Synagoge und Sippen zurückgeworfen. Einzelgänger waren selten und konnten sich in Spanien kaum halten. Wie viel ist z. B. der unter dem Namen Leo Hebraeus berühmt gewordene Dichterphilosoph Jehuda Abravanel (1460–1520), der aus Altkastilien stammt, aber in Lissabon geboren wurde, in der Welt umhergewandert! Beinahe so viel wie seine „Dialoghi d'amore“. Daß ihn dabei manch-

München Ak. Sb. 1937 (Vossler) 8

mal ein Gefühl der Vereinsamung beschlich, geht aus der großen Schicksals-Elegie hervor, die er im Jahr 1504 in hebräischer Sprache an seinen Sohn als den einzigen Erben seines Geistes und seiner Weisheit richtete.

„Die Paläste der Könige wurden mir verhaßt,
und ich verlangte, in der Wüste Arabiens zu wohnen . . .“

heißt es da. Doch ist es keine Poesie der Einsamkeit, sondern im Gegenteil der zähesten, innigsten familiären und religiösen Verbundenheit.¹ Auch im Gebrauch der Stammessprache und der altisraelitischen Stilformen tritt diese Gebundenheit zutage. Sie gibt dem Gedicht, trotz seines persönlichen Gehaltes, ein kollektives Gepräge.

Freilich, die Zugehörigkeit des Einzelnen zu der Gemeinschaft kann so stark empfunden werden, daß das ganze Volk zu einer Persönlichkeit verschmilzt und daß sein weltgeschichtliches Schicksal als Leiden, Freuden und Hoffnungen eines menschlichen Einzelwesens erlebt und ausgedrückt wird. Auf diese Weise hat der portugiesische Jude Samuel Usque ein merkwürdiges Werk geschaffen, das um die Mitte des 16. Jahrhunderts unter dem Eindruck der damaligen Verfolgungen in Portugal geschrieben und 1553 in Ferrara veröffentlicht wurde: „*Consoçam ás tribulaçoens de Israel*“.²

Es ist ein Hirtengespräch, das in der Einsamkeit eines „dichten Gehölzes am Fuß eines rauhen Gebirges“ bei einem stillen Wasser stattfindet: ein symbolischer Zufluchtsort, an den sich der Hirte Ycabo (Anagramm von Yacob) zurückgezogen hat, um das alte und neue Leid des Volkes, mit dem er sich als mit seinen „Kindern im Blut, im Gesetz und im Geist“ eins fühlt, zu überdenken und zu beklagen. Zwei andere Hirten, Numeo und Zicareo, in denen man, wie der Verfasser erklärt, den tröstenden Propheten Nahum und den verheißenden Zacharia zu erkennen

¹ Man findet in der Ausgabe Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, a cura di Santino Caramella, 114. Bd. der *Scrittori d'Italia*. Bari 1929, S. 395-402 eine wortgetreue italienische Übertragung dieser Elegie.

² Neu herausgegeben von Mendes dos Remedios, Coimbra 1906-08 in den *Subsidios para o estudo da historia da litteratura portuguesa*, Heft VIII, IX und X.

hat, kommen hinzu und stehen dem Unglücklichen in seiner Verlassenheit und Bedrängnis bei. In drei Abschnitten verläuft das überschwengliche, mit biblischem, talmudischem, geschichtlichem und sagenhaftem Rüstzeug schwer beladene Gespräch. Aus dem Rückblick über erduldetes Unheil und empfangenes Heil werden Tröstungen für die Gegenwart und stolzeste, zuversichtliche Hoffnungen auf künftige Herrlichkeiten geschöpft. Für Dichtung im reinen Sinn des Wortes darf man diese *Bucolica prophetica* nicht nehmen. Sagt doch *Usque* selbst in seinem Vorwort, „daß bei so großen und denkwürdigen Gegenständen die Sprache oder der Stil, vor einer guten Kritik das Wenigste ist, das ins Gewicht fällt, dieweil die Sache in sich selbst ihren Wert hat und die Worte nur als Vermittlung dienen, gleichviel ob in eleganter oder mangelhafter Aufmachung“.¹ An einigen Stellen jedoch springen aus der Macht und Fülle der erbaulichen Beredsamkeit Strahlen von dichterischer Wärme und Leuchtkraft hervor, und zwar, wie mir scheint, besonders im „ultimo lamento“ des dritten Gesprächs, dort wo *Ycabo's* Klage aus dem Gefühl der völligen Ausgestoßenheit seines Volkes aus aller Gemeinschaft der Menschen, ja aus der Natur, mit erschütternder Gewalt hervorbricht. Hier klingt wirkliche Poesie der Einsamkeit auf als ein seelenvolles Vorspiel oder wehmütiger Nachklang zu dem spröden und dünnen Glaubensstolz der Auserwähltheit.

„O ceo, O terra, O agoas, O mortaes criaturas por misericordia afloxay hum pouco o laço que ao pescoço meu apertado tendes! consenti sayrem as vozes detidas tanto tempo no peito deste escrauo (a justiça do qual nã he ouuida) pera com vos outros disputar a razaõ que dais em desconto dos males que me fazeis: Que desemelhãça ha de minha natural razaõ e entendimento Aquella q a todolos outros animaes de minha especie foy ynfluido? porque vos outras celestes costelaçoës me perseguis? De que poo disferête de todolos corpos terrestes fuy amasado? porque tu terra nam me queres nem me consentes sobre ti? Que disformidade ha em minha figura, e que desconueniencia em meus mem-

¹ „... que nas grandes cousas e dinas de memoria, o menos que os bõs jui-zos notam he a lingua ou estilo, por que a cousa em si mesma se estima, e as palauras nam he outro que hũa declaraçam, as quais ymportam pouco serem elegãtes ou mal ornadas.“

bros das outras racionaes criaturas? porque vos gentes me desconheceis, e como estranho de todos me trataes? por certo se quiseseis sem paixã entre vos outros esta sem-razaõ julgardes, me deixarieis passar quietos os dias desta morte, com soo as condiçoẽs dos que na terra viuem; O alta e noua marauilha que em mi vejo, que engeita a terra a simesma em minha forma; que aborrece o ceo seu espirito em meu peito; que estranham as criaturas o seu propio treslado em minha figura; pois nam vedes que toda ordem de natureza trastornais? em nam amardes aquilo que he a vos outros semelhãte, como todalas cousas amã seu semelhauel . . .¹

„Himmel, Erde, Wasser und ihr, o sterblichen Geschöpfe, habt Erbarmen und lockert ein wenig die Schlinge, die mir den Hals schnürt, und lasset die lang verhaltene Klage aus der Brust des armen Knechtes, der ich bin und dessen Sache nicht erhört wird, hervorquellen, auf daß ich Abrechnung halte mit euch über das Leid, das ihr mir antut! Ist denn gar so verschieden mein natürlich Wesen und Denken von dem, das den andern Geschöpfen meiner Gattung eingefloßt wurde? Was verfolgt ihr mich, himmlische Sterne? Bin ich aus so ganz anderem Staube geknetet als die anderen irdischen Körper? Weshalb verschmäht du mich, Erdboden, und willst nicht, daß ich auf dir stehe und wandle? Wie? Ist meine Gestalt so häßlich, sind meine Glieder so unförmig und anders als bei den anderen vernunftbegabten Geschöpfen? Was verkennt ihr mich, ihr Völker, und verstoßt mich als einen argen Fremdling? Unrecht ist es, und wolltet ihr's prüfen ohne Leidenschaft, so würdet ihr mich wahrlich in Ruhe und nach dem schlichten Lauf des irdischen Lebens meine Tage vollenden lassen. Ein unerhört Wunder geschieht an mir, daß die Erde in meiner Form sich selbst verwirft, der Himmel seinen eigenen Geist in meiner Brust verabscheut, die Geschöpfe in meiner Gestalt ihr eigen Ebenbild mißkennen. Seht ihr nicht, daß ihr die Ordnung der Natur umstürzet, indem ihr Euresgleichen verachtet, da doch ein jeglich Ding Seinesgleichen lieb hat.“

Ob dieses äußerste Gefühl der Verstoßenheit noch vom Begriff der Einsamkeit aus verstanden werden kann? So viel scheint mir sicher, daß Verstoßene, Verbannte, unfreiwillig Vereinzelte,

¹ Terceiro Dialogo, fol. XLII.

wenn nicht regelmäßig, doch häufig einen Umschwung ihrer Gefühle erleben, der für das Einsamkeitsbewußtsein entscheidend werden kann. Da in ihrem Zustand ein Verharren in reiner Beschaulichkeit, ein betrachtendes und genießendes Schwelgen beinahe unmöglich und gefährlich wird, so setzen sie sich zur Wehr, wappnen sich, verteidigen sich innen und außen, moralisch, wirtschaftlich, politisch, militärisch, technisch und wissenschaftlich, je nachdem, wofern sie nicht untergehen oder sich selbst zerstören wollen. Aus dieser Notlage, aus diesem Umschwung geht ein neuer Begriff der Einsamkeit hervor, den wir in unseren bisherigen Betrachtungen gelegentlich aufblitzen sahen,¹ den es grundsätzlich zu jeder Zeit geben kann und gegeben hat, der aber erst im Zeitalter der Aufklärung vorherrschend wird.

Zwei weltgeschichtliche, hauptsächlich von Spanien ausgehende Ereignisse, in deren Verlauf Verfolgungen, Verbannungen und Vereinzelungen ein bisher ungeahntes Ausmaß annahmen, haben dem neuen Einsamkeitsbegriff die Bahn gebrochen: die Entdeckung von Amerika und die Gegenreformation. Dem Geiste nach bedeuten beide Ereignisse eine Erneuerung und Verschärfung des kämpfenden und erobernden Glaubenseifers, eine übersteigerte Kreuzzugsgesinnung.² Flüchtende Scharen von Mohammedanern, Juden, Maranen, von heidnischen Negern und Indianern usw., von Protestanten, Ketzern, Mystikern und Freigeistern der verschiedensten Schulen und Sekten bezeichnen den Wetterweg der katholischen Inquisition und der portugiesischen und spanischen Eroberungen und Missionen. Am Rand dieser Stürme, also vorzugsweise bei Auslandsspaniern, bildet sich der wehrhafte und aufklärerische Einsamkeitsbegriff bald da, bald dort, in den Niederlanden, in Amerika, auf Robinson-Inseln, in Urwäldern oder auch in den Gefängnissen des Mutterlandes.

¹ z. B. im ersten Teil dieser Untersuchung, S. 52 und im 2. Teil, S. 31.

² Besonders eindrucksvoll sind diese Zusammenhänge beleuchtet in der Darstellung von Louis Bertrand, *Histoire d'Espagne*, Paris 1932, S. 309 ff.

Missionar und Aufklärer, Ramón Lull

Es wäre ein schwerer Irrtum anzunehmen, daß nur in der Seele des Verfolgten ein Zwang zu wehrhafter Tätigkeit entstehe, und nicht etwa ebensogut, ja vielleicht noch früher und unmittelbarer, in der des Verfolgers. Angriff und Abwehr gehören zusammen und stehen unter einem und demselben Gesetz der Not, Enge und Angst und des Eifers. In geistigen Kämpfen, in Glaubenskriegen ist das Hin und Her zwischen Propaganda und Apologetik, zwischen Missionar und Märtyrer, Bekehrer und Bekenner nicht weniger lebendig als in blutiger Feldschlacht der Wechsel von Vorstoß und Rückschlag.

Kaum ein anderer hat, schon lange vor dem Zeitalter der Jesuiten, die Momente des Missionars und des Märtyrers so kraftvoll in sich vereinigt wie der Catalane Ramón Lull (1235–1315). Er wird an dieser Stelle unserer Betrachtung von besonderer Wichtigkeit noch dadurch, daß er sich mehrfach mit der Frage der Einsamkeit befaßt hat: praktisch, theologisch, mystisch und dichterisch. Zwischen Königen und Päpsten, Kreuzfahrern und Einsiedlern, Trobadors und Dolmetschern, mohammedanischen und jüdischen Theologen und Philosophen, in Missions- und Studienreisen durch Europa, Asien und Nordafrika verläuft das äußerlich so betriebsame und innerlich so gesammelte Leben dieses Mannes. Betriebsam und herausfordernd hat er den Unglauben und jede Lauheit und Halbheit von Glauben und Wissen bekämpft und hat den eigenen Glauben mit rabulistischer Logik bewiesen und durch den Märtyrertod besiegelt.¹ Will man ihn recht verstehen, so muß man ihn nicht nur als einen übereifrigen Vorkämpfer der religiösen Aufklärung im Mittelalter würdigen, wie Hermann Reuter getan hat,² man muß auch den Vorläufer des ignazischen Missionsgedankens und des katholischen Barockuniversalismus in ihm erkennen.

¹ Vgl. Francisco Sureda Blanes: *El Beato Ramón Lull, su época, su vida, sus obras, sus empresas*, Madrid 1934, wo man in einem Anhang die wichtigste Literatur verzeichnet findet.

² H. Reuter; *Geschichte der religiösen Aufklärung im Mittelalter*, 2. Bd., 5. Buch, Berlin 1877.

In der Einsamkeit des Monte Randa auf seiner Heimatinsel Mallorca hat Ramón Lull im Jahr 1272 nach achttägigem Gebet durch eine plötzliche Erleuchtung den Plan seiner *Ars magna* erfunden. Die großen Leitgedanken seines Lebenswerkes tragen alle, mehr oder weniger, das Kennzeichen der Einsamkeit; so weltfremd und abstrakt sind sie mit ihrem mystischen Rationalismus und unentwegten Bekehrungseifer. Eine Wahrheit, eine Denkmethode, eine Offenbarung, eine Religion und womöglich auch eine Sprache³ für den ganzen Erdkreis. Wo wäre für solche Utopien ein besserer Brut-Ort als auf einer Insel, auf einem Berg mit Weitblick über das Meer gegen Afrika hin? Man fühlt sich an den *Philosophus autodidactus* des Ibn Tofail erinnert, der für seinen einheitlichen Welt- und Vernunft-Koran ja auch als Nährboden eine insulare Einsamkeit voraussetzt. Ohne Zweifel hat Ramón Lull diese Schrift gekannt und oft überdacht. — Zur Verwirklichung seiner Pläne freilich mußte er unter Menschen gehen, mußte bei Fürsten der Welt und der Kirche antichambrieren, in hohen Schulen disputieren, auf Konsilien petitionieren, in Kirchen, Moscheen und Synagogen predigen, auf Straßen und Plätzen seine Stimme erheben und schließlich sich steinigen lassen. Dies alles hat er auf sich genommen, und immer stand ihm dabei der Gedanke an seine einsamen und frommsten Stunden als Stärkung zur Seite. Eremit und Papst, Eremit und Kaiser, Eremit und Bischof, Eremit und Ritter, Eremit und Wanderer, Eremit und Spielmann treten in seinen Schriften einander mit Vorliebe gegenüber, halten Zwiesprache, klären und trösten sich, geben sich Aufträge und beten füreinander.

Unter seinen zahlreichen Schriften sind es besonders zwei berühmte Werke, in denen die gegenseitige Einhelligkeit des einsam betrachtenden mit dem weltläufig tätigen Menschen einen persönlichen, autobiographischen und dadurch auch dichterischen

³ Im 4. Buch, Kapitel 94 des *Blanquerna* sagt der Papst zu den Kardinälen: „Helft mir, bitte, in dem Unternehmen, alle bestehenden Sprachen auf eine einzige zurückzuführen. Denn wenn es nur eine gibt, werden die Völker einander verstehen und durch das Verständnis sich lieben lernen und werden tausend ähnliche Gewohnheiten annehmen und in Eintracht zueinander kommen.“ *Obres originals del illuminat Doctor Mestre R. Lull*, 9. Bd. edit Alcover, Palma 1914, S. 365.

Ausdruck findet. Freilich geht es bei Ramón Lull niemals und auch hier nicht ohne starke Zusätze von redeeifriger Lehrhaftigkeit ab. Ich meine seinen utopischen Roman „Blanquerna“ (1284) und sein dialogisches Gedicht „Lo desconhort“ (1295?). Blanquerna, der Held des Romans, der nach vielfacher Lebenserfahrung die Würde des Papstes abgelehnt hat und in die Einsamkeit gegangen ist, schreibt am Ende seiner Laufbahn für die bei Rom lebenden Eremiten ein Buch der Weisheit, das er nach Art der sarazenischen Sufies in 366 Sprüche (*Metáfores morals*), je einen pro Tag, gliedert. Dieser Abreißkalender des einsamen Lebens, bekannt unter dem Titel „Das Buch vom Freund und vom Geliebten“, „*Libre de Amic e Amat*“, ist als ein Stück für sich in das mystische Schrifttum eingegangen und oft übersetzt worden. Die Vereinigung der Seele mit Gott wird hier geheimnisvoll gepriesen und spitzfindig geschildert als der geistige Ort, wo die Gegensätze sich liebevoll ausgleichen, Furcht zu Kühnheit, Verlassenheit zu Allverbundenheit, Verzicht zu Gewinn, und Hingabe zu Tatkraft werden. Mit der Selbstverständlichkeit des unentwegten Apostels und Einzelgängers, der in seine Sendung als in eine Zwangsidee eingespannt ist, empfindet Ramón Lull seine Einsamkeit unter Menschen als Verbundenheit mit Gott, sein Alleinsein als höchste Gemeinschaft und seine Wanderreise über die Erde als eine Gefangenschaft in göttlicher Liebe.

46. *Desirà l amic solitat, e anà estar tot sol per ço que haguès companyia de son amat, ab lo qual està tot sol entre les gents.*

47. *Estava l amic tot sol sots la ombra de un bell arbre: passaren homens per aquell loc e demanarenli per que estava sol. E lamic respòs que sol fo com los hac vists e oïts; e que d abans era en companyia de son amat.*

246. S. 413f. *Digues, foll! Qué es solitudo? Respòs: Solaç e companyia d amic e amat. — E qué es solaç e companyia? Respos que solitudo estant en coratge d amic qui no membra mas tant solament son amat.*

113. S. 395. *Anava l amic per munts e per plans, e no pudia trobar portal on pugués exir del carçre d amor qui longament havia tengut en presó son cors e sos pensaments e tots sos desirers e plaers.*

46. Der Freund begehrte Einsamkeit und ging abseits um der Gesellschaft seines Geliebten willen, und lebt mit ihm nun ganz allein, mitten unter den Leuten.

47. Der Freund war ganz allein unter dem Schatten eines schönen Baumes. Da kamen Menschen vorbei und fragten ihn: Warum so allein? Und er antwortete, er sei nur eben jetzt, als ihm die Vorbeigehenden zu Gesicht und Gehör kamen, einsam geworden, zuvor aber sei er in Gesellschaft mit seinem Geliebten gewesen.

243. Sag mir, Du Narr, was ist denn Einsamkeit? Er antwortete: Frohe Gesellschaft des Freundes mit dem Geliebten. — Und was ist frohe Gesellschaft? Er antwortete: Herzenseinsamkeit des Freundes, der an nichts als nur seinen Geliebten mehr denkt.

113. Es wanderte der Freund über Berge und Ebenen hin und konnte aus dem Kerker der Liebe, darin er mit seinem Denken und all seinen Begierden und seiner Lust so lange schon gefangen war, keinen Ausweg mehr finden.

Für Ramón Lull ist der beschauliche Mönch immer auch ein Gottesstreiter und geistiger Kreuzfahrer der Liebe.

Religiós contemplatiu,
temor de Déu está son niu,
no tem menaces ne null briu,
ne no vol ésser sejourniu

heißt es in einem seiner Sirventese.¹ Und in dem autobiographischen Gedicht „Desconhort“, wo der missionseifrige Ramón von dem einsiedlerischen, der er zugleich selbst ist, sich beruhigen und über seine Mißerfolge trösten läßt, sieht man am Ende des Gespräches die beiden weinend auseinander gehen. Sie umarmen und küssen sich, schauen sich nach, winken sich zu und beten für einander, wissend, daß zwar der Tag sie trennt, aber die Ewigkeit sie vereint.

Str. LXVI!

L'ermità e Ramon preseren comiat
e amdós en plorant se són baisat e abraçat,

¹ Obres rimadas de R. Lull, ed. Gerónimo Rosselló, Palma 1859, S. 626, bzw. R. Lull, Poesies, ed. R. d'Alòs-Moner, Barcelona 1925, S. 127.

e cascú dix a l'altre que a Déu fos comanat
e en oració l'u per l'autre membrat.

Al partir s'esguardaren ab molt gran caritat,
pietat e dolor, cascú agenollat,
e cascú senyà l'altre e hac agraciat.

La un se partí de l'altre ab mant sospir gitat
car mais no preposaven que fossen assemblat,
en est món, mas en l'altre, si a Déus ve de grat
E can cascú de l'altre se fo un petit llunyat
tantost fo l'un per l'altre molt fortment desirat.

Der Eremit und mein Raimundus mußten scheiden,
da weinten und umarmten herzlich sich die beiden,
der eine beut dem anderen sein „Gottbefohlen“,
und haben fürs Gebet einander sich empfohlen.
Voll Bruderliebe, Schmerz und Mitleid schauen sie
beim Gruß sich Aug in Aug und sinken auf die Knie.
Und dankend segnen sie sich mit des Kreuzes Zeichen
und seufzen tief, indem sie auseinanderweichen;
denn nimmer sollen sie sich sehn in dieser Welt,
erst drüben wieder, dachten sie, wenn's Gott gefällt.
Und kaum daß sich Entfernung zwischen ihnen dehnt,
hat jeder nach dem andern heftig sich gesehnt.¹

Die logischen Künste und logistischen Maschinen, mittels deren Ramón Lull nicht nur begriffliche Gegensätze, sondern auch natürlich begründete und geschichtlich verhärtete Unterschiede des menschlichen Fühlens, Glaubens und Wollens in eine katholische Einheit zu zwingen versucht, brauchen uns hier so wenig zu beschäftigen wie seine propagandistische Verwegenheit. Nur der Freund und Sänger der Einsamkeit, der er nebenher und sozusagen zu seiner Erquickung war, verdient, daß wir ihm den gebührenden Platz an dieser Stelle anweisen. An Stärke und Fülle des dichterischen Ausdrucks haben ihn viele andere übertroffen. Seine poetische Eigenart liegt eher im Motiv als in der Ausführung, d. h. in seiner Neigung und Liebe zu einer Einsamkeit, die nichts büberisch Quälerisches hat, auch wenig mystisch Schwelge-

¹ a. a. O. S. 314-61, bzw. S. 73-112.

risches, die auch nicht humanistisch gepflegt und verziert, noch geruhsam oder gar quietistisch ausgekostet wird. Auch kann von einer dämonisch oder magisch gespannten Einsamkeit bei Lullus kaum die Rede sein, obschon ihm seine Gegner dergleichen wohl zutrauten.¹ Seine Einsamkeit ist eine wesentlich dienstbare. Sie gleicht der Stellung eines Kämpfers in Bereitschaft und hat in scholastischer Steifheit etwas Militärisches, in franziskanischer Kutte etwas Ritterliches, in morgenländischer Weisheit und in arabischer Parabel- und Rätselfreude etwas Aufklärerisches. Um Widerhall zu wecken und Schule zu machen, war die Stimme dieser Poesie nicht sonor genug. Sie wurde von höfischen Minnesängern übertönt. Das Motiv der Einsamkeit im Dienst einer hohen Dame war zunächst und im allgemeinen zugkräftiger als das im Dienste einer hohen Sache. So wurde die katalanische Sangeskunst des Ramón Lull von der eines Ausías March in den Schatten gestellt, indes der Prosaiker und Scholastiker Raimundus Lullus bis in die Philosophie eines Leibniz fortwirkte.

Enríquez Gómez

Freilich, eine nüchterne Einsamkeit, in der das Ich eher verkleinert und bedroht als gepflegt und geschwellt wird, bietet wenig dichterischen Reiz, jedenfalls keinen unmittelbar lyrischen. Der Boden, auf dem Einsamkeitsdichtungen dieser neuen, dienstbaren, streitbaren, erzieherischen und aufklärenden Art Wurzel fassen und gedeihen konnten, lag im Reich der Didaxis und der Epik. Hier setzte der erzieherische Roman der nordischen Völker ein.

Die lyrische Verödung und rhetorische Auswucherung der Poesie der Einsamkeit bei den Spaniern im einzelnen zu verfolgen, bietet wenig Gewinn. Mögen einige Proben genügen. Man findet die lehrreichsten, so viel ich sehe, bei Antonio Enríquez Gómez, dessen bewegtes und bedrängtes Leben ungefähr in die Jahre 1600–1660 fällt. Christlich getauft, als Kind eines jüdischen Konvertiten, in seiner Vaterstadt Segovia (oder Cuenca?)², hat

¹ Fray Nicolás Aymerich, Generalinquisitor von Aragón (1320–99), bezeichnet ihn als Nigromante. Siehe Menéndez y Pelayo, *Historia de los Heterodoxos españoles*, 3. Bd., Madrid 1918 (Neudruck), S. 274f.

² Der Vater war ein portugiesischer Konvertit namens Diego Enríquez

er zu keinem der beiden Bekenntnisse ein inniges Verhältnis finden können. Er rettete sich aus Zweifeln und Weltschmerz in eine halb biblisch, halb stoisch begründete Moralphilosophie. Nach Beendigung seiner humanistischen Studien diente er als Soldat und Offizier im spanischen Heer und erreichte den Rang eines Capitán. Unter dem Namen Enrique Enríquez de Paz beteiligte er sich an poetischen Wettstreiten und Huldigungen, z. B. beim Tode des Lope de Vega, schrieb Komödien, im ganzen nach seinem eigenen Zeugnis 22, und brachte sie mit wechselndem Erfolg auf die Bretter. Gegen Ende der dreißiger Jahre verließ er das Land, um der Inquisition zu entgehen, trat als Sekretär in die Dienste des Königs Ludwig XIII. von Frankreich, wurde Ritter vom Orden des hl. Michael und verbrachte nach dem Tode des Königs den Rest seines Lebens in Amsterdam. Seine Hauptwerke erschienen in Bordeaux, Rouen, Paris, Brüssel und Amsterdam in den vierziger und fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts, fanden aber bald auch Drucker, Verleger und Leser in Spanien. Denn seiner literarischen Bildung nach ist er durchaus Spanier und bewegt sich in den geläufigen Stilarten seines Zeitalters. Er erinnert uns abwechslungsweise an Gracián und Quevedo, an Góngora und Rebolledo, an Lope und Calderón. Eine eigene dichterische Stimme bei ihm zu erlauschen, ist deshalb so schwer, weil er sich immer in einem dialektischen und advokatischen Hin und Her von Standpunkten, von gegensätzlichen Meinungen, Lehrsystemen und Gefühlen gefällt. Ein mehrfach wiederkehrendes Lieblingsschema sind Disputationen, Wett- und Wechselgesänge zwischen dem lachenden und dem weinenden Philosophen bzw. Hirten, zwischen Demokrit und Heraklit, Danteo und Albano, oder auch zwischen Determinismus und Indeterminismus, zwischen menschlicher Natur und göttlicher Weisheit, und dergleichen mehr. Die Reibungen dieses aufklärerischen Standpunktwesens erzeugen Funken von Witz, Splitter von Geist, satirische Schärfe und gelegentlich auch skeptische Eitelkeit. Im Grunde jedoch ist Enríquez Gómez kein Zweifler, kein Relativist, kein Freund des Verzichtes noch der Müdigkeit. Immer um-

Villanueva. Vgl. José Amador de los Ríos: Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España. Madrid 1848, S. 570ff. und Menéndez y Pelayo: Historia de los heterodoxos españoles, 5. Bd..Madrid 1928, S. 310ff.

kreist das Geplänkel seines Geistes eine sittliche Stellung, eine moralphilosophische Weisheit, die es zu erobern oder zu verteidigen oder allgemein zugänglich zu machen und zu befestigen gilt. Schon durch ihre Titel kennzeichnen sich die Hauptwerke dieses unruhigen Didaktikers als eine moralstrategische Schriftstellerei: *Academias morales de las Musas* (1642), *El siglo pitagórico* (1644), *La culpa del primero peregrino* (1644), *La torre de Babilonia* (1649), *Política Angélica* (1647). „No puedo dejar de escribir, ni mis émulos de censurar“, „Ich kann das Schreiben nicht lassen, und meine Gegner das Kritteln nicht“, sagt er im Vorwort zu seinem schwülstigen Epos „*Samsón nazareno*“. Ein richtiger Literat, der in allen Gattungen und Stilarten, auch in denen, die er selber verspottet, sich sattelfest zeigen muß. Er rügt die Verwendung heidnischer Mythen in biblischen Epen, und vermeidet sie doch nicht; er witzelt gegen den Gongorismus, und behängt sich damit, wenn er glänzen will. Er ist darum noch lange kein Charlatan. Das Virtuosentum des spanischen Barock war voll von solchen Widersprüchen. Die Bühnendichtung, die poetischen Turniere und Akademien, auch die Eklogen und Hirtengespräche, das ganze literarische Masken- und Paradewesen, das im Lauf des 17. Jahrhunderts immer vordringlicher wurde, verlangte und überzüchtete bei den wetteifernden Teilnehmern die Fähigkeit, jede Art von Gefühlen, gleichviel ob sie fremd oder eigen, erlernt oder erlebt waren, so sprechend und wirkungsvoll wie möglich zum Ausdruck zu bringen. An dieser künnerischen Gewandtheit ist allmählich die Aufrichtigkeit und damit die Blüte der Lyrik verwelkt.

Wenn wir die kunstreichen Kanzonen betrachten, die Enríquez Gómez zum Lob der Einsamkeit gedichtet und in seine „*Academias morales de las Musas*“¹ aufgenommen hat, so darf und kann es nicht ohne einiges Mißtrauen geschehen. Der Schauplatz der Darbietungen liegt auf dem Land in der Nähe von Cuenca, wo die Hochzeit des Herzogs Antilo mit der schönen Laura gefeiert wird. Zuerst werden Gedichte über das tugendhafte Leben, über die Täuschungen der Welt, über altbiblische Gestalten wie Adam, Enoch, Noa u. a. vorgetragen, sodann wird als Thema das Lob der Einsamkeit aufgestellt.

¹ Ich benütze die Ausgabe Barcelona bei Rafael Figueró, 1704.

Huvo nuevos assumptos:
 Las santas Soledades
 en las Canciones que se siguen, fueron
 las que los doctos dieron
 por norte a todo estado,
 segura posesión de la prudencia,
 alma del hombre, gloria de la ciencia. (S. 42.)

Dann gab es neue Ziele:
 die heiligen Einsamkeiten
 in einer Liederreihe wurden jetzt
 von Kund'gen vorgesetzt
 als Maß der Lebensformen,
 als kluge, sichere Errungenschaft,
 als Seelenglück und Ruhm der Wissenschaft.

Ohne zu fragen, ob das Thema dem herzoglichen Brautpaar ge-
 nehm ist, stimmt Albano, hinter dem wir mit ziemlicher Sicher-
 heit den akademischen Veranstalter Enríquez Gómez selbst ver-
 muten dürfen, seine neunstrophige Kanzone zum Preis der länd-
 lichen Einsamkeit an:

Humilde albergue mío.

Wir können uns die Wiedergabe des gewandten, an berühmte
 Muster wie Garcilaso und Luis de León und andere erinnernden
 Stückes ersparen, denn es ist im 42. Band der Biblioteca de auto-
 res españoles, S. 366, abgedruckt und läßt unter vielen Gemein-
 plätzen kaum eine eigene Note aufkommen. — Einige Seiten
 später gibt derselbe Albano eine Kanzone zum besten: „A la
 felicidad de la vida, amando la soledad“, von der wir die erste,
 dritte, fünfte und letzte, d. h. die sechste Strophe mitteilen.

Al son deste arroyuelo, cuyo ronco
 bemol alegre el corazón triste,
 músico propio deste rudo tronco,
 que eternas hojas en el cielo viste,
 aquí donde resiste
 su calor el verano,
 de las flores galán y cortesano,

vivo con la experiencia,
aguardando la última sentencia:
vivo con ruda pompa,
esperando que el tiempo me la rompa,
y mi vida entretanto
podrá gozar, vivir, y estar sin llanto.

Mudas son soledades las que adorno
en esta de cabañas maravilla,
trono do nunca se lució soborno,
ni menos se labró soberbia silla;
cándida, si sencilla,
fué su fábrica hermosa,
rodeada del lirio y de la rosa,
siendo competidores
fino al Alva dulces ruisenores,
cuya humilde techumbre
es claraboya de la eterna lumbre,
y en ella mi resposo
podrá vivir, lucir y estar gustoso.

Sentado en este chopo reconozco
bajar esos Olimpos destilados
al valle hermoso, y su cristal conozco
ser limpia inundación de aquestos prados,
entrego mis cuidados
a las sonoras aves;
alégranme con sus requiebros graves,
quedando mi albedrío
alegre y libre, al margen deste río,
y mi esperanza ufana
con más seguridad de otra mañana,
no me será dudoso
querer, vivir, gozar y ser dichoso.

Canción, si la carrera de la vida
es viva exalación de la ardiente esfera,
buele la actividad tan encendida,
que a largo tiempo con descanso muera.

La soledad adquiera,
 adonde los vapores
 suben más puros para ser mayores;
 dure la breve llama
 en la región sagrada de la fama;
 que en la quietud dichosa
 no arde tan presto, no, la mariposa:
 adquiere tu sosiego,
 que si es la vida Sol, se pone luego.

Hier hat sich Albano-Enríquez offensichtlich bemüht, dem Góngora an Wortkunst und Spitzfindigkeit gleichzukommen, wobei ihm die Einsamkeit eher als Vorwand oder Thema denn als Motiv, und die Landschaft eher als Kulisse denn als Naturgefühl vorschwebt. Dennoch erzielt er in der Schlußstrophe eine sinnreiche, geheimnisvolle Wirkung durch die gedrängte Gegenüberstellung von zweierlei Lebensarten: die eine, ein heißer Hauch des irdischen Feuerhimmels, strebt aus der reinen Einsamkeit zum echten Ruhm empor, wo sie langsam verglüht; die andere, ein stolzes Weltgestirn wie die Sonne, geht alsbald unter.

Hätte sich Enríquez Gómez an seiner ausgesprochen epigrammatischen Begabung genügen lassen, anstatt in langatmigen Kompositionen sich auszubreiten, so hätte er den abgenützten Motiven der humanistischen, pastoralen und religiösen Beschaulichkeit und Einsiedelei noch manchen zündenden Funken entlocken können. Denn Eines ist ohne Zweifel echt an ihm: der Pessimismus gegen die Welt, weniger gegen sich selbst, also das Ressentiment. So muß man sich denn aus einem Haufen von mittelmäßigen Versen vereinzelt Treffer hervorsuchen, z. B. aus den 27 Strophen der Ode „Leonido a la quietud y vida del aldea“ (Acad. mor., S. 268 ff. und B. A. E., 42. Band, S. 369 f.) die Verse:

que toda la quietud es compañía

oder:

Sale aquí la mañana,
 mensajera del Sol, y es su carroza
 tan suave al oído
 que de sola la luz siento el sonido,

oder die Schlußworte:

la ambición ni la quiero ni deseo,
que en mí las soledades
son las siempre dichosas Majestades.

Oder in Albanos Terzinen auf den weinenden Heraklit die Worte:

¿Quién sabe si en la urna más secreta
lloramos, antes de salir al mundo?
Mucho tiene esta idea de discreta.

Bevor wir noch das Licht erblicken, weinen
wir in geheimster Urne schon, wer weiß?
Ich möchte den Gedanken nicht verneinen.

Dank seinem Verstand und seiner philosophischen Bildung, gibt Enríquez Gómez dem Thema der Einsamkeit eine nachdenkliche Wendung zur Selbsterkenntnis, die ihn weit von aller religiösen Versunkenheit hinweg zu einer klugen und beinahe schon Lafontaineschen Naturmoral führt. Wenn man seine Kanzone „Zur Selbsterkenntnis in der Einsamkeit“¹ genau betrachtet und etwa mit den Elegien des Einsiedlers Agostinho da Cruz auf Arrábida² vergleicht, so kann man den Weg überblicken, der vom Mystiker zum Aufklärer umbiegt. Der portugiesische Eremit empfängt von Bergen, Bächen, Steinen und Tieren eine stumme Lehre stiller Gottergebenheit und Selbsthingabe, während Enríquez Gómez den Bergen, Bächen, Steinen und Tieren Vorsicht, Bescheidenheit und Güte empfiehlt und ihnen sich selbst als einen Toren vorstellt, an dem sogar Natur ein warnendes Beispiel nehmen kann. Verzwickte Schulmeisterei, aber lehrreich für die Wandlung und den Zerfall unseres Motives.

Wie lebhaft in Enríquez Gómez der Widerwille gegen quietistische Mystiker und Alumbrados war, die damals doch mindestens so viel wie er unter der Inquisition zu leiden hatten, ersieht man wohl am besten aus seinem „Siglo pitagórico“ (Roan 1644). Diese pythagoreische Weltreise ist eine satirische Allegorie nach der Art des „Crotalón“, wobei aber nicht die Seele,

¹ Acad. Moral S. 404 ff. und B. A. E. 42. Bd. S. 370 f.

² 2. Teil dieser Arbeit S. 36 ff.

sondern die Laster von Inkarnation zu Inkarnation wandern, d. h. die Seele von einem Laster in das andere fällt. „Ich will die Geschichte moralisch wenden und aus einem Irrwahn eine wahre Lehre ziehen. Wenn schon das Leben ein Traum ist, so möge diese Schrift als die Wache der Vernunft daneben gelten“, sagt der Verfasser im Vorwort.¹ In dieser rationalistischen Vigilie zergehen die Offenbarungen der mystischen Einsiedeleien und werden als Schwindel verlacht. In der 6. Transmigración gerät die Seele in die Haut eines „Hipócrita“, so pflegt Enríquez Gómez die Eremiten zu nennen. Dieser hier ist außerdem ein unverkennbares Zerrbild jener Alumbrados oder Dejadados, die behaupteten, Gott habe ihnen die genaue Stunde ihres Abschieds von der Welt und Aufstieges in den Himmel mitgeteilt. So soll z. B. der närrische Pater Francisco Méndez am 6. Juli 1616 sein angesagtes Sterben in Sevilla öffentlich versucht haben. „Wenn er nicht Wort hält, müssen wir ihn erwürgen, sonst pfeift man uns aus“, sagten die Leute und strömten massenhaft nach dem Franziskanerkloster del Valle, wo das Schauspiel des Wundertodes stattfinden sollte und – elend mißlang. „Der Teufel hat mir diesmal einen Streich gespielt!“, entschuldigte sich der Pater. Ein anderer, ein Mönch, dem derselbe Versuch ebenfalls mißglückte, soll mit flötender Stimme geseufzt haben: „So willst du denn, Gott meiner Seele, daß ich noch länger in deinem Weinberg arbeite.“ Solches und Ähnliches, das uns der Bischof Juan de la Sal berichtet,² war dem Verfasser des „Siglo pitágorico“ wohl bekannt. Hören wir nun, wie er die Seele erzählen läßt, die im Leib des Hipócrita stecken bleibt.

Hizo crear a muchos inocentes
 (deudos del limbo, cuando no parientes)³
 que para veinticuatro de noviembre
 (relevación que tuvo por setiembre)
 su tránsito sería.

¹ Mi yntento ha sido moralizar el asunto, sacando de una opinión falsa una doctrina verdadera. Si la vida es sueño, pase este discurso por vigilia de la razón.

² Menéndez y Pelayo: Hist. de los Heterodoxos, 5. Bd., S. 235.

³ Estar uno en el limbo, sagt man von zerstreuten, ratlosen und gaffenden Menschen.

Metióse en una tumba, y aquel día,
llenándose la Iglesia de beatas,
que se mueren por estas pataratas,
acudió tanto número de gente,
que algunos se murieron de repente.
Había publicado que a los cinco
daba su alma el brinco.

Dió las seis, dió las siete, dió la queda –¹
y yo queda que queda –
dió, sin pensar, las once,
y biéndome de bronce,
muy falso me decía:

„Véte al cielo, Alma mía,
deja de mi memoria!“

Y yo le respondí: „¡Qué linda historia,
hermano, con su hipócrita gobierno,
en vez de ir a la gloria, iré al infierno!“

Llegáronse ducientas hermanitas,
diciendo las venditas:

„Ya el sierbo del Señor se subió al Cielo,
ya su Alma, clarín de su desbelo,
por la Gloria retumba!“

El entonces, ladrando de la tumba,
les dijo con acierto:

„No estoy muerto, hermanitas, no estoy muerto;
Dios quiere, por salbar a los estraños,
que travaje en su viña algunos años.“

Y con este embeleco las liarón²

aquellos que de Herodes escaparon,³
y mi Santo quedó – milagro esquivo –
con mala fama, por quedarse vivo:
que si entonces el pobre se muriera,
ocupara sin duda vidriera. (S. 157.)

¹ la queda = hora de la noche.

² liarlas = sich heimlich davon machen.

³ Escapar de Herodes (a Pilatos) = sich aus dem Regen in die Traufe retten, bzw. hin und herlaufen, unnützerweise.

Er macht es weis viel kindlichen Gemütern,
 gedankenlosen Basen oder Brüdern,
 daß er am vierundzwanzigsten November,
 laut höchster Offenbarung vom September,
 hinübergehen werde,
 und legt an jenem Tag sich in die Erde.
 Schon füllt die Kirche sich mit gläub'gen Frauen,
 die für ihr Leben gern was Tolles schauen,
 und Massen Volkes kommen angerückt,
 gleich sind ein paar davon zu Tod gedrückt.
 Um fünf Uhr pünktlich, hatte er gesagt,
 daß seine Seel sich packt –
 und sechs und sieben schlug's und Abendglock –
 Ich halt mich still und hock.
 Und elf Uhr schlägt's zumal:
 Ich bleibe fest wie Stahl.
 Er spricht mit falscher Kehle:
 „Fleug himmelan, mein' Seele,
 hinweg aus meinem Sinn!“
 Und ich zu ihm: „Ein sauberer Gewinn,
 mit deinen Schwindeleien, Bruderherz,
 zur Hölle fahre ich statt himmelwärts.“
 Schon drängen sich zweihundert Schwesterlein
 und rufen in mein Grab herein:
 „Zum Himmel ist der Gottesmann gefahren,
 sein Seel erwacht mit schmetternden Fanfaren
 und steigt in Gloria hoch!“
 Er aber heult hinauf aus seinem Loch,
 und wahr ist, was er spricht:
 „Ich bin nicht tot, ach Schwesterchen, noch nicht.
 Mein Herrgott wünscht, daß ich noch Andre rette,
 noch einge Jährchen seinen Weinberg jäte.“
 Und endlich, abgespeist mit solchem Schwindel,
 verläuft und macht sich dünne das Gesindel.
 Mein Heiliger lebt – verduftet ist das Wunder –
 in übelstem Gerüchlein, aber munter.
 Ging' er zur rechten Stunde aus der Welt,
 in einem Glasschrank wär' er ausgestellt.

In seiner „Torre de Babilonia“ (Rouen 1649), einer Sammlung von satirischen Traumgesichten im Stile des Quevedo, verspottet Enríquez Gómez Torheiten, Laster und Mißstände aller Art, darunter zu wiederholten Malen den Einsiedler und den heuchlerischen Mönch,¹ ohne daß dabei etwas Neues oder Bemerkenswertes an Einfällen zutage tritt. Da er an den religiösen Wert der beschaulichen Lebensform nicht mehr zu glauben vermag, so kann er den Eremiten nur noch als einen Heuchler oder Schwindler verstehen. Nur dem aufgeklärten Einsiedler, der mit stoisch oder epikureisch oder auch kynisch geschärftem Auge die Welt betrachtet, d. h. mit Augen, die zwischen Weinen und Lachen trocken und hell bleiben, gehört seine Zustimmung.

¹ z. B. S. 157, 176, 184.

Schlußbetrachtung

Wenn sonach die Poesie der Einsamkeit etwa seit Mitte des 17. Jahrhunderts im Prosaismus versandet, so soll das nicht heißen, daß sie erledigt sei. Sie wird leben, d. h. wieder aufleben, wo immer es Menschen gibt, die nach Einsamkeit verlangen. Ihre Blütezeit aber, das Siglo de oro, ist dahin. Warum? Wir wissen es nicht. Wir müssen uns begnügen, von den Scheingründen, die man etwa vorbringen könnte, diesen oder jenen als unzulänglich abzuweisen.

Man darf z. B. nicht glauben, daß die Motive der Einsamkeitsdichtung geschwächt oder behindert wurden durch ein erstarkendes und neuartiges Gemeinschaftsgefühl oder durch die Übermacht nationaler und heldischer Begeisterung. Das Gegenteil war der Fall. Das Absinken der beschaulichen und einsamen Dichtung erfolgte etwa gleichzeitig mit dem der heroischen und vaterländischen, das der geruhsamen mit dem der tätigen. Seelisch lebendig und geistig bedeutend ist die Poesie der Einsamkeit nur in dem Maße gewesen und geblieben, in dem es die Poesie der Gemeinschaft ebenfalls war und blieb. Der Ausdruck von Gefühlen des Verzichtes, der Entsagung und Weltflucht bedurfte, um rein und groß zu werden, des Gegensatzes. Das heißt: die Gefühle der Freude und Lust am Leben, am Kampf und an der Beherrschung der Welt mußten sich als ebenso groß und echt erweisen. Im spanischen Schrifttum des 16. und 17. Jahrhunderts hebt sich die humanistische sowohl wie die mystische und asketische Poesie der Einsamkeit auf dem rauschenden Hintergrund einer heldischen, episch-dramatischen und geradezu festlichen Volks- und Nationaldichtung ab. Was in den Zeiten des Niederganges an Einsamkeitsdichtung noch weiterlebte, nahm kleinliche und welke Züge von Ressentiment, Ichsucht und Epikureismus oder von niedlicher Anakreontik an.

Auch die Annahme, daß die Poesie der Einsamkeit durch literarische Kritik gestört oder durch Satire beeinträchtigt wurde, läßt sich kaum erweisen. An Verspottung, Verhöhnung und Parodie der Eremiten, Einsiedler und sonstigen Freunde des ein-

samen Lebens hat es zu keiner Zeit gefehlt. Wir sind dergleichen schon bei Gil Vicente und Juan del Encina begegnet und schließlich bei Góngora, Quevedo, Gracián und Calderón, d. h. bei Dichtern, die den Reiz der Soledades mindestens ebenso stark empfanden und aussprachen wie deren Gefahr. Besonders lehrreich in dieser Hinsicht kann uns nachträglich noch das Hirtengespräch, „Coloquio pastoril“ von Antonio de Torquemada (1553) werden.¹ Kaum ein anderer hat so klar und tief wie dieser humanistische Bukoliker und Satiriker die Zweischneidigkeit des einsamen, schwärmerischen Sehns und Liebens erkannt. Sein Hirte Torcato, der mit übervollem Herzen immer wieder und immer nur die Einsamkeit sucht, um dort das Glück seiner Schwermut, seine „alegre tristeza“ auszukosten, und der jede gute Gelegenheit darüber verpaßt und untauglich zum Lieben wie zum Leben wird, ist gerade dadurch eine so lebendige Gestalt, daß der Dichter ihn in der Schwebelage hält und ihn halb als Helden, halb als Narren beleuchtet. Wenn Cervantes mit seinem Don Quijote die Poesie der Ritterlichkeit nicht erledigt, nicht einmal geschmäleret, sondern erneuert und geläutert hat, so darf man annehmen, daß auch die Poesie der Einsamkeit durch literarische Angriffe und poetische Rüge eher zu gewinnen als zu verlieren hatte. Beinahe möchten wir wünschen, sie hätte noch heftigere Gegner gefunden als die genannten.

Auch der praktische Feind, d. h. vor allem die Inquisition, vermochte ihr nichts Entscheidendes anzuhaben. Echte Poesie läßt sich mit Netzen nicht einfangen. Nicht einmal die Halbpoesie des Miguel de Molinos ist darin hängen geblieben. Der Quietismus, den man als Lehre verdammt und als Sektiererei verfolgte, verwandelte sich in eine seelische Haltung und legte sich wie Nachtfrost über das ganze inquisitorisch bevormundete Land.

Parada está del desear la rueda,
que el ímpetu de Dios así la tiene
fija, sin que jamás mover se pueda,

heißt es in einer der „Sagradas poesías“ (1612) des Sevillaners Luis de Ribera. Man kann das fromme Ruhen in Gott kaum an-

¹ Orígenes de la novela II, 7. Bd. der N. B. A. E., S. 549–81.

schaulicher schildern. Es braucht aber keine sonderliche Kunst der Anpassung, um mit diesem Bilde der mystischen Innerlichkeit zugleich auch den Zustand des äußeren Lebens und öffentlichen Handels und Wandels in dem unter den letzten Habsburgern erstarrten Spanien zu kennzeichnen:

Das Schwungrad unsres Wünschens stille steht,
da Gottes Allgewalt es also hemmt
und hält, daß keiner Zeit es vorwärts geht.

Schließlich bedenke man, daß die Poesie der Einsamkeit mit dem 17. Jahrhundert keineswegs aufhört; sie ändert sich nur, d. h. in ihren innersten Motiven geht eine Wandlung vor, deren Anzeichen wir ja beobachtet und als einen Umschwung vom Mystischen ins Magische und weiterhin ins Aufklärerische, vom Büberischen ins Erzieherische, von der Beschaulichkeit in die Reizbarkeit, und teilweise als eine Entartung von der Innerlichkeit in die Selbstsucht, von der Gläubigkeit in Zweifelei und Gleichgültigkeit, vom Humanismus in moralisierende Schulmeisterei erkannt haben. Danebenher laufen mehr oder weniger unselbständige Wiederholungen, Abwandlungen, Verwässerungen und künstliche Übertreibungen der alten Vorbilder. Wir wollen den Flugsand dieser nachahmenden Stilübungen nicht sammeln, sondern nur noch eine kurze Ausschau nach dem weiteren Weg der echten Einsamkeitsdichtung zu gewinnen versuchen.

In Spanien führt der Weg, so viel ich zu sehen vermag, zunächst nicht weiter. Wohl aber wurden von spanischen Seefahrern, Eroberern, Missionaren und Kolonisten drüben in Amerika neue Erlebnisse, Gefühle und Erfahrungen durchgemacht, die den Motiven der Einsamkeit, der Verlassenheit, der Wildnis eine Wendung gaben, wie sie der europäische Mensch noch kaum geahnt hatte.¹ Die erdrückende Gewalt und Menschenfeindlichkeit, die unbarmherzige Gleichgültigkeit und Ungeheuerlichkeit, wie auch die verschwenderische Güte und Üppigkeit und dann hinwiederum die Öde und Tücke der überseeischen Natur – wem

¹ Vgl. K. Vossler: *Soledades en España y en América*, in der *Revista Cubana* 3. Bd., S. 179–85. La Habana 1935.

hat sie sich überraschender geoffenbart als den abenteuernden Kreuz- und Seefahrern aus Portugal und Spanien? Gar zu ungestüm waren die ersten Eindrücke, als daß sie ein Dichter sofort hätte gestalten können. Die literarisch geschulte und verbildete Phantasie des Renaissance-Europäers war dieser neuen Wirklichkeit noch kaum gewachsen. Nur in der Tatsache, daß das Wort „Soledad“ nicht in Spanien, sondern in Mittel- und Südamerika zum erstenmal als Ortsname verwendet wird,¹ erkennen wir noch heute die unscheinbaren Spuren der ersten hispano-amerikanischen Einsamkeitserlebnisse. Ein besonderer Umstand wäre noch in Erwägung zu ziehen und bedürfte einer eingehenden Untersuchung, die meine Kräfte weit übersteigt. Bei den Indios in Mexiko und Perú, wahrscheinlich auch anderwärts, bestanden schon lange vor der Ankunft der Spanier gewisse einsiedlerische Lebensformen mit religiösen und poetischen Einsamkeitsmotiven. Aztekische Prinzen und Herrscher zogen sich aus Kummer oder in vorgerücktem Alter vor der Welt zurück. Ihr hohes Beispiel wurde vielfach nachgeahmt. Wer weiß, was für merkwürdige Verbindungen und Mischungen von hispanischer „Soledad“ oder „saudade“ und indianischer Weltverachtung nun vor sich gingen?

Außerdem wurden die überseeischen Länder mehr und mehr zum wichtigsten Kampf- und Schauplatz, auf dem der altspanische Eroberungs- und Bekehrungseifer mit dem bürgerlichen Erwerbssinn und protestantischem Selbstständigkeitsbedürfnis der niederdeutschen und angelsächsischen Völker wetteifernd zusammentraf. Die Wandlungen, die dabei auf beiden Seiten das Erlebnis der Einsamkeit erfahren mußte, können hier nicht einmal angedeutet werden.

Über der Fülle der neuen Anregungen und Möglichkeiten, die aus der Erweiterung des Weltbildes und aus den überseeischen Erfahrungen hervorgingen, wollen wir aber nicht vergessen, daß die eigentlich gültigen Errungenschaften für die Poesie der Einsamkeit immer erst noch in der Innerlichkeit erarbeitet werden mußten. Dichter und Denker wie Daniel Defoc oder Jean Jacques Rousseau haben in diesem Punkte mehr geleistet als Hun-

¹ Vgl. den 1. Teil dieser Arbeit S. 18f.

derte von Abenteurern und Kolonisten. Es ist unausdenkbar, wie vielerlei Großes und Kleines, Schreckliches und Nebensächliches in der Umwelt sich ereignen muß, bevor der Geist die nötigen Kräfte sammelt, die seiner Vernunft eine neue Einsicht und seiner Phantasie einen neuen Ausblick gewähren.

Wenn in den Einsamkeitsmotiven des Robinson Crusoe noch abenteuerliche und büßerische Antriebe aus spanischen Schelmen- und Reiseromanen unverkennbar nachwirken, so wird man wohl auch für die letzte Wendung des Einsamkeitsbewußtseins in der europäischen Dichtung und Philosophie, ich meine für die romantische und nachromantische Einsamkeit, die man kurz als die überhebliche oder übermenschliche bezeichnen darf, bei den Spaniern nicht vergeblich nach Ansätzen und Vorgängern fahnden. Insbesondere in der barocken Bühnendichtung der Spanier ist der genialische Empörer gegen die Gemeinschaft der Menschen sowohl wie gegen die Langmut und Gnade Gottes eine beinahe schon allzu geläufige Erscheinung. Wir versagen es uns, diesen Beziehungen nachzugehen.