

Die Skylla und Charybdis der spanischen Literatur

Autor(en): **Alonso, Dámaso**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **53 (1973-1974)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162847>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Skylla und Charybdis der spanischen Literatur

Spanien ist im europäischen Rahmen eine aussergewöhnliche Nation. Fremde haben immer das Pittoreske im Spanischen gesucht, vor allem aber seitdem die Romantik das Exotische und das Malerische in Mode brachte. Das Pittoreske des Spanischen war (auf den ersten Blick) nicht in Schöpfungen wie in der Lyrik des Siglo de Oro zu finden, die aus griechisch-lateinischer Tradition Werke hervorbrachte, die in Ton und Thema im allgemeinen denen anderer europäischer Nationen ähnelten, insbesondere denen Italiens. Dagegen fand sich das Pittoreske des Spanischen ganz unmittelbar im Theater und im Schelmenroman mit ihren nächtlichen Messerstechereien, Ehrenhändeln, Bettlern, Hunger und Krätze. (Es ist klar, dass das eine vordergründige Einteilung ist, denn wenn man etwas tiefer in die Thematik oder besser vielleicht noch in die Gestaltungsformen unserer Lyrik eindringt, so finden sich hinter der grundlegenden Weltoffenheit tief verwoben die charakteristischen Kennzeichen des Spanischen.) Und die spanische Literaturkritik, die schon aufgrund der Tradition des vergangenen Jahrhunderts zu realistischen Werten neigte, hat sich höchst geschmeichelt gefühlt, als sie sah, dass die Vorliebe des Auslands sie bestätigte. Aus diesem Zusammentreffen haben sich über die ganze Welt völlig irrige Ideen verbreitet, wie die von der geringen Bedeutung der spanischen Lyrik, der Unfähigkeit des spanischen Temperamentes für alles Lyrische usw. Und Gestalten wie San Juan de la Cruz (der hl. Johannes vom Kreuz), der für die ganze Welt ein Lyriker ersten Ranges sein müsste, sind ausserhalb Spaniens völlig unbekannt, mit Ausnahme der Kreise, die sich aus religiösen Gründen mit Literatur befassen.

Die spanische Literaturkritik scheint gar nicht erkannt zu haben, dass sie gegen diese Beschränkung der spanischen Werte das Universale und Erlesene der spanischen Literatur hätte betonen sollen. Denn der Ausländer, der sich für das spanisch Volkstümliche begeistert, wird das grausam Primitive suchen und die spanische Literatur auf ein Niveau herunterziehen, das kaum höher ist als das der Kunst der Indianer oder Neger.

Das Ergebnis aus diesem allem war, dass, sprach man von spanischer Literatur, man vor allem an das Theater des Siglo de Oro dachte, an den Schelmenroman, die Epik des Mittelalters, die Romanzensammlungen und

allenfalls noch, um des auch in ihr vorhandenen Pittoresken willen, an die Mystik. Aus diesen Bereichen der spanischen Literatur, denen sich die besondere Aufmerksamkeit zuwandte, sind die für sie geltenden Gesetze und allgemeinen Vorstellungen abgeleitet worden. Da hier der Realismus zu dominieren schien, hielt man die spanische Literatur für grundsätzlich realistisch. Da im Schelmenroman die Schilderung der unteren Gesellschaftsschichten vorherrschte, und davon der verworrene Eindruck blieb von Schenken und Schankwirten, Landstrassen, Bettlern, Zuhältern, Glücksrittern, leichten Mädchen und Studenten, eine Mischung, von der ein leichte Übelkeit erregender Geruch aus den Niederungen des menschlichen Daseins aufstieg, hielten die einen diese Literatur in erster Linie für volkstümlich, anderen erschien sie vulgär oder, im Gegensatz zu ästhetischer Aristokratie, demokratisch. All diese Bezeichnungen wurden ihr gegeben. Und weil sie realistisch und volkstümlich war, musste sie konsequenterweise an den Boden, die heimatliche Erde und den Ort gebunden sein und somit unfähig, sich zum Universalen zu erheben: es war eine lokalistische Literatur.

Man kann nicht leugnen, dass es in der spanischen Literatur eine charakteristische Neigung zur Vulgarität gibt. Aber man darf den Sinn, in dem wir jetzt das Wort «Vulgarität» gebrauchen, nicht falsch verstehen. Es handelt sich nicht nur um die Vulgarität der beschriebenen Milieus (untere Schichten der Gesellschaft, Gaunerleben, Pöbelhaftigkeit, städtische Unterwelt usw.), sondern auch um eine ästhetische Haltung. Man spricht von einer Ästhetik des Hässlichen, es gibt auch eine Ästhetik der Vulgarität, die besondere Ausdrucksmittel besitzt und die sich in der spanischen Kunst als bestimmte Tendenz der Wirklichkeitsschau manifestiert: in der Literatur von Quevedo bis Valle-Inclan; in der Malerei von Goya bis Solana. Grosse Meister!

Das ist wahr. Aber sind dies die einzigen Charakterzüge der spanischen Literatur? Das ist's, was man um 1900 dachte.

Wir haben alle unter dem Einfluss dieser Anschauungen über die spanische Literatur gelitten. Ich begann an ihnen zu zweifeln bei meinen Studien über Góngora. Wie hatte der Schöpfer einer echt spanischen Dichtung, die im Grunde vielleicht spanischer und andalusischer war als andere, die die äusseren Zeichen des Spaniertums zu besitzen scheinen, ein Werk schaffen können, übersteigertes Abbild, irrealer Läuterung der Natur und so ein Vorbild ästhetischer Aristokratie und allgemein gültiger Wirksamkeit?

Daraus folgt: wir hatten uns geirrt. Es gab in der spanischen Literatur des 17. Jahrhunderts, die immer für realistisch, demokratisch und lokalistisch gehalten wurde, etwas, das ausgesprochen antirealistisch, erlesen und universal war (ohne deshalb nicht auch zutiefst spanisch zu sein). Wir wollen jetzt die Gestalt Góngoras mit dem gesamten lyrischen Schaffen des Siglo de Oro verbinden, mit all den grossen Dichtern vor ihm seit Garcilaso (und

auch noch mit einigen anderen, heute ebenso unbekanntem wie bemerkenswerten, die nach ihm kommen), und wir werden sehen, dass sich eine grossartige Entwicklung der Lyrik ergibt, das ganze 16. und 17. Jahrhundert hindurch, und dass sie im Wesenskern ebenfalls antirealistisch, erlesen und universal ist. In diese Entwicklungslinie gehören die Eleganz von Garcilaso, die schneidende patriotische Inspiration Herreras, das tiefe, schwermütige Heimweh von Luis de León, als ein Höhepunkt der Weltliteratur das mystisch lodernde Feuer des Juan de la Cruz und die unerbittliche Perfektion Góngoras. Es gibt in der europäischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts keine Entwicklung lyrischer Dichtkunst, die der spanischen an Intensität und Reichtum gleichkäme. Und da wurde behauptet, der spanische Geist sei nicht fähig zu lyrischem Ausdruck! Wie man sieht, muss die These der Vulgarität der spanischen Literatur beträchtlich eingeschränkt werden.

«Por un clavo se pierde un reino» (Um eines Nagels willen geht ein Königreich verloren)¹. Denn nachdem nun schon einmal in die Mauer des Realismus und der Vulgarität eine Bresche geschlagen ist, fragen wir uns, ob diese Kategorien nicht irrtümlich auch für die Literaturgattungen angewandt worden sind, die als Grundlage für ihre Aufstellung gedient haben. Und wir kommen dazu, dass uns das Problem des behaupteten Realismus des Schelmenromans beunruhigt. In wie weit ist der Schelmenroman realistisch? Oder begrenzter gefragt: «Ist der ganze Schelmenroman realistisch?» Dabei taucht ein Name auf: Quevedo. Nun gut, Quevedos Werk ist ebenso antirealistisch wie das von Góngora, denn es ist, und zwar mit System, eine geradezu groteske Entstellung der Wirklichkeit. Es ist weder in der Darstellung der Welt noch im Stil realistisch. So spricht er von einer Person, deren Gesicht von einem mit 16 Nadeln vernähten Schmiss durchzogen war «*calzaba diez y seis puntos de cara*»². Man verstehe den Satz wörtlich. Das ist nicht möglich und wird es nicht sein, wofern man nicht erkennt, dass das «calzar» hier metaphorisch gebraucht ist, und dass die logische Bedeutung des Satzes vollkommen unreal ist. Von einem Gewinner beim Spiel sagt er: «*recogia el dinero con las ancas de la mano*», er strich das Geld mit den Hinterbacken der Hand ein. Und wer nicht bedenkt, dass Quevedo hier das Wort *ancas* metaphorisch für den rückwärtigen Teil der Hand benützt, nicht nur durch die analoge rückwärtige Lage angeregt, sondern noch mehr durch die Rundung und Weichheit des Fleisches an dieser Stelle, die an die Hinterteile eines Reitpferdes erinnern, der wird das nicht verstehen. Beispiele dieser Art liessen sich noch zu Tausenden anführen. Das heisst eben das Brot nicht einfach Brot nennen und den Wein Wein. Allerdings unterscheidet sich die Art der Verwendung der Metapher bei Quevedo von der Góngoras dahingehend, dass die des letzteren aufsteigend ist, und die Quevedos horizontal (und noch häufiger absteigend). Es tritt also in den Werken

der beiden genialsten Repräsentanten des 17. Jahrhunderts der Realismus in keiner Weise hervor. Und was bei Quevedo der Fall ist, trifft in grösserem oder geringerem Masse für eine beträchtliche Anzahl von Prosaschriftstellern dieses Jahrhunderts zu. Wir sehen also, wie die These vom fundamentalen Realismus der spanischen Literatur sich nicht unbegrenzt aufrechterhalten lässt.

Dabei werden wir auch dann kein günstigeres Ergebnis für den Realismus erhalten, wenn wir diese Idee, wie das fast immer geschieht, verbinden mit Popularismus (oder, wie andere sagen, mit Vulgarismus). Ich glaube, dass wir in diesem Fall noch entschiedener versichern können, dass die Behauptung, die spanische Literatur sei im wesentlichen vulgär, falscher denn falsch ist. Falsch in bezug auf das Mittelalter, falsch für die Zeit der Renaissance und des 18. Jahrhunderts und auch für die Gegenwart.

Falsch in bezug auf das Mittelalter, denn während dieser ganzen Epoche, seit den Jahrhunderten, in denen wir schon eine Fülle literarischer Dokumente besitzen, finden wir neben der volkstümlichen Dichtung, bewusst bekräftigt auch die aristokratische, die des ausgewählt Veredelten. Auch in einer Schule wie der galizisch-portugiesischen fehlt es nicht an Gestalten, die sich für diese Betonung des ästhetisch Aristokratischen so entschieden einsetzen wie der Portugiese Martín Suárez, der einem anderen Dichter das Vulgäre seiner Lieder wie folgt vorwirft:

*Ben quisto sodes dos alfayates
dos peliteiros e dos reedores,
de vosso bando son os trompeyros
e os jograres dos atambores ...*

*Ihr gefällt den Schneidern,
Den Fellverkäufern und denen, die die Tiere scheren,
Zu Euch gehören die Trompeter
Und die Volkssänger, die mit ihren Trommeln umherziehn ...*

In der galizisch-portugiesischen Schule geht ebensowenig die Tradition der nach ihrem Charakter aristokratischen provenzalischen Dichtung mit ihrem *trobar clus*, dem Minnesang der höfischen Troubadoure, verloren.

Und wenn wir noch etwas weiter gehen – obgleich man heute nicht mehr von einer absoluten Trennung zwischen dem *mester de clerecia*, der mittelalterlichen Gelehrtendichtung und der *juglaria*, der Spielmannspoeseie sprechen kann –, so steht das schon ausser Zweifel, wenn der Verfasser des *Poema de Alixandre* schreibt:

Mester trago feroso, non es de juglaría

Ich bringe Euch einen herrlichen Minnegesang
und nicht nur ein Spielmannslied,

dass er einen Abgrund aufreißt zwischen seiner eigenen Kunst und der volkstümlichen oder komödiantenhaften der Spielleute. Meine Kunst, sagt er, meine Dichtung ist in sich wunderbar, sie ist sorgfältig gepflegt und nicht wie die dem gemeinen Volk nach dem Munde geredete der Spielleute. Und er stimmt ein grosses Lob an auf seine technische Meisterschaft, seine abgezählten Silben usw. Der Gegensatz zwischen dem Volkstümlichen und dem Gelehrten und Aristokratischen wurde von Menendez Pidal klar aufgezeigt in den verschiedenen Einstellungen, die der Arcipreste von Hita und der Infant Don Manuel zur Verbreitung ihrer Werke haben. Der Arcipreste übergibt sein Werk dem Volk, damit es das Volk von Mund zu Mund nach seinem Gutdünken ändere:

*Qualquier omne que la oya, si bien trobar supiere
puede más añadir e enmendar lo que quisiere.*

Jeder, der das hört und zu dichten versteht,
kann hinzutun oder verbessern, was ihm gutdünkt.

Der Infant Don Manuel dagegen führt die Erzählung eines Troubadours ein, und als er sie einen Schuster singen hört, der die Verse des Dichters verstümmelt, fällt er, dies für sein gutes Recht haltend, zur Vergeltung dafür über die Schuhe her, die der Handwerker anfertigt. Und der gleiche Infant berichtet uns in seinem *Libro del Caballero*, dem Buch vom Ritter und dem Schildknappen, von all den von ihm getroffenen vorzüglichen Vorsichtsmassnahmen, die die Korruption seines Werkes verhindern sollen.

Wenn man heute einen klaren Beweis für die literarische Geisteshaltung der Erlesenheit gegenüber dem Volkstümlichen haben will, braucht man nur zuzuhören, wie abfällig der Marquis von Santillana in seinem berühmten *Prohemio*, dem Prosa-vorwort zu seiner Lyrik, von jenen spricht, die sich darin gefallen, Lieder für *die unteren und dienenden Gesellschaftsschichten* zu verfassen.

Und wenn noch eine Definition der ästhetischen Aristokratie der Literatur fehlen sollte, so möge hier stehen, was Juan Alfonso de Baena im Vorwort zu seinem *Cancionero* vom Dichter fordert: *Die Poesie* – sagt er – *ist eine Kunst von so grosser Bildung und feinsten Begabung, dass sie keiner weder lernen noch haben, weder allmählich erreichen noch beherrschen kann, wie es nötig ist, er sei denn ein Mensch von sehr erlesener und feiner Erfindungsgabe*

und hoch und fein gebildet, von sehr gesundem und rechtlichem Verstande und solcherart, dass er viele und verschiedene Bücher und Schriften eingesehen, gelesen und darüber gehört habe, und alle Sprachen beherrsche, und dass er überdies am Hofe von Königen oder hohen Herren verkehrt und viel vom Geschehen in der Welt gesehen und sich darüber unterhalten habe, und der schliesslich selbst ein Edelmann sei von feinem Anstand und gesetzt, höflich und gewandt, von glänzenden Manieren und witzig und dessen Gedanken Honig und Zucker und Salz und Takt und Treffsicherheit aufweisen.

Die Beispiele liessen sich noch vervielfachen. Die angeführten genügen, um aufzuzeigen, dass es während des ganzen Mittelalters, das heisst als sich die grosse Tradition von der Volkspoesie des Spanischen herausbildete, in der spanischen Literatur auch damals nie an einer aristokratischen Geisteshaltung gefehlt hat: und zwar nicht nur am Vorhandensein dieser Haltung, sondern auch am bewussten Wissen ihrer Existenz im Widerspruch zu einer anderen, der der Vulgarität.

Aber dass dann in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts nur vulgäre Werke vorhanden seien, ist noch falscher. Das erste der beiden bringt den Beginn der Hochrenaissance. Das zweite ist noch eine Folgeerscheinung der Renaissance. Das allein würde schon genügen zu beweisen, wie falsch eine derartige Behauptung ist. Doch liegt da etwas sehr Interessantes vor, das nicht unerwähnt bleiben darf, nämlich das, dass der geheime Grund, dass unsere Renaissance nicht glatt verläuft, gerade in der Entfaltung dieser beiden Ebenen besteht: Ästhetisch aristokratische Geisteshaltung gegenüber Vulgärschrifttum, manchmal nur getrennt, andere Male brutal einander gegenübergestellt.

In der Nacht des 7. Juni 1502 betrat ein Rinderhirte das Gemach der eben entbundenen Königin Doña Maria von Portugal und brachte dort derbe Witze vor. Dieser Hirte war ein Portugiese, aber die Verse, die er auf sagte, waren kastilisch: ein Monolog, der später den Namen *Monólogo del Vaqueiro o de la Visitación* erhielt. Auf diese einfache Art und Weise schuf Gil Vicente das portugiesische Theater. Und ich sage nicht auch das spanische, weil sich wenige Jahre zuvor im Palast des Herzogpaares von Alba, in Alba de Tormes, ähnliches ereignet hatte. Die Viehhirten im herzoglichen Gemach! Diese brutale Gegenüberstellung – Erlesenheit und volkstümliche Gesinnung – Realismus und Idealismus – das scheint das Symbol der gesamten spanischen Literatur im Zeitalter der Renaissance zu sein. Gil Vicente schwankt in seinen rührenden und lichtvollen geistlichen Stücken und seinem weltlichen Theater immer zwischen den erhabendsten Eingebungen (religiösen und ritterlichen) und den gewöhnlichsten Witzten. Und wenige Jahre zuvor hatte in der *Celestina* die gleiche dramatische Gegenüberstellung stattgefunden: auf der einen Seite Celestina und eine Welt der

Zuhälterei und auf der anderen Seite Calixto und Melibea, das Liebespaar, das inmitten der schreckensbleichen Festbeleuchtung, die es mit seiner eigenen Leidenschaft entzündet, in den Tod geht, grossartig und von all dem unberührt. Auf der einen Seite die realistische Sprache des Bordells, auf der anderen der verfeinertste Idealismus in bezug auf die Liebe im Zeitalter der Renaissance. Eine ähnliche, wenn auch nicht ganz so extreme Gegenüberstellung wird man später im gesamten Bühnenschaffen Lope de Vegas und derer, die nach ihm kommen, finden: die Welt der Liebhaber, der Liebe, der Ehre, der unter der Hand geflüsterten Anspielungen und die Welt der Diener, eine Welt der niederen Habsucht, der Angst und der derben Spässe.

Wo immer wir in der spanischen Literatur des Siglo de Oro nachforschen, begegnen wir derselben Duplizität. Manchmal in den einander völlig entgegengesetzten Mentalitäten zweier Zeitgenossen: zum Beispiel im Unterschied der Inspiration eines Garcilaso und eines Francisco Delicado.

Andere Male wird sich eine symmetrische Gegenüberstellung zwischen zwei Literaturgattungen ergeben. So wird der Schelmenroman zu einer dem Ritterroman gleichen Zahl, aber mit negativem Vorzeichen und der Schelm zum Antiheld. Auf der einen Seite Übersteigerung des Idealismus und auf der anderen die des antiidealistischen Materialismus.

Aber noch häufiger fast wird eine seltsame Doppelentfaltung das Werk ein und desselben Autors zerteilen, und Gil Vicente wird, im Gegensatz zu so volksnahen Werken wie den schon erwähnten *Monólogo del Vaqueiro*, andere von so ausgesprochen aristokratischem Charakter schreiben wie den *Don Duardos*. Und im 17. Jahrhundert wird Lope de Vega in seinen Theaterstücken im allgemeinen das Volkstümliche bringen, sich aber in seinem *Arte nuevo de hacer comedias* (seiner neuen Art Komödien zu schreiben) und in vielen seiner lyrischen Gedichte gelehrt und ästhetisch aristokratisch geben, und dieser Gegensatz zwischen seinem Theater und dem, was er bis an die Schwelle des Alters als sein eigentliches dichterisches Werk betrachtete, wird einer der für sein Leben charakteristischen Züge sein. Und Quevedo wird einerseits ein strenger Moralist und ein gehobener Lyriker sein und andererseits der Verfasser der plattesten Witze. Und Góngora, der gebildete und aristokratische Dichter par excellence wird uns in seinen Lustspielen eine Dunstwolke von Pöbelhaftigkeit zurücklassen, und diese Teilung wird sein ganzes Leben hindurch anhalten.

Es besteht also das Geheimnis unserer Renaissance und dem aus ihr hervorgegangenen Siglo de Oro darin, eine Synthese gegensätzlicher Elemente zu sein. Diesen Gedanken nicht verstanden zu haben, gerade das ergab den Grund zu der Diskussion über die spanische Renaissance, die kürzlich

in Europa, vor allem durch deutsche Forscher, zustandekam und die zu so bedauerlichen Arbeiten wie der von Klemperer «*Gibt es eine spanische Renaissance?*» (Logos, 1927) geführt hat. Die negative Antwort, die Klemperer auf seine Frage gibt, hängt vielleicht zu einem Teil mit dem ziemlich verbreiteten Glauben zusammen, dass Renaissance und Reformation ungefähr dasselbe seien (während sie in einem weiten Bereich und vor allem am Anfang genau das Gegenteil voneinander sind), und zum anderen nicht gesehen zu haben, wie stark das Geheimnis der plötzlichen kulturellen (und auch materiellen) Entwicklung Spaniens im 16. und 17. Jahrhundert abhängt von der Befruchtung der spanischen Tradition (in die schon realistische und idealistische Elemente eingedrungen waren) durch universale Strömungen. Spanien wendet sich ja nicht von seiner mittelalterlichen Tradition ab, und das ist es, was es von anderen europäischen Völkern unterscheidet, zum Beispiel vom französischen, es rettet vielmehr die ganze Tradition des Mittelalters und pfropft auf diesen Stamm den Geist und die Formgebung der Renaissance. Dieser Zug der Überwindung, der Vereinigung gegensätzlicher Elemente, der Synthese, ergibt das wundervolle Resultat, wie es sich im Siglo de Oro darstellt, und ist der Hauptgrund dafür, dass unsere Renaissance im Ausland manchmal so missverstanden wird.

Es kommt also zu einer Verschmelzung der starken realistischen spanischen Tradition und der idealistischen Elemente, die aus unserem Mittelalter stammten mit den vielerlei idealistischen Strömungen, die aus der europäischen Renaissance hervorgehen. Andererseits und im Gegensatz dazu, kehrt gerade die Renaissance in Spanien und auch die ausserhalb Spaniens dazu zurück, sich für das Realistische und Volkstümliche zu interessieren. Es ergibt sich in Spanien also eine Verstärkung der beiden Richtungen, der des Realismus und Lokalismus und der, die das Streben nach Ideellem, Verfeinerung und Universalität vertritt. Und so kann man anstelle der Erklärung unserer Renaissance als einer Synthese von mittelalterlich spanischer Tradition und Elementen europäischer Renaissance die der Gegenüberstellung von Realismus und Idealismus, von Lokalismus und Universalität setzen. Und zwar nicht nur einfache Gegenüberstellung, sondern eine bis aufs äusserste getriebene, schreckliche und dramatische Gegenüberstellung. Das ist der Schlüssel zum Höhepunkt der spanischen Entfaltung, des Augenblicks, der unsere ganze Tatkraft und unsere geistigen Werte vereint; und deshalb ist darin auch die Erklärung für das Wesen der spanischen Seele zu suchen. Und wie das Siglo de Oro die Quintessenz des eigentlich Spanischen ist, so ist der *Quijote* die intensivste Verdichtung des Geistes des Siglo de Oro. Und deshalb ist der *Quijote* nochmals und in genialer Weise die vollkommene und aufs äusserste gesteigerte Gegenüberstellung der beiden Ebenen der spanischen Kunst. So findet auch diese Analyse unserer eigenen Seele im

Quijote ihren vollendetsten Ausdruck, und durch den *Quijote* wird er der ganzen Welt aufgeprägt.

Aber wir werden, wenn auch nicht in gleicher Stärke, derselben Gegenüberstellung auch noch nach dem Siglo de Oro begegnen. Wenn wir zum 18. Jahrhundert weitergehen, so haben sich dort zwar Schauspieler und Handlung geändert, aber die Tragödie der Dualität besteht fort: die neuklassizistischen Verleumder des Gongorismus (und fast der gesamten Literatur des 17. Jahrhunderts) sind – welches Paradoxon – eine auserlesene Minderheit gegen eine schon zügellose und ganz auf den Plebs eingestellte Kunst.

Es folgt darauf die Episode der Romantik, aber selbst in diesem Zeitabschnitt kann man das Gesetz des einander Widersprechenden als erfüllt betrachten, wenn, entgegen dem romantischen Fliehen vor der Wirklichkeit, zugleich die Schule der *Costumbristas* entsteht, die die wirklichkeitsgetreue Darstellung von Gesellschaftsleben und Landeskolorit anstrebt. Und noch später, beim Realismus, vor allem bei dem Zweig des Naturalismus, wird der, der die Gräfin de Pardo Bazan und der *Clarín* gelesen hat, gesehen haben, welcher dramatischer Kampf zwischen positivischem Naturalismus und Idealismus sich in der Seele dieser Autoren abgespielt hat. Wir erreichen schliesslich das Ende des 19. Jahrhunderts, und da vertritt die sogenannte «Generation von 98» aufs neue die erzieherische Haltung der Neuklassizisten (jedes Lehramt bedeutet Aristokratie). Und findet sich diese Trennung zwischen Realismus und Antirealismus, Lokalismus und Universalität etwa nicht auch ganz deutlich in dem, was die Literatur um uns herum heute hervorbringt?

Wir haben das Thema nur angeleuchtet. Aber bei einiger Vertiefung würden sich noch neue Bestätigungen ergeben. Man sage also nicht, dass der Realismus und der Lokalismus und der Popularismus die Kennzeichen des Geistes der spanischen Literatur seien, sondern man sage vielmehr, dass sie die Richtungen waren, in die die Wasser strömten in dem Augenblick, in dem die Literaturkritik entstand. Darauf beruht es, dass die Kritik, als sie bei der Rückschau auf Vergangenes eine glänzend verlaufende Entwicklungslinie des spanischen Realismus vorfand, diesen zuerst und ausschliesslich ins Auge fasste.

Wir haben jetzt eine gegen den Realismus gerichtete oder dem Realismus gleichgültig gegenüberstehende Periode durchlebt. Wir müssen heute auch eine vollständige Überprüfung der Werte der Literatur der Vergangenheit vornehmen. Es muss aufgezeigt werden, wie sich in der spanischen Literatur durch alle Zeiten hindurch die geistige Strömung gegen den Realismus und für das Erlesene ungebrochen erhält.

Goethe hat das Leben als einen Dualismus erklären wollen, als einen

Widerspruch von Gegensätzen, einander entgegenstehender aber im tiefsten Grund des Lebensprinzipes wesentlich verbundener Kräfte. Dieses Gesetz von der *Polarität* erklärt, wie ich glaube, das eigentliche Wesen der spanischen Literatur. Es lässt sich nicht über die Linie von *Volkstümlichkeit* – *Realismus* – und *Lokalismus* definieren und auch nicht über die von *Erlesenheit* – *Antirealismus* – und *Universalität*. Diese beiden Richtungen bedeuten nur zwei äussere, gegeneinandergestellte und wechselseitig von der gleichen, ausschlaggebenden Kraft bedingte Aspekte. Die Gegensätzlichkeit der beiden Linien, die sich schon im Mittelalter zeigt, ebenso wie im gegenwärtigen Zeitabschnitt, trat im Siglo de Oro noch mehr hervor, gerade weil in ihm die Lebenskraft der spanischen Kultur ihre stärkste Verdichtung erfuhr. Und diese Gegensätzlichkeit dürfte nicht nur die Literatur erklären, sondern die gesamte Kunst und das geistige Leben Spaniens (man denke nur an Velasquez' *Martha und Maria* in der Londoner National Gallery, an Murillos *Küche der Engel* im Louvre usw.). Wenn wir diese einander widersprechenden Elemente aus der Nähe betrachten, verstehen wir, dass sowohl die einen wie die anderen Manifestationen ein und derselben spanischen Substanz sind. Wir verstehen es noch besser, wenn wir uns von dem allgemeinen Grundsatz den Einzelfällen zuwenden und sehen, wie sich die beiden Lope, die beiden Quevedo und die beiden Góngora in jedem Fall in ein und demselben Geist vollendet ausdrücken. Nur so ist zu verstehen, dass das einander Entgegengesetzte in ein und demselben Buch, wie Don Quijote und Sancho und die ihnen entsprechenden Welten den wesentlichen Grund der Einheit des Werkes ergeben.

Dieser Dualismus, dieser beständige Widerspruch gegensätzlicher Elemente in der spanischen Literatur könnte noch auf ein weiteres besonderes Merkmal verweisen: die entsetzliche Übersteigerung der beiden Positionen. So werden wir auf der idealistischen Seite zu den höchsten Höhen erlesener Vergeistigung aufsteigen – San Juan de la Cruz – oder im Antirealismus – Góngora, usw. Und ebenso werden wir in der materialistischen Richtung zu den Schamlosigkeiten der Bordelle oder den Übelkeit hervorrufenden Derbheiten eines Góngora oder Quevedo gelangen. Die spanische Literatur, ebenso wie ihre menschliche Synthese, Lope de Vega, kennt keinen Mittelweg: sie liebt oder verabscheut. Auf diese Weise greifen wir nach den höchsten Sternen am Himmel der Geistigkeit der Welt, oder wir tauchen in die tiefsten Tiefen der nackten, Wunden schlagenden Wirklichkeit. Ja, so ist es: wie bei Lope de Vega, findet sich in unserer Literatur, wie in unserem Geist, ja in Spanien selbst kaum ein Mittelmass. Diese ewige dramatische Dualität der spanischen Seele wird auch das Gesetz der Einheit ihrer Literatur sein. Und es ist wahrscheinlich auch diese ungeheuere Dualität, die der spanischen Kultur ihren Zauber des Herben, Fremdartigen und Unbe-

rührten verleiht, und sie ist es auch – gerade diese Dualität und keines der einander widersprechenden Elemente, die sie formen, für sich betrachtet – auf der das Besondere des Spanischen beruht.

¹Das ist der Anfang und das Ende einer spanischen Redensart, die folgendermassen lautet: «Wird ein Nagel verloren, so wird auch das Hufeisen verloren, um des Hufeisens willen auch das Pferd, um eines Pferdes willen auch ein Reiter, um des

Reiters willen eine Schlacht und um einer Schlacht willen ein Königreich.» – ²«Calzar» bedeutet sowohl Schuhe anziehen, wie auch die Grösse der Schuhnummer, also hier etwa: Gesichtsschuhnummer 16 Schmissee.

(Autorisierte Übersetzung von Thekla Lepsius)

HORST HINA

Dámaso Alonso, der Dichter und der Kritiker

Humanist im zwanzigsten Jahrhundert

Die Grössen des spanischen Geisteslebens kann man sich nicht anders denn als grosse «Humanisten» vorstellen. Es scheint so, als ob der Typus des Humanisten der besonderen kulturellen Physiognomie Spaniens entspreche und einen Stellenwert besitze, der in unseren Breiten dem «Philosophen» zukommt (eine Spezies wiederum, die es in Spanien kaum gibt, denke man doch daran, dass selbst Ortega in deutschen Fachkreisen nicht oder nur zögernd als solcher akzeptiert wurde). Den Humanisten charakterisiert seine umfassende historische und literarische Bildung, seine sozusagen spielende Beherrschung der Fachwissenschaft gleich in mehreren Branchen, und darüber hinaus seine schöpferische Vision vom Menschen, mit der er sich dem blossen Spezialisten als überlegen erweist. Er ist eine Art «Weiser», in der besten Tradition von Antike und Renaissance, ein Weltmann, der auch in der Gesellschaft und zuweilen sogar in der Politik ein Wörtchen mitzureden hat und so etwas wie eine nationale Institution darstellt. Er repräsentiert einen Kulturbegriff, an dem als Ideal in Spanien immer noch hartnäckig festgehalten wird, selbst wenn dieser in seiner alltäglichen Wirklichkeit schon stark ins Wanken geraten ist.

Zu dieser Gattung der Menéndez y Pelayo, Menéndez Pidal, Américo Castro oder Gregorio Marañón kann man getrost auch den heute fünfundachtzigjährigen grossen alten Mann der spanischen Literatur, Dámaso Alonso, rechnen. Bereits die Spannweite seiner Tätigkeit, die räumliche