

ROMANISTIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART (RomGG)

ISSN 0341-3209

Unter Mitwirkung von

**Ulrich Schulz-Buschhaus (Klagenfurt),
Klaus Meyer-Minnemann (Hamburg),
und Heinz Jürgen Wolf (Bonn)**

HERAUSGEGEBEN VON

Dieter Kremer (Trier) und Hans-Josef Niederehe (Trier)

Band 20



HELMUT BUSKE VERLAG HAMBURG

Schwerpunkt SIGLO DE ORO

Akten des Deutschen Hispanistentages
Wolfenbüttel, 28. 2.-1. 3. 1985

Im Auftrag des Vorstandes
des Deutschen Hispanistenverbandes
herausgegeben von
Hans-Josef Niederehe



HELmut BUSKE VERLAG HAMBURG

Universitäts-
Bibliothek
München

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Schwerpunkt „Siglo de oro“: Akten d. Dt.
Hispanistentages, Wolfenbüttel, 28. 2.-1. 3. 1985 /
im Auftr. d. Vorstandes d. Dt. Hispanistenverb. hrsg.
von Hans-Josef Niederehe. – Hamburg: Buske, 1986. –

(Romanistik in Geschichte und Gegenwart; Bd. 20)
ISBN 3-87118-817-4

NE: Niederehe, Hans-Josef [Hrsg.]; Deutscher
Hispanistentag (05, 1985, Wolfenbüttel); GT

ISBN 3-87118-817-4

Alle Rechte vorbehalten

© HELMUT BUSKE VERLAG HAMBURG 1986
Gesamtherstellung: J. J. Augustin, D-2208 Glückstadt

K87/5373

Vorwort

Der Deutsche Hispanistenverband veröffentlicht mit diesem Bande die Akten des Wolfenbütteler Hispanistentages, der vom 28. Februar bis zum 1. März 1985 an der Herzog August Bibliothek abgehalten wurde. Die Wahl dieses nach seinen Beständen und nach seiner Atmosphäre einzigartigen Ortes der Wissenschaft für die fünfte Zweijahrestagung des DHV legte es nahe, den Deutschen Hispanistentag 1985 auch als einen Beitrag, aus der Welt der Hispania, zu den "Wolfenbütteler Jahrhunderten", der frühen Neuzeit, zu konzipieren, und gleichzeitig sollte er der Würdigung von Lope de Vega anlässlich des 350. Todesjahres gewidmet sein. So bildete aus doppeltem Motiv das "Goldene Zeitalter" den Schwerpunkt. Außer Lope de Vega, der nicht allein als Dramatiker, sondern auch mit seinem novellistischen Werk behandelt wurde, waren Themen die religiöse Literatur des Siglo de oro, die Autobiographie, die Stellung der Frau, verschiedene Aspekte des Humanismus, darunter seine Reflexion über die Sprache, weitere linguistische Fragen, der Problemkreis "Zensur". Ein Vortrag über den Humanismus in Portugal setzte einen wichtigen Akzent: es sollte betont werden, daß der DHV diesen Bereich verstärkt zu pflegen gedenkt. Dem entsprach auch das während des Kongresses abgehaltene Arbeitstreffen der lusitanistisch interessierten Mitgliedern. Sehr unvollständig wäre das Programm gewesen, hätte dieser Hispanistentag sich nicht auch einer mit Geschichte und Bedeutung der Bibliothek so eng verbundenen Gestalt wie Gotthold Ephraim Lessing und seinen Beziehungen zur spanischen Literatur zugewendet. Als Bibliothekar hatte Lessing Anteil an der Erweiterung der spanischen Bestände in Wolfenbüttel, von deren Wert eine anlässlich der Tagung eröffnete Ausstellung aus den Schätzen des Hauses lebhaftes Zeugnis ablegte. Dietrich Briesemeister und Hans-Josef Niederehe haben das Verdienst der Anregung und der Titelauswahl, von ihnen stammen die Texte zum Katalog "Frühe spanische Drucke und Malerbücher spanischer Künstler" (Vorwort von Paul

Raabe, Wolfenbüttel 1985). Die Ausstellung war sicher mehr als bloße begleitende Illustration zum Hispanistentag, machte sie doch eine überraschende Präsenz spanischer Sprache, Dichtung und Gelehrsamkeit im Norden Deutschlands deutlich, nicht zuletzt auf Gebieten der Kontroverse, wie es etwa der Erasmismus war. Überhaupt war der auch außerhalb des Mitgliederkreises stark beachtete Hispanistentag - dem dann im Laufe des Jahres eine Reihe weiterer dem hispanischen Bereich gewidmeter Veranstaltungen an der Herzog August Bibliothek folgte - nicht auf reine Beschaulichkeit angelegt. Das Goldene Zeitalter erwies sich erneut gegenüber modernen Fragestellungen als alles andere denn stumm - wie es nicht zuletzt die abschließende Podiumsdiskussion über die Zensur vom Siglo de oro bis in die neuesten Zeiten und über den Bereich der Belletristik hinaus eindrucksvoll zeigte.

Allen Persönlichkeiten und Institutionen sei Dank gesagt, die zum Gelingen des Hispanistentages 1985 beitrugen, die ihn finanziell und organisatorisch förderten oder durch ihre Teilnahme an Eröffnung und Diskussionen ihr Interesse an der Arbeit des DHV bekundeten. Ich nenne den Niedersächsischen Minister für Wissenschaft und Kunst, Herrn Cassens, die Botschaft des Königreichs Spanien, vertreten durch Herrn Minister San Gil und Herrn Kulturrat Matellanes, die Präsidenten und Delegierten befreundeter übernationaler und nationaler hispanistischer Vereinigungen, die Herren Meregalli (Internationaler Hispanistenverband), Redondo (Frankreich), Tate (Großbritannien und Irland), Gotor (Italien), Güntert (Schweiz), Voigt (Deutscher Spanischlehrerverband), ich nenne die Unterstützung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft. Vor allem ist auch an dieser Stelle dem Direktor der Herzog August Bibliothek, Herrn Raabe, und seinen Mitarbeitern Dank für Gastfreundschaft und intensive Hilfe bei Vorbereitung und Durchführung der Tagung abzustatten. Besonders verpflichtet fühle ich mich in diesem Punkte Herrn Sparn. Schließlich möchte ich dem DHV-Vorstand 1985-1987, und namentlich Herrn Niederehe, sehr dafür danken, daß er die Publikation dieser Akten übernommen hat.

Ludwig Schrader
Vorsitzender des Deutschen
Hispanistenverbandes 1981-1985

Inhaltsverzeichnis

Michael Rössner: Lope de Vegas mystische Dichtung oder das große Dichtungstheater	9
Alfonso de Toro: Tipos de tragicomedias de honor en Lope de Vega: Destrucción vs. restauración	27
Hans Felten: Novellistische Imagerie populaire in den Novelas a Marcia Leonarda	29
Diego Catalán: El romancero espiritual en la tradición oral	39
Manfred Tietz: Überlegungen zur literarhistorischen Analyse der religiösen Literatur des Siglo de Oro	69
Maria-Lourdes Möller: Lo sagrado y lo profano en El Libro de las Fundaciones de santa Teresa	93
Gisela Beutler: Zur moralisch-religiösen Problemliteratur in Spanien: "Las Cuatrocientas Respuestas" von Fray Luis de Escobar	105
Francisco Sánchez-Blanco: El marco institucional del discurso sobre sí mismo: Autobiografías del renacimiento	129
Barbara Schuchard: "Emanzipation" bei Sor Juana Ines de la Cruz ..	149
Hans-Josef Niederehe: Geschichte der spanischen Sprachwissen- schaft von Nebrija bis Covarrubias: Die Bestände der Herzog August Bibliothek	167

Christoph Strosetzki: Zensor und Grammatiker im Siglo de Oro	177
Emilio Hidalgo-Serna: La palabra y el lenguaje en el humanismo español. Del <i>verbum rationale</i> al <i>sermo communis</i>	195
Barbara von Gemmingen: Untersuchungen zu César Oudins 'Tesoro de las dos lengvas francesa y española'	215
Birgit Scharlau: Abhängigkeit und Autonomie die Sprachreflexionen des Inca Garcilaso de la Vega	235
Gerold Hilty: Una variedad dialectal castellano-aragonesa de los siglos XI a XIII	255
Karl-Hermann Körner: Hat das lateinamerikanische Spanisch eine eigene Grammatik?	265
Eustaquio Barjau: Die Spanische Literatur im Werk Lessings	281
Hans-Joachim Lope: "Die Mohren welches sehr große Schachspieler sind...". Juan Huarte und die Schachszene in Lessings Nathan (II, 1)	299
José V. de Pina Martins: Sur la spécificité de l'humanisme portugais au XVIe siècle	315
Mesa Redonda: Literatura y Censura	339
Dietrich Briesemeister	
Manuel L. Abellán	
Hans-Jörg Neuschäfer	
Barbara Schuchard	
Ignacio Sotelo	
Tilbert Dídac Stegmann	

LOPE DE VEGAS MYSTISCHE DICHTUNG ODER DAS GROSSE
DICHTUNGSTHEATER

Michael Rössner, Wien

Die Kürze der mir zur Verfügung stehenden Zeit verlangt Vereinfachungen, deshalb will ich sie riskieren und bitte um Ihre Nachsicht, wenn ich meine Argumentation auf drei knappe Hauptpunkte beschränke:

1. Ist der Titel dieses kleinen Exposés natürlich an Calderón angelehnt und auch in diesem Sinne zu verstehen, d.h., es wird auf die Verteilung fester, konventioneller Rollen auf dem Welt- wie auf dem Dichtungstheater angespielt; nicht gemeint ist jedoch eine Etikettierung der Lope'schen Dichtung als "Großes Theater" im Alltags-Sprachgebrauch, d.h. also als "inauthentisch";
2. geht es mir aber - wie bei Metaphern üblich - nicht nur um die Referenz-, sondern auch um die Bildebene, d.h. auch um das tatsächlich "histrionische" Moment in diesem Teil von Lopes Schaffen;
3. will ich versuchen zu zeigen, wie Lope gerade aus dieser "histrionischen" Haltung zu einer Unmittelbarkeit und einer hohen, beinahe dramatischen Spannung der Gegensätze gelangt, die seine mystische Dichtung für den heutigen Leser fast eher zugänglich machen als die Gedichte der klassischen Mystiker.

Zunächst also zur Rollenverteilung, die auf zwei Ebenen stattfindet: Einerseits die Rolle des mystischen Autors innerhalb des

Feldes literarischer Ausdrucksformen des *Siglo de Oro*, andererseits die Rolle der Frau, die in einem Großteil der mystischen Lyrik dem Dichter konventionell zugewiesen wird. Bezuglich dieser zweiten Rolle gehe ich von der - in diesem partiellen Ansatz natürlich nicht begründbaren - These aus, daß die spanische Literatur trotz aller "Revolutionen" von innen wie von außen (etwa die Übernahme italienischer Formen um die Jahrhundertwende zum 16. Jahrhundert) einen hohen Grad von Traditionshängigkeit aufweist. Auch das Strukturschema der mystischen Liebesdichtung läßt sich - mutatis mutandis - in der Tradition wenigstens bis zu den *Cantigas de amigo*, wenn nicht zu den *Jarchas* zurückverfolgen: in beiden Fällen finden wir die konventionelle Travestie des Dichters als Frau, die um den abwesenden Freund klagt, so wie sie uns, ins Geistige gewendet, in der Struktur der mystischen Hochzeit zwischen Seele und Christus bzw. in der Klage der *Esposa* des *Cántico espiritual* von San Juan de la Cruz um den *Amado* begegnet. Die Selbstdarstellung des Dichters als Frau ist also eine traditionelle Rolle, die sich bis in die Anfänge der spanischen Lyrik zurückverfolgen läßt - übrigens ebenso wie die Mystik selbst, die Angel L. Cilveti richtigerweise nicht als "nordischen Import" behandelt, sondern als Tradition spanischer Geistesgeschichte von moslemischen und jüdischen Wurzeln aus bis in das uns hier interessierende 16. Jahrhundert darstellt.¹

Wie die Rollen in Calderóns *Großem Welttheater*, so stehen dem Dichter des *Siglo de Oro* eine ganze Reihe von Konventionen zur Verfügung: italianisierende oder traditionell-spanische Formen, *Conceptismo* oder *Culteranismo*, Rückwendung zur Romanzentradiiton, die Italienimporte "Schäferdichtung" und das Renaissance-Epos in der Tradition von Ariost und Tasso; und vieles andere mehr, darunter die mystische Dichtung, die von San Juan de la Cruz zu einer ernstzunehmenden lyrischen Gattung höchster Qualität gemacht worden war, und die für den (meist männlichen) Dichter die Rolle der sehnüchsig liebenden Frau bereithält. Und wie Lope als Dramatiker und als Prosa-

1 Vgl. Angel L. Cilveti, *Introducción a la mística española*, Madrid 1974, S. 9f. u. passim.

Erzähler einfach deshalb in kein Schema zu pressen ist, weil er alles versucht und gewöhnlich mit großem Erfolg praktiziert hat, so hat auch der Lyriker und der Ependichter Lope die meisten zur Auswahl stehenden Inhalts- und Formkonventionen "probiert": von der Silva bis zum Sonett, vom an Tasso angelehnten *Jerusalén*-Epos bis zu den die Reconquista behandelnden *Romances moriscos*. Das Schaffen des *monstruo de la naturaleza* erfaßt auch auf dem Gebiet der Dichtung in gebundener Sprache beinahe alle möglichen Varianten und wird ihnen allen weitgehend gerecht.

Aber es wäre falsch, mit immer noch von einer romantischen Kritiktradition geprägten Kategorien solche "Stilübungen" als inauthentische Rollen abzutun, in denen das dichterische Ich keine eigenen Gefühle zeigt, sondern bloß den erstarrten Bildern der Konvention Genüge tut: Gerade in älterer Zeit ist lyrische Dichtung in ihrem eigenen Selbstverständnis eine Kunstfertigkeit, deren Wert sich an der richtigen Kombination von handwerklichem Können, Einfühlungsvermögen in die Gesetze der Gattung und - gerade bei Lope darf auch dieses so belastete Wort verwendet werden - Genie ermessen läßt, wobei sich dieses "Genie" eben in der Fähigkeit ausdrückt, bei getreuer Einhaltung der Gattungskonventionen dennoch ein möglichst hohes Maß an Originalität zu erreichen.

Allerdings erforderte die mystische Dichtung mehr als nur Einfühlungsvermögen, Genie und handwerkliches Können; sie ist zu allererst Bekenntnisdichtung, und es ist klar, daß ein Mann von Lopes Lebenswandel zunächst von dieser Rollenwahl ausgeschlossen erscheinen muß.² Über Lope als mystischen Dichter liegen daher in erster Linie negative, ja vernichtende Urteile vor, von denen nur zwei hier zitiert seien: das des Lope-Forschers Vossler: "So schrieb er eine Menge

2 Zur näheren Information über diesen Lebenswandel seien aus der großen Zahl von Lope-Biographien hier nur einige der wesentlichsten genannt: Wolfgang von Wurzbach, *Lope de Vega und seine Komödien*, Leipzig 1899; Hugo Albert Rennert, *Life of Lope de Vega*, Glasgow 1904, in überarbeiteter Fassung als Rennert-Américo Castro, *Vida de Lope de Vega*, Madrid 1919, mit Zusatzanmerkungen von F. Lázaro Carreter neu aufgelegt Madrid 1969; Karl Vossler, *Lope de Vega und seine Zeit*, München 1932 und (2)1947; Alonso Zamora Vicente, *Lope de Vega, su vida y su obra*, Madrid 1961.

religiöser Literatur zusammen, die uns heute langweilt und mit der Erreichung ihrer zeitlichen und egoistischen Zwecke längst erledigt ist. Dahin gehören die meisten seiner *Rimas sacras*, (...) sein *Romancero espiritual* ..."³ und das des Spezialisten im Bereich der spanischen Mystik, E. Allison Peers, der Lope bestenfalls "semi-mystical quality" zubilligt, wobei im *Romancero espiritual* die mögliche Ehrlichkeit ("sincerity") von der barocken Sprache zugedeckt wäre; so gelangt er schließlich zu dem Schluß: "he was about as unmystical a religious poet as his age produced".⁴ Da darf uns nicht verwundern, wenn auch bei anderen Kritikern der spanischen Mystik, etwa bei Helmut Hatzfeld,⁵ Lope als "Pseudo-Mystiker" die Aufnahme in den Kreis der eigentlich mystischen Dichtung verwehrt bleibt, und daß nur Eberhard Müller-Bochat - zu Recht, wie ich meine - auch den "poeta sacro" Lope gelten läßt und in die Nähe der meditativen Dichtung der "ascéticos" rückt.⁶

Die zahlreichen negativen Urteile, die nur zum Teil auf das Werk, vor allem aber auf den Menschen Lope abstellen, sind freilich verständlich: Die Mystik ist eben ursprünglich nicht Phänomen der Dichtung, im Gegenteil, die Idee einer mystischen Dichtung erscheint angesichts der Tatsache, daß alle Mystiker übereinstimmend die Unübersetbarkeit ihrer Erfahrungen in die normale Begriffssprache betonen, geradezu als Paradox.

Dennoch hat die spanische Mystik des 16. Jahrhunderts nicht nur die reale Möglichkeit dieses Paradoxons bestätigt, sondern sogar eine feste metaphorische Struktur für solche mystische Dichtung geschaffen, und es will mir scheinen, als ob dies gerade durch eine Verschmelzung der genannten traditionellen Travestie-Konventionen mittelalterlicher Liebesdichtung mit dem allgemeinen Bild der mystischen Hochzeit mög-

3 Vossler, a.a.O. (2.Aufl./1947), S. 172/173.

4 E. Allison Peers, *Mysticism in the Poetry of Lope de Vega*, in: *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, T.I, Madrid 1950, S. 349- 358. Zitate: S. 356, 357 und 358.

5 Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid (2)1968, S. 368.

6 Eberhard Müller-Bochat, *Lope, poeta sacro*, in *La Torre* (Puerto Rico) XI/1963, Nr. 41, S. 65-85.

lich gewesen wäre.⁷ In dem Augenblick aber, in dem eine solche feste, konventionelle Bildstruktur für diese Art der Dichtung existierte, mußte es auch einem Nicht-Mystiker wie Lope de Vega möglich und erlaubt sein, in den so konstituierten Formen zu dichten. Man kann diesen Versuchen gegenüber nun die strenge Haltung eines Vossler, Allison Peers oder Hatzfeld einnehmen und sie als unaufrechtig betrachten. Das wäre sicherlich zu vertreten, wenn Lope wirklich nur eine Stilübung absolvieren hätte wollen und der christliche "Weg nach innen" ihm gänzlich fremd geblieben wäre. Allerdings wissen wir dank zahlloser Lope-Biographen - und der Briefe des "Fénix" an den Duque de Sossa⁸ - recht genau um die spirituale Krise um Lopes 50. Lebensjahr Bescheid, die mit der Trennung von Micaela de Luján beginnt und in der Priesterweihe gipfelt; und dieselben Briefe berichten uns, daß auch der "rückfällige Liebhaber" Lope bis zu seinem Tod noch asketische Bußübungen (Selbstgeißelung und dergleichen) zu vollführen pflegte. Wenn Lope also auf dem "Großen Dichtungs-Theater" des Barock, an dem Vossler selbst den Charakter des "Maskenspiels"⁹ betont, auch einmal in das Kostüm des Mystikers schlüpft, so entspricht dem sicher-

⁷ Innerhalb dieser Ahnenreihe wird gewöhnlich Ramón Llull mit seinem *Libro del Amado y del Amigo* als Vermittler zwischen weltlicher und mystischer konventioneller Liebesdichtung gesehen; bei ihm gibt es allerdings keine Geschlechter-Polarität. Vgl. dazu Hatzfeld, a.a.O., S. 35ff. und Angel L. Cilveti, a.a.O., S. 111ff.

⁸ Allerdings können wir nicht Werner Krauss' auf eine bewußt zweideutige Metapher Lopes gestützten Auffassung beipflichten, diese Briefe wären selbst Zeugnis von Lopes mystischem Empfinden. (Werner Krauss, *Lope de Vegas poetisches Weltbild in seinen Briefen*, in RF 56/1942, S. 282-299 und 57/1943, S. 1-37; später in ders., *Gesammelte Aufsätze zur Literatur- und Sprachwissenschaft*, Frankfurt 1949, S. 199-261, und schließlich in hsg. Eberhard Müller-Bochat, *Lope de Vega*, Darmstadt (WBG, Erträge der Forschung) 1973, S. 17-75; wir zitieren nach letzterer Ausgabe.) Wenn mystisch als Bezeichnung der höfischen Fähigkeiten Lopes hier "zunächst im übertragenen Sinne des Dilettantischen" gilt, kann man wohl nur schwerlich daraus ableiten, daß der "mystische Seelenteil Lopes sich gerade in der Briefform vollkommen entfalten kann" (a.a.O., S. 72) - immerhin sind die meisten Briefe, wie auch aus Krauss' Aufsatz hervorgeht, sehr weltlichen Themen gewidmet.

⁹ Vossler, a.a.O., S. 186 und 226.

lich auch ein gewisses persönliches Interesse an dem geistigen Hintergrund der gewählten Bildkonvention.¹⁰

Freilich kann es nicht ausbleiben, daß der unterschiedliche Background der großen Mystiker einerseits und Lopes andererseits auch zu einem verschiedenen Ton ihrer Werke führt. Diese unterschiedlichen Nuancen wollen wir nun kurz an Textbeispielen der Heiligen Juan de la Cruz und Teresa de Jesús, sowie schließlich aus Lopes *Rimas sacras* untersuchen.

Betrachtet man die nicht allzu zahlreichen Gedichte der Heiligen Teresa, so stellt sich auf den ersten Blick heraus, daß die einzige durch ihr Geschlecht sozusagen biologisch für die Rolle der Amada prädestinierte Dichterin das Bildfeld wenig im Bereich der Erotik, dafür mehr in jenem der ehelichen Treue¹¹ ausnützt. Statt Amado oder Amigo sagt sie meist Esposo, häufig kombiniert mit einem Adjektiv, das die hierarchische Differenz anzeigt (etwa in Soberano esposo mío), oder sie verwendet schlechthin das Wort Señor. Ihre metaphorische Rolle ist daher auch weniger die der Geliebten, sondern die der - traditionell unterwürfigen - Ehefrau, die etwa in der Canción Vuestra soy, para vos nací an "mi dulce Amor" die Frage stellt:

¿Qué mandáis, pues, buen Señor,
que haga tan vil criado?
¿Cuál oficio le habéis dado
a este esclavo pecador? (OC, 714)

Hier wird die Unterwürfigkeit so weit getrieben, daß sie sogar ihre Frauenrolle aufgibt und die (männliche) Knecht-Eigenschaft als wesentlicher erachtet.

¹⁰ Das versucht Müller-Bochat, a.a.O., auch durch Parallelen des Stils in den *Rimas sacras* zu Meditationsanleitungen in der Tradition des Hl. Ignatius deutlich zu machen.

¹¹ Diese "Vollziehung der geistlichen Ehe", die "für die Seele bedeutet, daß sich ihr der Geliebte nicht mehr entzieht, wenn sie sich ihm nicht mehr entzieht", ist (in Prosaform) viel ausführlicher in der Siebenton der *Moradas* gestaltet. Vgl. dazu auch Irene Behn, *Spanische Mystik. Darstellung und Deutung*, Düsseldorf 1957, S. 415ff.

Dieser Manifestation ehelicher Treue und Untertänigkeit, die als einzigen Wunsch den Tod zwecks endgültiger Vereinigung mit dem Bräutigam und Herrn kennt, steht ein einziges Gedicht gegenüber, in dem auch das Wortfeld profaner Liebe - in der gebräuchlichen Jagdmetaphorik - verwendet wird:

Yo toda me entregué y di,
y de tal suerte he trocado,
que es mi Amado para mí
y so soy para mi Amado. (OC, 715)

In dieser Canción wird der göttliche Bräutigam immerhin als "dulce cazador" bezeichnet, der die Sprecherin mit einem Liebespfeil erlegt hat.

Aber trotz dieses kleinen Ausflugs in den Bildbereich der profanen Liebe kann man sicherlich feststellen, daß bei Teresa de Jesús innerhalb des Metaphernfeldes der mystischen Dichtung eher die dienende Rolle der Ehefrau als die erotische Rolle der Geliebten im Mittelpunkt steht.

Völlig anders ist das schon in der Dichtung des Heiligen Johannes vom Kreuz. Viel stärker als Teresa de Jesús hat er aus der Liebesklage der mittelalterlichen *Cantiga de amigo* auch die Anklage der verlassenen Frau übernommen, etwa, wenn es in der 9. Strophe des *Cántico espiritual* heißt:

Por qué, pues has llagado
a este corazón, no le sanaste?
y pues me le has robado,
por qué así le dejaste,
y no tomas el robo que robaste?

Hier ist das bei Teresa isoliert stehende erotische Jagdmotiv des vom Liebespfeil verletzten Herzens ein unverzichtbarer Bestandteil des allgemein erotisierenden Grundtons, der natürlich auch von der prinzipiellen Orientierung am Hohelied Salomos herführt. Aber es ist nicht

das weibliche Dichter-Ich allein, das in dieser bildhaften Weise eine "Liebes-Wunde" empfangen hat: auch Gott ist von Liebe zu der Seele ergriffen worden, und auch diese Liebe wird in der traditionellen Metaphorik dargestellt:

En solo aquel cabello
que en mi cuello volar consideraste
mirástele en mi cuello,
y en él preso quedaste,
y en uno de mis ojos te llagaste. (PC, 22)

Diese im traditionellen Verständnis wohl den Rand zur Blasphemie streifende Verwundbarkeit Gottes angesichts der äußerlichen Reize der Dichter-Geliebten wird in dem Prosakommentar des Autors zwar einerseits durch den Hinweis auf das biblische Vorbild im *Hohelied Salomos* entschuldigt, andererseits durch die Feststellung entschärft, daß der Seele ihre Verführungskunst erst durch Gottes ursprüngliche und freie Zuwendung zu ihr zuwachse, und ebenso werden die Äußerlichkeiten Haar und Auge durch Verwandlung in Allegorien des einen und ungeteilten Glaubens geadelt. Dennoch ist unübersehbar, daß die erotische Spannung der Gedichte beträchtlich zugenommen hat, und daß die weibliche Seele des Dichters aus der rein passiven, unterwürfigen Haltung herausgetreten ist, um nun selbst in der Liebe aktiv zu werden.

Diese Liebe wird viel stärker als bei Teresa de JesúS auch als körperliche Hingabe erlebt, was selbstverständlich wieder zu einem Gutteil auf die Inspiration am *Hohelied Salomos* zurückzuführen ist. Besonders deutlich wird das in den stark erotisierenden Schlußstrophen der *Noche oscura*:

El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía.

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el amado,
cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado. (PC, 36)

Wie wir gesehen haben, ist diese Seele nun aber auch ihrerseits fähig, Gott wie einen profanen Liebhaber mit Liebe zu schlagen und durch ihre Reize an sich zu fesseln. Das Thema des "unglücklich liebenden" Christus aus dem *Cántico espiritual* ist noch weiter entwickelt in den Redondillas *El pastorcico*, die den Untertitel *Otras canciones a lo divino, de Cristo y el Alma* tragen. Die erste Strophe ließe sich ohne Kenntnis dieses Untertitels tatsächlich als profanes Liebesgedicht des bukolischen Genres lesen:

Un pastorcico solo está penado,
ajeno de placer y de contento,
y en su pastora puesto el pensamiento,
y el pecho del amor muy lastimado.

Auch die zweite und die dritte Strophe, die das Thema der Liebeswunde und der verschmähten Liebe weiter entwickeln, lassen die Illusion des pastoralen Liebesgedichts noch völlig intakt:

No llora por haberle amor llagado,
que no le pena verse así afligido,
aunque en el corazón está herido;
mas llora por pensar que está olvidado.

Que solo de pensar que está olvidado
de su bella pastora, con gran pena,
se deja maltratar en tierra ajena,
el pecho del amor muy lastimado. (PC, 47)

Erst die letzten vier Zeilen lösen die metaphorische Verschlüsselung durch einen Hinweis auf den Gekreuzigten ein, ohne jedoch den bukolischen Liebeston vollständig zu sprengen:

Y a cabo de un gran rato se ha encumbrado
sobre un árbol, do abrió sus brazos bellos,
y muerto se ha quedado, asido de ellos,
el pecho de amor muy lastimado. (PC, 48)

Bei San Juan de la Cruz findet sich also viel stärker als bei Teresa de Jesú̄s der erotische Aspekt der konventionellen Frauenrolle des mystischen Dichters betont: Aus der gehorsamen, unterwürfigen *esposa* ist eine leidenschaftliche Geliebte geworden, die auch ihrerseits eine Anziehungskraft auf Gott auszuüben vermag. In dem letztzitierten Gedicht ist freilich ein dichterisches Ich überhaupt abwesend, sodaß der Heilige wohl nicht von *seiner* Seele, somit also von seiner mystischen Erfahrung, spricht, sondern viel eher die traditionelle Rolle der Spröden im moralisch-didaktischen Sinne zum Sinnbild der Verstocktheit des sündhaften Gottesvolks umdeutet, das seinen es immer liebenden Gott ebenso vergessen hat wie die schöne Hirtin ihren *pastorcico*. Wenn man das berücksichtigt, darf man annehmen, daß bei San Juan de la Cruz das dichterische Ich zwar zur leidenschaftlichen, jedoch auch zur treuen Geliebten wird; was die *Esposa* im Cántico espiritual, aber auch in der *Noche oscura* und in der *Llama de amor vivo* sucht, ist eine immer engere, immer dauerhaftere Gemeinschaft mit dem Bräutigam; der Weg zur endgültigen Einheit des Ich mit Gott ist in erotische Bilder gekleidet, aber an dem Ziel dieses Weges und an dem Willen der *Esposa*, ihn zu gehen, kann keinen Augenblick Zweifel bestehen: wir haben es eben mit der mystischen Dichtung eines Heiligen zu tun, die Rolle des Sünders bleibt - wie in *El pastorcico* - der distanten Betrachtung in der dritten Person vorbehalten.

Der Fall Lope de Vega ist gänzlich anders gelagert. Seine Konversion erfolgt spät und ist von seiner Reue wegen des vorhergehen- den ausschweifenden Liebeslebens geprägt; auch als Geistlicher bleibt er in erster Linie Dichter, ja sogar Theaterautor. Aus der Widmung der

Rimas sacras an seinen Beichtvater könnte man sogar die wohl zu weit gehende Folgerung ableiten, daß sein Entschluß, sich in der Rolle des mystischen Dichters zu versuchen, nicht einmal freiwillig erfolgt ist; mit einem Wort, Lope ist - auch in seinem Selbstverständnis - nicht der exemplarische Mystiker, sondern viel eher der exemplarische reuige (und rückfällige) Sünder, und die Spannung zwischen nie voll überwundener Sünde und Reue bestimmt wesentlich seine persönliche Interpretation der gewählten Rolle als weibliches Dichter-Ich im Rahmen der mystischen Bildkonvention.

Auf den ersten Blick läßt sich feststellen, daß Lopes Produktion von *rimas a lo divino* die der zuvor behandelten eigentlichen Mystiker an Umfang bei weitem übersteigt; auch als religiöser Dichter hat er also seine sprichwörtliche Fruchtbarkeit unter Beweis gestellt. Es ist selbstverständlich, daß bei einem so hohen Produktionstempo die Qualität der einzelnen Texte recht unterschiedlich ist. Auch ist keineswegs überall die bislang besprochene mystische Struktur zu finden: Eberhard Müller-Bochat hat schon vor mehr als zwanzig Jahren eine umfassende Analyse dieser Werke vorgelegt, sodaß wir uns hier auf die eigentlichen Bekenntnisdichtungen und tatsächlichen mystischen Werke beschränken können.¹² Hier herrscht eindeutig der Ton des reuigen Sünders vor: Schon in den Einleitungs-Redondillas bezeichnet der Autor sich selbst als "ofensor" und "delincuente", und vom ersten Sonett an schlägt er sich verbal an die Brust:

...me espanto de que un hombre tan perdido
a conocer su error haya llegado. (OP, 316)

Diese ständig superlativische Darstellung der eigenen Sündhaftigkeit - Müller-Bochat spricht von "contrición metódica",¹³ - in der sicher-

12 Vgl. Müller-Bochat, a.a.O., *passim*.

13 Ebda., S. 73. Einer Anregung Wido Hempels folgend, sei auf die Figur der reuigen Sünderin par excellence, der Hl. Magdalena, verwiesen, deren Reue Lope in dem eher langatmigen Oktavgedicht *Lágrimas de la Magdalena* gestaltet. Dort fehlt allerdings sowohl die "Liebesanfälligkeit" Christi als auch das Element der Koketterie, das sich aus dem Rückfall in die Sünde ergibt.

lich auch ein histrionischer Drang zur Selbstdarstellung zu sehen ist, wird schlechthin zum Leitmotiv der Sonette: Die Blindheit, die Härte des eigenen Herzens wird ebenso beklagt wie die späte Umkehr und die vielen Ausreden aufgrund der früheren Verstricktheit in weltliche Vergnügen. Zugleich zeigt sich bereits in diesen Gedichten, die noch nicht auf das besprochene Bildfeld der mystischen Hochzeit rekurrieren, das Motiv der Anziehung, die der Sünder eben durch seine Sündhaftigkeit und die nachfolgende reuige Umkehr auf Gott ausübt, der wie der Vater im Gleichnis seine verlorenen Söhne am meisten liebt. Schon in den Einleitungsredondillas tritt dieses Thema auf:

Si hace el arrepentimiento
eco al golpe del error,
oye el que tengo, Señor,
en este rudo instrumento.
A visitarme te obligue, ...

Somit kann der reuige Sünder sich noch viel expliziter als San Juans Esposa seiner Macht über Gott rühmen:

Pero sin causa recelo,
que me has de venir a ver,
pues ya tengo poder
para bajarte del cielo. (OP, 315)

Es kann also nicht verwundern, daß wir im engeren Bereich der Liebesgedichte zwischen *Alma* und *Esposo* nicht nur Loblieder der Schönheit des göttlichen Bräutigams finden wie etwa das bekannte und mit petrarkistischen Topoi der Beschreibung arbeitende Sonett 46 ("No sabe qué es amor quien no te ama,/ celestial hermosura, esposo bello;"), sondern auch eine sehr persönliche Interpretation der Rolle der Geliebten, die Macht über den unglücklichen Liebhaber gewonnen hat: seinem ständigen treuen Minnedienst wird mit sprödem Vergessen begegnet, das diesmal nicht wie bei San Juan de la Cruz in der 3. Person

eine allgemeine, abstrakte Sündhaftigkeit des Kirchenvolks, sondern präzise das dichterische Ich betrifft, das sich in Sonett 18 beinahe kokett fragt, was der vor der Tür in der Kälte wartende Liebhaber eigentlich an ihm finden kann:

¿Qué tengo yo, que mi amistad procura?
 ¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,
 que a mi puerta cubierta de rocío
 pasas las noches de invierno escuras? (OP, 324)

Und selbst der Aufforderung "Amemos, alma, amemos a porfía" in Sonett 33 folgt im Schlußterzett wieder die Betonung des (erneut superlativischen) "olvido", der der Liebe des göttlichen Verehrers entgegengestellt wird:

Mas ¿quién habrá que la distancia mida,
 pues nadie como tú tanto me quiere,
 y nadie como yo tanto te olvida? (OP, 332)

Den Höhepunkt erreicht diese Haltung, die man - innerhalb der Bildebene - wohl nicht anders als Koketterie nennen kann, schließlich in der Romanze *Lágrimas que al cielo ides*, die erneut das Thema der Reue aufgreift, die dem Sünder Macht über den "allbarmherzigen" Gott verleihen soll. Die gesamte Romanze ist als Ermahnung des Dichters an seine (Reue-)Tränen konzipiert, denen Anweisungen gegeben werden, wie sich Christus am ehesten rühren ließe. Zum Unterschied etwa zu ähnlichen Abschnitten der *Introducción* ist hier die Frauenrolle des Dichter-Ichs schon durch die ersten drei, auf die populäre Gaiferos-Romanze anspielenden¹⁴ Zeilen eindeutig festgelegt ("por mi esposo preguntad,/ y decidle que su esposa/ se le envía a encomendar."), sodaß die Koketterie der Verse 69-80 unübersehbar zum Ausdruck kommt:

¹⁴ Vgl. dazu Luis Guarner, Autenticidad y crítica del "Romancero espiritual" de Lope de Vega, in: Revista de bibliografía nacional, Madrid, T.III/1942, S. 64-79 (S.76).

Y si durare el enojo,
 le diréis en puridad,
 ¿que para qué se hace fuerte,
 si luego me ha de rogar?

Die Anweisung an die Tränen, Jesus beiseite zu nehmen und ihn daran zu mahnen, daß er letzten Endes beim Liebesspiel ja doch den Kürzeren ziehen werde und daher besser gleich nachgeben sollte, bedeutet sicherlich auf dem Gebiet der Erotik und der Spannung zwischen Bildebene (profane Liebe) und Referenzebene (das Verhältnis zwischen Mensch und Gott) noch einen gewaltigen Schritt über San Juan de la Cruz hinaus. Damit kein Zweifel an dem bestehen kann, was hier gemeint ist, trumpft das Dichter-Ich in den folgenden acht Versen unter Verwendung uns bereits bekannter Bilder nochmals mit seiner Anziehungskraft auf den göttlichen Liebhaber auf:

Que bien sé yo que es Cordero
 enseñado a perdonar,
 y que todos sus deleites
 entre los hombres están.
 Y que tiene condición
 que, si le olvido, estará
 toda la noche a mi puerta
 tan cierto como galán. (OC, 526)

In dieser Interpretation der Rolle der *Alma* fügt Lope den beiden zunächst festgestellten Varianten (dienende Ehefrau bei Santa Teresa und leidenschaftliche, aber treue Geliebte bei San Juan de la Cruz) die der Koketten, mit ihrer unwiderstehlichen Anziehungskraft auf den göttlichen Liebhaber spielenden Schönen hinzu, deren Attraktion eben auf ihrer Sprödigkeit - das heißt in der Referenzebene: auf ihrer Sündhaftigkeit und späten Reue - beruht.

Damit erreicht Lope sicherlich den äußersten möglichen Kontrast innerhalb des an sich schon stark gegensätzlichen Bildfeldes Eros -

Liebesmystik.¹⁵ Kann man diese Metaphorik in Teresas Gedichten sozusagen noch "gefährlos" lesen, so fand San Juan de la Cruz schon einen entschärfenden Kommentar notwendig, um die gewaltige Spannung zwischen dem erotisch-leidenschaftlichen Text und der religiösen Referenzebene durch Erklärungen zu mildern und eine Verselbständigung der Metaphernebene zu vermeiden. In Lopes eben zitiert Romanze von der Koketten Seele scheint ein solcher entschärfend-erklärender Kommentar zwar noch möglich, zugleich aber der künstlerischen Wirkung ganz unangemessen. Der Reiz dieses Gedichtes beruht eben auf der ästhetischen Verselbständigung der Metapher von der spröden Schönen und der ungeheuren konnotativen Distanz zwischen diesem Bild und der Referenzfigur des allzu spät reuigen Sünders. Sicherlich kann man diese übergroße Spannung der Metaphorik in den Kategorien der Geschmacksästhetik als fraglich empfinden, wie auch Vossler bezüglich des 7. Soliloquio, das er in ähnlicher Weise als "kokett" empfindet, von einem "anerzogen unreinen Geschmack" spricht, "der aber aus reinem und überquellenden Herzen kommt";¹⁶ dies umso mehr, wenn man bedenkt, daß Lope andererseits in den Briefen an den Duque de Sessa in umgekehrter Weise metaphorisch die Termini christlicher Gnadenlehre auf die Erotik überträgt, indem er den Herzog wie folgt zu mehr Entschlossenheit im Liebeswerben auffordert: "...pues aun el mismo cielo quiere disposición de un alma para que obren sus auxilios".¹⁷ Aber es ist die Frage, ob wir ohne weiteres die Kategorien unseres heutigen "Geschmacks" (noch dazu in religiösen Dingen, in denen wir Heutigen so viel ärmer sind als Lopes Zeit) zur Beurteilung von dieser spezifischen Dichtung heranziehen dürfen, die die Grenze zwischen den Sphären menschlicher Erotik und religiöser Liebe auflöst. Natürlich mag Lopes Bild der Koketten auch, mehr als die Varianten bei San Juan de la Cruz, die Grenze zur Blasphemie streifen; es sei aber an Leo Spitzers Feststellung zum Libro de Buen Amor erinnert, daß die Faszi-

15 Zur Trennung in Liebes- und Erkenntnismystik vgl. Behn, a.a.O., *passim*.

16 Vossler, a.a.O., S. 174.

17 Agustín González de Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega*, Madrid 1935-1941, Bd.III, S. 265f.

nation dieser spezifisch katholischen Dichtung zum Unterschied von einer protestantischen Weltsicht gerade in ihrer typischen Verbindung von Sünde und Heiligkeit, von profanem Leben und religiösem Streben liege.¹⁸ Ähnliches ließe sich wohl auch von diesen mystischen Gedichten Lopes sagen.

Aber natürlich ist das Urteil über eine eventuelle Blasphemie - noch mehr als die Frage des Geschmacks - dem engeren Bereich der Literaturwissenschaft entzogen. Was wir feststellen können, ist, daß Lope in seiner neuen Interpretation der weiblichen Geliebtenrolle im Bildfeld der Mystik eine adäquate Metaphorisierung seines Leitmotivs vom reuigen Sünder gegückt ist, die in ihrer psychologischen Unmittelbarkeit den heutigen Leser direkter anspricht als manche allzu konventionellen Darstellungen der mystischen Hochzeit bei den eigentlichen Mystikern; und schließlich drückt er - paradoixerweise - gerade in diesem Bild aus, warum er nicht zu diesen gehört: Mystik erfordert Treue wenigstens durch die Zeit der Initiation hindurch, und treu ist Lope eben nicht, nicht einmal in der konventionellen Rolle der Seele.

Die Texte wurden zitiert nach:

Santa Teresa de Jesús: *Obras completas*, hg. Luis Santullano, Madrid (Aguilar) (11) 1974 (im Text zitiert als OC mit Seitenzahl).

San Juan de la Cruz: *Poesías completas y comentarios en prosa a los poemas mayores*, hg. D. Alonso, Madrid (Aguilar), (3) 1973 (im Text zitiert als PC mit Seitenzahl).

18 Vgl. Leo Spitzer, Zur Auffassung der Kunst des Arcipreste de Hita, in: ZRPh 54/1934, S. 237-270, insbesondere S. 254f.

Lope de Vega

Obras poéticas, I, hg. José Manuel Blecua,
Barcelona (Planeta) 1969 (im Text zitiert als
OP mit Seitenzahl).

RESUMEN

Citando a Calderón, nos referimos al reparto de papeles en el "Gran Teatro de la Poesía" del Siglo de Oro: Entre las muchas formas convencionales de aquel período, Lope escoge también por algún tiempo la convención de la poesía "a lo divino", más exactamente, una combinación de erotismo y sentimiento religioso, típica de las metáforas de la poesía mística, especialmente del amor o de las bodas entre la "Esposa" Alma y el "Esposo" Cristo. Sin embargo, Lope no lleva una vida de místico: Siempre se le ha reprochado por ello la inauténticidad de su poesía mística. Nosotros partimos de la idea de que el concepto de autenticidad no es válido para una poesía prerromántica que se entiende como arte en el sentido genuino de la palabra, o sea, como capacidad de componer una obra perfecta dentro de una convención existente.

Comparando los diferentes acentos de la metáfora erótica para el amor religioso en Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz y Lope de Vega, nos damos cuenta de que Santa Teresa, la única "Esposa" verdaderamente mujer, juega más bien el papel de la esposa fiel y sumisa: se llama "vil criado" o "servidor" que sólo espera el mandato de su Esposo. San Juan de la Cruz que, como los trovadores de las "Cantigas de Amigo", tiene que interpretar, siendo varón, el papel convencional de la mujer, acentúa más el aspecto erótico: es más "Amada" apasionada que "Esposa", pero sigue siendo fiel y persigue como único interés una unión cada vez más estrecha con el Amado, Cristo.

Lope de Vega, que no es santo, sino pecador, hace hincapié, en todas sus Rimas sacras en su calidad de pecador ejemplar. También su

versión personal del papel de "Alma" enamorada refleja esta actitud: él es más bien la coqueta, conoce muy bien la atracción que ejerce sobre Cristo, y lo hace esperar, recayendo continuamente en el pecado, porque sabe que Jesú斯 "estará toda la noche a mi puerta, tan cierto como galán". Crea así la más fuerte tensión entre los dos planos de la metáfora (amor-pasión y amor religioso); tal vez por eso estas poesías de Lope pueden fascinar todavía hoy día a mucha gente que considera la poesía de los verdaderos místicos demasiado convencional. Además, la manera de Lope de interpretar su papel nos muestra también por qué no llegó a ser un "verdadero místico": hubiera tenido que ser fiel durante un largo período de iniciación, y Lope nunca logró mucha fidelidad en su vida, ni siquiera en el papel de "Alma".