

ANACLETO FERRER

Hölderlin in der spanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts

*Inmensos sueños duros
todavía vigentes
se adivinaban sólidos
en su frente blanquísima*

Aleixandre, *Los poetas**

Was bleibt aber, stiften die Dichter:

Hölderlin, *Andenken*

1.

Einleitung

Anläßlich der Gedenkfeier des hundertfünfzigsten Todesjahres Hölderlins vor zwei Jahren wurde das internationale Interesse für das Leben und Werk des vielleicht größten deutschen Dichters aller Zeiten offenbar. Auch wenn die Geschichte der Rezeption Hölderlins in Spanien noch zu schreiben ist¹, sind schon mehr als reichlich Daten vorhanden, die nach Dokumentierung verlangen. Diese Geschichte zu schreiben, ist jetzt nicht nur möglich, sondern vorteilhaft und sogar notwendig, denn – und ich hoffe, daß die folgenden Seiten dies deutlich machen – das Interesse an Hölderlin beginnt mit diesem Jahrhundert und durchläuft zickzackartig die Landschaft der Werke der wichtigsten Dichter, anfangs noch schüchtern, aber im Lauf der Jahre mit immer größerer Selbstverständlichkeit.

Welche Rezeption hat Hölderlin in Spanien erfahren? Welche Gefühle vermochte er zu erregen? Welche Urteile konnte er hervorrufen? „Wer umspannt den Olymp mit seinen Armen? Wer umfaßt den Ozean in eine Schaaale?“, fragte sich der Weise aus *Hyperions Jugend*, sich an eine Augustinus zugeschriebene Legende erinnernd². Wie können einige wesentliche Passagen der spanischen Lyrik dieses Jahrhunderts unserem Dichter gemäß in wenigen Seiten wiedergegeben werden? Das frage ich mich nun, beiden Meistern nacheifernd. Mir ist vollständig bewußt, daß die aufgeworfenen Fragen fast unerschöpflich sind, während unsere Zeit und unsere Geduld ganz und gar nicht grenzenlos sind. Also versuche ich mich kurz zu fassen, was mich zu einer etwas schematischen Darstellung zwingt.

Spanien: eine fragwürdige Romantik

Eines der grundlegenden Prinzipien der literarischen Rezeptionstheorie formuliert die Nichtübereinstimmung der Rezeption. Der Text überträgt sich nicht selbst, sondern es gibt einen Überträger, der diesen Text empfängt. Die Unvergänglichkeit, die Wahrheit oder die immanenten Werte sind keine Qualitäten des Textes, sondern hängen fortwährend vom Empfänger ab; ein Text kann Bedeutungsmöglichkeiten enthalten, die weder im Moment seiner Schöpfung noch von seinen natürlichen Empfängern bemerkt wurden. Nur das Verständnis, das sich aus dem Zwiegespräch zwischen den Fragen des Lesers und den Antworten des Textes entfaltet, überbrückt den Zeitunterschied und durchfliegt den Raum: Vergangenheit und Gegenwart; Deutschland und Spanien; Hölderlin und die spanischen Dichter des 20. Jahrhunderts.

Bevor ich mit unserem Thema beginne, erscheint es mir nützlich, die Perspektive dieser Betrachtung zu erläutern. Die moderne und zeitgenössische Poesie hat ihre Wurzeln in der romantischen Tradition, wie auch das besondere Interesse für das Leben der Dichter. „Der Ursprung der zeitgenössischen Poesie“, schreibt Luis Cernuda in seinen *Estudios sobre poesía española contemporánea* (*Studien über die zeitgenössische spanische Poesie*), „reicht wahrhaftig bis zu jenem ungewissen Moment zurück, in dem am Ende des 18. Jahrhunderts (...) der Klassizismus der Romantik weicht“³. Das Vorhandensein einer romantischen Bewegung in Spanien ist allerdings mehr als problematisch; was sich in Spanien entwickelt hat, kann man nur mehr als eine Nachahmung der wahrhaftigen europäischen Romantik bezeichnen.

„Ist es ein allzu großer Irrtum, wenn man behauptet, daß die spanische Poesie während des 18. und 19. Jahrhunderts eine zweifelhafte Existenz führte?“ fragt sich Luis Cernuda in *Ensayo y Crítica* (*Essay und Kritik*). Er selber antwortet: „Die vorhergehenden Jahrhunderte, die hellen Jahrhunderte der klassischen Poesie haben uns, unter anderem, die lyrischen Beispiele Garcilasos und die von Juan de la Cruz geschenkt. Aber wer konnte sie in den folgenden Jahren aufgreifen? (...) Blake und Hölderlin bleiben in weiter Ferne“⁴.

Aber wenn sich in Spanien nie eine *eigene* Romantik im europäischen Stil entwickelt hat, wenn es in Spanien nie eine „klassische“ Romantik wie die deutsche oder englische gab, wie kann man sich dann die dichterische Renaissance erklären, die man in der spanischen Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts und besonders im 20. Jahrhundert finden kann? Wenn wir akzeptieren, daß wie in anderen Ländern in Spanien die moderne und zeitgenössische Poesie von einer romantischen Dichtungsphilosophie abhängt, und wenn wir zugleich das Vorhandensein einer einheimischen, der deutschen oder englischen gleichzusetzenden Romantik ausschließen, dann wäre der Kern der über die hispanische Dichtertradition aufgeworfenen Frage folgende von Philip W.

Silver nahegelegte Erklärung: „Mittels Lektüren, Kontakten, Reisen und Übersetzungen erscheinen die Reste und Fragmente der aufeinanderfolgenden Momente und wichtigen Autoren der europäischen Romantik, die nach und nach *einen wesentlichen Teil des 19. Jahrhunderts und die ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts durchsickern oder -tröpfeln*“⁵.

Auch wenn die spanische Poesie nicht von einer romantischen Bewegung unterstützt wird, birgt sie doch kein Wunder ohne Tradition in sich: sie entfaltet sich aus dem kreativen Zwiegespräch mit den Fragmenten der europäischen Romantik, die im 19. und 20. Jahrhundert direkt übernommen worden sind. Wenn wir die Ohren spitzen, können wir einige der hervorragendsten Passagen dieses weltlichen und eigentümlichen Gesprächs, das zwischen ein paar zeitgenössischen spanischen Dichtern und dem *Dichter der Dichter*, dem Schwaben Friedrich Hölderlin, stattgefunden hat, vernehmen.

3.

Juan Ramón Jiménez: der platonische Lobgesang an die Schönheit

Der Dichter der spanischen Schriftstellergeneration des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts schlechthin ist Juan Ramón Jiménez. 1881 in Moguer (Huelva) an den Atlantikufeln geboren, lebte er seit dem Ende des Bürgerkriegs in den Vereinigten Staaten und in Puerto Rico. 1956, zwei Jahre vor seinem Tod, wurde ihm der Literaturnobelpreis verliehen. Juan Ramón war ein Schriftsteller von großer Produktivität. „Ich weiß nicht, wie viele Gedichte ich während meines Lebens verfaßt habe; vielleicht sechstausend“, sagte er 1953 zu Ricardo Gullón⁶. Aus Gründen kritischer Zweckmäßigkeit wird das Werk unseres Dichters häufig in zwei große Epochen geteilt: die erste umfaßt den Zeitraum zwischen 1899 und 1903; die zweite Periode beginnt 1920. Zwischen beiden Epochen befindet sich das 1916 veröffentlichte Werk *Diario de un poeta recién casado* (*Tagebuch eines frisch verheirateten Dichters*), das ihm den entscheidenden Anstoß in Richtung der neuen Epoche gab, die sich durch eine völlige Hingabe an die Schönheit als letztem Ziel seiner Dichtung auszeichnete.

1932 erscheint die von Gerardo Diego für den Madrider Verlag Signo herausgegebene Gedichtsammlung *Poesía española 1915-1931* (*Spanische Poesie 1915-1931*). Diego bat jeden der ausgewählten Dichter um eine Biographie und eine Poetik. Juan Ramón befindet sich – wie kann es anders sein! – unter den Ausgewählten, und in seiner *esquema autobiográfico* (*autobiographischen Skizze*), die er für dieses Buch verfaßt, lesen wir: „1902–1905.- (...) Sprachen: Deutsch, Englisch; Versuch einer Grundausbildung in Griechisch und Latein, die mangels ästhetischer Leiter scheiterte. (Shakespeare, Shelley, Browning; Heine, Goethe, Hölderlin)“. Die erwähnte *esquema autobiográfico* wird von einem kurzen Text mit der Überschrift *síntesis ideal* (*ideale Synthese*) beglei-

ter, in dem der Dichter aus Moguer folgendes schreibt: „Allgemeiner Einfluß seitens aller moderner Dichtung“⁷.

Seine Absichten kaum verbergend, kommentiert Luis Cernuda in einem 1941 datierten Artikel diese Erklärungen von Juan Ramón: „In jener geistigen Biographie ist er vielleicht nicht ganz ehrlich. Zum Beispiel nennt er Hölderlin unter den von ihm zwischen 1902 und 1905 gelesenen und studierten Schriftstellern. Damals aber war der Name Hölderlins fast unbekannt, und nicht nur im Ausland, sondern sogar in seinem eigenen Heimatland. Erst um 1912 erinnerten sich die Leser der Poesie des großen vergessenen Dichters. Wie konnte Juan Ramón Jiménez ihn zu einem so frühen Zeitpunkt kennen, wenn sogar die modernen Volksausgaben Hölderlins erst 1908 erschienen, und die erste kritische Ausgabe, noch unvollständig, 1913 das Licht erblickte?“⁸

Cernuda, der mit Hilfe Hans (Jean) Gebasers Hölderlin im Jahr 1935 übersetzt hatte, tut hier Juan Ramón Unrecht, wenn er mutmaßt, daß jener den Autor des *Hyperion* nicht lesen konnte. Cernuda beruft sich auf die erste kritische Ausgabe Norbert von Hellingraths, dessen Unternehmen im Jahr 1913 seinen Anfang nahm und von Seebaß und von Pigenot 1923 zu Ende gebracht wurde. Dieser kritischen Ausgabe gehen allerdings vier in Deutschland vorhandene Ausgaben voraus: die von Gustav Schwab und Ludwig Uhland aus dem Jahr 1826, die von Christoph Theodor Schwab aus dem Jahr 1846, die von Berthold Litzmann aus dem Jahr 1897 und schließlich die drei Bände, die Wilhelm Böhm 1905 veröffentlicht. Außerdem fand in Deutschland die Renaissance Hölderlins, oder zumindest eine bessere Kenntnis seiner Werke nicht „erst um 1912“ statt, sondern im Jahr 1900, als Stefan George und Karl Wolfskehl die Anthologie *Die deutsche Dichtung* veröffentlichten, deren dritter mit der Überschrift *Das Jahrhundert Goethes* versehener Band eine Auswahl der Gedichte Hölderlins enthält⁹. Juan Ramón konnte Hölderlin in jeder dieser Ausgaben, und besonders in der von Litzmann oder Böhm, sowie in der Auswahl Georges und Wolfskehls gelesen haben. Beherrschte er in diesen Jahren nicht die deutsche Sprache? Ich kann zwar nicht beweisen, daß er Hölderlin gelesen hat, aber doch immerhin zeigen, daß er die Möglichkeit dazu hatte.

Sollte er tatsächlich bestehen, ist der Einfluß Hölderlins in der zweiten Epoche wahrnehmbarer als in der ersten. Juan Ramón selber läßt uns die Faktoren wissen, die in der Entstehung des *Diario* und in dem Kurswechsel zusammenzutreten sollten: „Ich sah im Jahr 1916 (...), daß die lateinische, im ganzen römisch neoklassische Lyrik nichts (...) mit mir gemein hatte; schon immer habe ich die nordische Lyrik in jeder ihrer Formen bevorzugt, die konzentrierte, natürliche und alltägliche Lyrik des Nordens“¹⁰. Ich nehme einen möglichen, wenn auch nicht wahrscheinlichen Einfluß eines der von Juan Ramón zuvor zitierten nördlichen Lyriker an: Hölderlin. In der *Vorrede der Vorletzten Fassung* des Romans *Hyperion* sagt sein Autor: „Ich glaube, wir werden am Ende alle sagen: Heiliger Plato, vergieb! man hat schwer an dir gesündigt“.

Juan Ramón versicherte einmal, daß er immer ein Anhänger Platons gewesen sei und es immer sein werde¹¹. Dieses offenbart seinen Wunsch zu glauben, daß hinter dem Schein der Dinge sich das Ganze und Ewige, vom menschlichen Bewußtsein unabhängige Wesen verberge, und daß der Dichter das Privileg besitze, dieses seinem alltäglichen Leben immanente Wesen erahnen zu können.

Plato gemäß, stellt die Schönheit die Grenze zwischen dem sinnlich Wahrnehmbaren und der höheren und intuitiven Form des Wissens dar, deren Glanz und Herrlichkeit wir als *Seele* nicht *sehen* können. Aber die Schönheit läßt sich sehen:

„Nur der Schönheit aber ist dieses zuteil geworden, daß sie uns das Hervorleuchtendste ist und das Liebreizendste“¹².

Plato bezeichnete die Idee der Schönheit als die einzige, deren irdische Muster dem Glanz des himmlischen Vorbilds gleichkommen. Und stimmt vielleicht das Bild der Schönheit, welches in den Schriften Juan Ramóns aus der zweiten Epoche schimmert, nicht mit dem Bild Hölderlins überein, so wie es zum Beispiel im *Hyperion* gestaltet ist?

Vergleichen wir einige Texte. Der erste stammt aus der Feder Juan Ramóns und wurde in der ersten Nummer der kubanischen Zeitschrift *Presencia (Präsenz)* im Januar 1938 unter dem vielsagenden Titel *Belleza (Schönheit)* veröffentlicht:

„Die Schönheit ist das einzig wahrhaftige Alles. (...) Die Schönheit gespürt, gedacht und erwartet zu haben, ist der höchste Ruhm und die höchste Gunst des Menschen; der höchste Sinn seines Lebens und die süßeste Ruhe seines Todes“¹³.

Der zweite Text ist Hölderlins *Hyperion* entnommen:

„Friede der Schönheit! Göttlicher Friede! wer einmal an dir das tobende Leben und den zweifelnden Geist besänftigt, wie kann dem anderes helfen?“

„O ihr, die ihr das Höchste und Beste sucht, in der Tiefe des Wissens, im Getümmel des Handelns, im Dunkel der Vergangenheit, im Labyrinth der Zukunft, in den Gräbern oder über den Sternen! wißt ihr seinen Namen? den Namen deß, das Eins ist und Alles?

Sein Name ist Schönheit“¹⁴.

Die *Poetik*, die Juan Ramón für Gerardo Diegos Anthologie schreibt, ist kurz und bündig: „Ich glaube an die Wirklichkeit der Poesie. Und ich halte sie für die ewige und schicksalshafte, uns entgegengesetzte Schönheit, die mit ihrem sicheren Geheimnis den Menschen feurigen Geistes verlockt“. Das Werk Juan Ramóns ist der Enthüllung der Geheimnisse dieser „ewigen und schicksalshaf-ten, uns entgegengesetzten Schönheit“ geweiht, wie einst Hölderlin ihr auch das seine gewidmet hat.

4.

Miguel de Unamuno: das tragische Gefühl eines Dichterphilosophen

Miguel de Unamuno, 1846 in Bilbao geboren und 1936 in Salamanca gestorben, gehörte jener Gruppe an, die man die „Generation von 1898“ zu nennen pflegt. Seit den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts genoß er ein enormes Prestige und übte einen erheblichen Einfluß auf das spanische Leben im ersten Drittel des Jahrhunderts aus. Er übte sich in allen Gattungen der Literatur: im philosophischen und theologischen Essay, in Geschichte, Drama, Poesie in all ihren Äußerungen und Formen, im Roman, in Erzählungen und in politischem sowie kulturellem Journalismus. Luis Cernuda hat über ihn gesagt, daß „er wahrscheinlich der größte Dichter ist, den Spanien im Lauf dieses Jahrhunderts sein nennen kann“¹⁵. „Wenn ich gefragt würde“, so gesteht der Philosoph Eugenio Trías, „welches das beste philosophische Werk sei, das in den letzten hundert Jahren in Spanien geschrieben wurde, würde ich nicht zögern zu antworten: *Del sentimiento trágico de la vida* (*Das tragische Lebensgefühl*) von Miguel de Unamuno“¹⁶.

Unamuno war ein genialer Schriftsteller, der sich in den verschiedenartigsten Literaturgattungen zu entfalten, die unterschiedlichsten Themen zu behandeln und dabei doch immer er selbst zu bleiben verstand. Mit einer unermeßlichen Bildung ausgestattet, gab es im Spanien seiner Zeit niemanden, der mehr gelesen hätte als er. Gierig verschlang er hebräische, griechische, lateinische, arabische, französische, englische, deutsche, italienische, spanische, portugiesische, baskische, dänische und russische Texte. Er ist mehr ein Bücherfresser – Unamuno *dixit* – als ein Bücherfreund. In einem im Jahr 1935 geschriebenen Brief erläutert er seine Beziehung zur deutschen Sprache: „Auch wenn ich seit ungefähr fünfzig Jahren fließend Deutsch lese, eine Sprache, die ich zu lernen angefangen habe, um die Philosophen und besonders Hegel zu lesen, habe ich bisher kein einziges Werk der deutschen Philosophie mit Eifer und Interesse übersetzt. (...) Ich kenne die großen deutschen Philosophen und Dichter in ihrer eigenen Sprache“¹⁷.

Das Buch *Del sentimiento trágico de la vida* stellt den Höhepunkt des philosophischen Weltbilds Unamunos dar. Dieses im Jahr 1913 veröffentlichte Werk

beginnt, für den „Menschen aus Fleisch und Blut“ Partei zu nehmen. Der Mensch, der sowohl Subjekt als auch Objekt der Philosophie ist, kann kein „denkendes Wesen“ sein. Unamuno kommentiert spöttisch: „Man sagt, daß der Mensch ein vernunftbegabtes Tier sei. Ich weiß nicht, warum niemand gesagt hat, daß er ein empfindsames oder gefühlvolles Tier sei. (...) Ich habe eine Katze öfter vernünftig denken, als lachen oder weinen gesehen. Vielleicht lacht oder weint sie in ihrem Inneren, aber vielleicht löst auch der Krebs in seinem Inneren Gleichungen zweiten Grades auf“¹⁸. Statt dessen, einer auf Paulus zurückgehenden Tradition folgend, die von Autoren wie Rousseau, Leopardi, Lenau, Kleist oder Kierkegaard fortgeführt wurde, „Menschen, eher mit Weisheit als mit Wissenschaft versehen“¹⁹, begreift Unamuno den Menschen: als „ein Einheitsprinzip und ein Kontinuitätsprinzip“²⁰. Gegen die Berufsphilosophie und gegen das Reich der Logik kämpfend, schafft unser Polygraph aus der Lehre des Menschen aus Fleisch und Blut die Grundlage seines Widerstands gegenüber der rationalistischen Wissenschaftsgläubigkeit, die nicht vermag, das konkrete menschliche Leben zu befriedigen und deshalb unfähig ist, das zu beweisen oder zu widerlegen, was das wirkliche Wesen des in ihrer Philosophie proklamierten realen Individuums darstellt: das Verlangen zu überleben und den Drang nach der Unsterblichkeit. Von der Notwendigkeit getrieben, uns ein einheitliches und vollständiges Bild über die Welt und das Leben zu verschaffen – und folglich ein Gefühl, das eine innere Haltung und Handlung erzeugt –, „steht die Philosophie der Dichtung näher als der Wissenschaft“²¹. In der Philosophie Unamunos „sind der Dichter und der Philosoph Zwillingbrüder, wenn nicht sogar ein und dieselbe Person“²². Wie seiner Bibliothek in Salamanca zu entnehmen ist, hatte Unamuno in der Epoche, in der das Hauptwerk seiner Philosophie veröffentlicht wurde, schon die Dichter der Romantik Lenau, Kleist, Novalis und Uhland gelesen und besonders ihr „tragisches Lebensgefühl“ bewundert, da sie sich nicht nur mit dem Denken zufriedengaben, sondern auch ihr Schicksal nachzufühlen vermochten. So können wir ohne weitere Umschweife bestätigen, daß die Lektüre der genannten Dichter der Romantik die Entwicklung der philosophischen Anschauungen Unamunos in der Zeit beeinflussten, in der die Ideen heranreiften, die später in dem Werk *Del sentimiento trágico de la vida* zu Papier gebracht werden. Aber um das Jahr 1913 fehlen in der Liste der tragischen Schriftsteller noch wichtige Namen, und man muß bis zur Mitte des folgenden Jahrzehnts warten, um sie vervollständig zu sehen:

„Hölderlin, Kleist, Lenau, Nietzsche,
o Welch germanischer Dämon!
der Wahnsinn des Nebels, den die Sonne zerreißt!
o Welch schreckliches Geheimnis
des dem Äquator entrissenen Eiszapfens!“²³

Unamuno lernt Hölderlin in den Jahren des Exils kennen – etwa um 1925²⁴ – und man kann eher von einer letzten Entdeckung eines verwandten Geistes als von einem verspäteten Einfluß sprechen. Da er sich entschieden gegen die 1923 errichtete Diktatur Primo de Riveras wendete, wurde Unamuno auf die Insel Fuerteventura verbannt. Von dort aus floh er, um in Frankreich bis zum Ende der Autokratie im Jahr 1930 zu leben. Aus dieser Erfahrung entsteht sein *Cancionero* (*Liederbuch*), eine Sammlung, die aus 1762 Gedichten besteht. Diese größtenteils kurzen und voneinander unabhängigen Gedichte haben dennoch etwas gemein: in Form eines Tagebuchs geschrieben, fangen sie die Eindrücke, Gefühle und Ideen ihres Verfassers im Zeitraum zwischen 1928 und 1936 ein. Am Ende des Jahres 1928 verfaßt Unamuno ein Vorwort, das seinem *Cancionero* vorangehen sollte, als er ihn – mit zu diesem Zeitpunkt weniger als fünfhundert Gedichten – in Druck geben wollte. Die geplante Veröffentlichung scheiterte und Unamuno fuhr mit dem Schreiben seines *Diario poético* (*Dichterisches Tagebuch*) fort, was in den letzten Jahren mit unendlicher Langsamkeit geschah. Dies ist der Grund, warum es 1953 nach dem Tod Unamunos veröffentlicht wurde. In dem Vorwort zum *Cancionero* greift Unamuno von neuem die wie ein System aufgefaßte Philosophie an und verherrlicht jene andere dichterische Philosophie, die den Gefühlen entspringt und der Ausdruck des „Menschen aus Fleisch und Blut“ ist. Aber dieses Mal bedient er sich eines Beispiels und der Worte eines neuen Schriftstellers in seinem Romantikregister:

„Diese Liedersammlung bietet eine Philosophie, aber kein philosophisches System. „Die Dichtung, sagt’ ich, meiner Sache gewiß“ – so schreibt Hölderlin in seinem *Hyperion* –, ist der Anfang und das Ende dieser Wissenschaft“, und er bezieht sich auf die Philosophie. Es ist augenscheinlich, daß diese sich nicht in die Folge der verschiedenen Philosophiesystemen einschließt und auch keinen Platz in ihnen findet“²⁵.

In jenen schmerzvollen Jahren der Verbannung fühlt sich Unamuno in seiner dürftigen Existenz als mit der schrecklichen Einsamkeit Hölderlins verwandt und zitiert einen an dessen Bruder Karl gerichteten Brief Hölderlins – am vierten Juni 1799 geschrieben, „inmitten der Revolution“ – in dem dieser feststellt: „Lieber Karl! mich erheitert nichts so sehr, als zu einer Menschenseele sagen zu können: ich glaub’ an Dich!“. Der Spanier fügt dem hinzu: „Als ich heute diesen Brief gelesen habe, am 26. September 1928, auch inmitten der Revolution, habe ich gefühlt, wie diese Worte meines unglücklichen deutschen Bruders an mich gerichtet waren. Ja, um mich freuen und mich freudig leben zu können, muß ich an eine menschliche Seele glauben! Ich glaube an die meines Spaniens, so gedemütigt und betrogen; sie auch sein mag“²⁶.

Die Komposition Nummer 401 des *Cancionero* ist eine Übersetzung einiger dem ersten Akt der ersten Fassung des *Empedokles* entnommenen Verse, in denen Pantea sagt:

„O ewiges Geheimniß, was wir sind
Und suchen, können wir nicht finden; was
Wir finden, sind wir nicht – wie viel ist wohl
Die Stunde, (...)?“²⁷

Unamuno muß diese Verse in seinem *Diario poético* aufgenommen haben, weil er in ihnen das tiefliegende Motiv seiner Verwandtschaft mit Hölderlin (den er „mein unglücklicher deutscher Bruder“ nennt) in seiner Quintessenz ausgedrückt fand: das Bewußtsein der Tragik der menschlichen Existenz, welches das Wissen bedeutet, daß es auf Erden unmöglich ist, die Vollkommenheit zu erlangen.

5.

Manuel de Montoliu: die erste Übersetzung Hölderlins ins Kastilische

Der Literaturkritiker und -historiker Manuel de Montoliu ist 1877 in Barcelona geboren, wo er 1961 auch starb. Der Philologe, Gelehrte, Dichter, Essayist und Übersetzer entfaltete sowohl in kastilischer als auch in katalanischer Sprache eine bedeutende literarische Tätigkeit. Im Jahr 1908 gewährte der Provinzialrat von Barcelona Manuel de Montoliu ein Stipendium, das ihm erlaubte, bei den Professoren Schädel und Suchier Romanistik in Halle zu studieren, wo er sich anschließend drei Jahre lang aufhielt. 1920 kehrte er nochmals nach Deutschland zurück, dieses Mal nach Hamburg, wo er als kastilischer und katalanischer Lektor tätig war. In einem seiner beiden Aufenthalte in dem Heimatland Hölderlins muß Montoliu das Werk des Schwaben kennengelernt haben: sei es um das Jahr 1908, mit der Wiederentdeckung Hölderlins durch den Dichterkreis um Stefan George; zusammentreffend; sei es um das Jahr 1920, mit der Veröffentlichung der ersten kritischen Ausgabe seiner *Sämtlichen Werke* unter der Leitung von Hellingrath, Seebaß und von Pigenot übereinstimmend. Auf jeden Fall besteht kein Zweifel daran, daß Manuel de Montoliu zu Anfang der zwanziger Jahre das Werk Hölderlins kennt und daß er einige seiner Gedichte für einen Verlag in Barcelona zusammengestellt und übersetzt hat. Aber es schwebt ein kleines Geheimnis über diesem Buch: sein Erscheinungsjahr ist nicht angegeben. Ein Besuch in der Nationalbibliothek in Madrid gab mir das Datum bekannt, an dem der dreißigste Band der Sammlung *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas (Die besten [lyrischen] Gedichte der besten Dichter)* des Cervantes Verlags veröffentlicht

würde. Dieser Band ist Hölderlin gewidmet und enthält zwanzig von Manuel de Montoliu übersetzte Gedichte: das Buch wurde im Jahr 1921 veröffentlicht²⁸.

Den Fassungen Montolius geht ein Prolog voran, in dem der Übersetzer den spanischen Lesern den übersetzten Dichter vorstellt²⁹. Dieser Text erscheint mir besonders wichtig, weil er auf die unverfälschte hellenisierende Romantik Hölderlins Nachdruck legt; eine Romantik, die nichts mit ihrem fragwürdigen spanischen Äquivalent gemein hat. Nach der Meinung Montolius, „nimmt die Figur Hölderlins einen besonderen Platz in der romantischen Schule ein. (...) Die Poesie des großen Dichters aus Schwaben ist voll von glühender Begeisterung, voll von einer unendlichen Sehnsucht nach dichterischer Eingebung, (...) und sein Stil ist voll von einer gefaßten und vollkommenen Schönheit. (...) Hölderlin ist am besten geeignet, um diejenigen, die die Romantik für eine dem hellenischen Ideal der Schönheit völlig entgegengesetzte Bewegung halten, von ihrem Irrtum zu überzeugen. Seht hier einen vollkommen romantischen und vollkommen griechischen Dichter. (...) Die Romantik war ja gerade eine geistige Bewegung, die sich an dem Vorbild der am Ende des 18. Jahrhunderts in all ihrer Herrlichkeit entdeckten hellenischen Welt inspiriert hat“.

Manuel de Montoliu definiert die Romantik als eine spontane Reaktionsbewegung gegen den seit der Aufklärung verbreiteten Kult der Vernunft; als einen vehementen Protest und einen Schmerzensschrei der menschlichen Seele, die ihren Sinn für die Schönheit, der sich an der Kraft der Gefühle stillt, verstümmelt sieht. Am Ende seines Prologs vergleicht der erste Übersetzer Hölderlins den wahnsinnigen Dichter mit dem vortrefflichsten spanischen Narren, mit Don Quijote de la Mancha: „Den Geist Griechenlands inmitten der modernen Zivilisation zu beschwören ist eine Heldentat, die jenen Don Quijotes gleicht, der darauf versessen war, die Welt seiner Zeit in eine Welt der reinsten Ideale der Ritterschaft zu verwandeln. Der glühende Optimismus, den der neue Don Quijote für die Verwirklichung seines hellenischen Ideals zeigte, mußte ihn an der Grobheit der unreinen Wirklichkeit, die ihn umgab, scheitern lassen, mußte ihn schließlich zu den düsteren Wegen des Wahnsinns führen“. Hölderlin, der nach Meinung seines ersten Übersetzers der deutsche Dichter der Romantik schlechthin war, erscheint in Spanien in einem Verlag namens „Cervantes“, als sei er ein „neuer Don Quijote“, als sei er ein Wanderritter der Poesie, der beharrlich und hartnäckig versucht, das höchste Gesetz der Schönheit, das sein bewundertes und geliebtes Griechenland geleitet hat, in eine in rationalistische Pedanterie verfallene Epoche zu verpflanzen.

Carles Riba: die erste Übersetzung Hölderlins ins Katalanische

Carles Riba, der 1893 in Barcelona geboren wurde und in dieser Stadt im Jahr 1959 starb, stellt das Vorbild des lehrenden Dichters dar, der in den dreißiger Jahren so sehr in Mode war. Professor der Autonomen Universität in Barcelona und Verfasser eines absolut grundlegenden poetischen Werks in der Geschichte der zeitgenössischen katalanischen Literatur, übersetzt er in jene Sprache die gräkolateinischen Klassiker und verschiedene Schriftsteller des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, wie zum Beispiel Hölderlin, Poe, Kavafis oder Rilke. Im März 1922 reist er mit einem von der Mancomunitat de Catalunya gewährten Stipendium nach München, um unter der Leitung des Philologen Karl Vossler zu studieren. Am dritten Juli 1922 schreibt er aus München an seinen Dichterfreund López-Picó, um ihm eine erfreuliche Nachricht mitzuteilen: „Ich habe (was natürlich uns anbelangt) einen großartigen lyrischen Dichter entdeckt, einen Zeitgenossen Goethes, der gelegentlich unser Zeitgenosse zu sein scheint: Hölderlin“³⁰. Die Entdeckung Hölderlins seitens Riba offenbart sich äußerlich in der Form seiner Fassung der *Set Poemes de Hölderlin (Sieben Hölderlingedichte)*, die 1922 in der Ausschreibung der Juegos Florales del Ampurdán, einem literarischen Wettbewerb, vorgestellt wurden. Im Jahr 1923 verlegte Publicacions Empordá in Barcelona einen dünnen Band mit den Fassungen Ribas. Zwischen 1922 und 1944 arbeitet Riba weiterhin an seinen Übersetzungen Hölderlins ins Katalanische, bis er im ganzen vierundzwanzig Gedichte vereinigt hat. Die erste Ausgabe seiner *Versions de Hölderlin (Hölderlinversionen)* trägt das Datum 1943 und gibt als Druckort Buenos Aires an, aber in Wirklichkeit wurden die hundertfünfundzwanzig Exemplare 1944 in Barcelona unerlaubt veröffentlicht; eine der in jenen unheilvollen Jahren nach dem spanischen Bürgerkrieg häufig ausgeheckten Kriegeslisten, um sich der Zensur des Franquismus' zu entziehen.

Der Dichter Gabriel Ferrater, Spezialist für Ribas Werk und Verfasser des Vorworts der Neuauflage der *Versions de Hölderlin*, weist auf den Weg hin, den man gehen muß, um die Faszination, die Hölderlin auf Riba ausübt, zu verstehen: „Um das Jahr 1920, als Riba sein erstes Buch *Estances (Stanzen)* geschrieben hatte, befand er sich als Dichter in einer Sackgasse (...), in einer Einöde ohne irgendeinen Wegweiser. Diese Einöde ist allen katalanischen Schriftstellern bekannt und man braucht nicht viel nachzudenken, um sie beim Namen zu nennen: es ist das Fehlen jedweder Tradition. (...) Wenn die katalanische Literatur überhaupt etwas ist, ist sie realistisch, und mit dem Realismus wußte Riba nie etwas anzufangen“³¹.

Im Jahr 1928 weist Riba mehrfach auf „diese geistvolle Bemerkung Hölderlins hin (...) ‚ein Gott‘ ist der Mensch, wenn er träumt, ein Bettler, wenn er nachdenkt“³². Wahrscheinlich hat diese Entdeckung in den Gedichten des 1930

veröffentlichten zweiten Buches *Estances*, in dem er von einer Welt der Träume redet, ihren Nachklang gefunden. Die in diesem Buch enthaltenen Gedichte, die dem Schicksal geweiht sind – ein schlechthin hölderlinisches Thema³² –, gehören zu den besten Gedichten Ribas; die Serie beginnt mit dem fünften Gedicht, das Kernstück ist im sechsten, siebten und achten Gedicht enthalten und sie schließt mit dem achtzehnten Gedicht. Das sechste Gedicht (mit Motto aus Hölderlins „Mnemosyne“) handelt von der Versöhnung mit dem Schicksal, denn glücklich ist:

„Wer auch künftig sein Verlangen nicht steuert:
wer die Ruder beiseite legt und, niedergestreckt
im zerbrechlichen Boot, den Wolken zugewandt, schweigend,
sich in ruhigen Gewässern treiben läßt“³³

Die Erfahrungen des Kriegs und die Bitterkeit des Exils lassen Riba von neuem die Nähe Hölderlins suchen, und Frucht dieser Annäherung sind die zwischen 1939 und 1942 entstandenen *Elegies de Bierville* (*Bierviller Elegien*), die nicht nur wegen der sozialen Thematik, sondern auch wegen der ans Licht tretenden hervorragenden formalen und lyrischen Qualitäten einen Markstein in der Dichtung der Nachkriegszeit setzen sollten. Der gräkorömischen Tradition, den *Römischen Elegien* Goethes, den großen *Elegien* Hölderlins und den *Duineser Elegien* Rilkes folgend – Autoren, die Riba kennt und übersetzt – gelingt es dem Dichter, seine in jenem Moment an die kollektive Geschichtserfahrung gebundenen literarischen und persönlichen Erfahrungen in wirklich außerordentlicher Weise zu vereinigen und aufzuarbeiten.

Eine der katalanischen Literatur fehlende Tradition suchend, wendet sich Riba also Hölderlin zu und beginnt, einen kreativen, besonnenen und anhaltenden Dialog mit diesem deutschen Dichter zu führen, aus dem einige der bedeutendsten Werke der zeitgenössischen katalanischen Lyrik hervorgehen sollten.

7.

Alvaro Cunqueiro: die erste Übersetzung Hölderlins ins Galicische

Galicien erlebt im ersten Viertel dieses Jahrhunderts eine nie dagewesene Bewegung bezüglich der Verteidigung und sozialen Aufwertung der einheimischen Sprache. Es handelt sich um die sogenannten *Irmandades de Fala* (*Sprachbrüderschaften*), die einen großen Einfluß innerhalb des linguistischen und literarischen Bereichs ausübten. Was die Sprache anbelangt, verfochten sie eine Orthographie, die die enge Verwandtschaft zwischen dem Galicischen und Portugiesischen offenbaren sollte. Was die Literatur betrifft, nahmen sie sich in ihrem Eifer, die galicische Literatur thematisch und stilistisch zu aktualisieren,

vor zu beweisen, daß man in Galicisch auch nicht spezifisch galicische Themen behandeln könne. Die Zeitschrift *Nós (Wir)* – deren erste Ausgabe 1920 in Orense veröffentlicht wird und deren Erscheinen nur der Bürgerkrieg unterbrechen sollte, als sie die Nummer 144 erreicht – ist wahrscheinlich das anspruchsvollste Unternehmen innerhalb der gehobenen Kultur Galiciens, entstanden aus den Bemühungen, mit dem Volk in seiner eigenen Sprache zu reden und es mit der Lektüre vertraut zu machen.

Die Zeitschrift *Nós* nimmt innerhalb der galicischen Literatur so eine wichtige Stelle ein, daß man von einer „Gruppe *Nós*“ sprechen kann, zu der nur die Schriftsteller gerechnet werden, „die sich dadurch auszeichnen, ihren anfangs elitären und etwas snobistischen Kosmopolitismus, unter Beeinflußung des in den Diktaturjahren [Primo de Riveras] entbrennenden Nationalismus, in einen universellen Galicismus verwandelt zu haben“³⁴. Die „Gruppe *Nós*“ setzt sich als eine ihrer wichtigsten Aufgaben, Galicien zu europäisieren, es in eine Keimzelle der Universalität zu verwandeln. Deshalb ist die Zeitschrift nach allen Seiten hin geöffnet. Nicht nur zeitgenössische portugiesische Dichter finden in ihr Raum, sondern auch Iren, Engländer und Bretonen. Von dem Eifer beseelt, die alte keltische Gemeinschaft wieder aufleben zu lassen, veröffentlicht sie in galicischer Fassung irische Legendensammlungen oder gibt ihren Lesern Fragmente des *Ulysses* von Joyce bekannt, die Otero Pedrayo ins Galicische übertragen hatte, bevor es Übersetzungen davon in irgendeiner anderen der in Spanien gesprochenen Sprachen gab. Auch die Gedichte Hölderlins, von Alvaro Cunqueiro ins Galicische übersetzt, fanden in ihr Raum, zu einer Zeit, in der wahrscheinlich der deutsche Dichter noch nicht ins Portugiesische übersetzt worden war.

Alvaro Cunqueiro, 1911 in Mondoñedo geboren und siebzig Jahre später in Vigo gestorben, ist einer der Mitarbeiter der Zeitschrift *Nós*. Wie Hölderlin mit einer außergewöhnlichen Ader für die elegische Dichtung versehen, stellt Cunqueiro eine der größten Gestalten der galicischen Literatur dar. In der 1934 erschienenen Nummer 129/130 der Zeitschrift *Nós* veröffentlicht Cunqueiro die Übersetzung dreier Gedichte Hölderlins, denen eine kurze biographische Anmerkung vorangestellt ist, in der er seine Leser über den Schwaben aufklärt. Ein undatierter Brief, an einen Freund namens Paco gerichtet (der Nachname des Empfängers ist unbekannt), den die Zeitschrift *Grial* 1981 (Nummer 72), dem Todesjahr Cunqueiros, veröffentlichte, gibt Rechenschaft darüber, daß Cunqueiro sich schon in den Jahren 1933–34 von dem Werk Hölderlins angezogen fühlte, dessen Gedichte zu übersetzen er fortfährt und dem er auch eines seiner eigenen widmet³⁵. Cunqueiro selbst nennt drei Motive, die ihn veranlaßt haben, Hölderlin in seine Muttersprache zu übersetzen:

„a) Die Aktualität Hölderlins: Er wird erneut an die erste Stelle der besten Poesie unserer Zeit gestellt. Er ist eine lebendige Quelle (...).

b) Hölderlin stellt eine den Galiciern *mögliche* Klassik dar. Hölderlin liegt uns eher als Vergil. (...) Wir Kelten können ein Griechenland sein, ein anderes ewiges Griechenland (...).

c) Man muß das, was dringend nötig und wichtig ist, ins Galicische übersetzen, damit es hier, unter uns, gesagt wird, (...) man muß sich hinausstürzen und mit den Worten anderer (...) das sagen, was die Galicier wissen müssen“.

Vom Eifer beseelt, die alte keltische Gemeinde wieder aufleben zu lassen, den er mit den Mitgliedern der „Gruppe *Nós*“ teilt, sieht Cunqueiro in dem Hellenismus Hölderlins ein nachzuahmendes Beispiel. Wenn Galicien sich direkt und unmittelbar nach Europa hin öffnen will, ohne jedwede Vermittlung seitens der übrigen Halbinsel, ist es nötig, daß sie seine großen Schöpfer liest, und Hölderlin ist zweifellos einer der Größten.

8.

Luis Cernuda: ein unzeitgemäßer Romantiker

Luis Cernuda, 1902 in Sevilla geboren und 1963 im mexikanischen Exil gestorben, ist einer der bedeutendsten Dichter der sogenannten „Generation von 1927“. Kein anderer Dichter dieser Generation weist so wie er beständig Brüche mit der spanischen Dichtertradition und den Versuch einer völligen Erneuerung auf.

Der wichtigste Wendepunkt in der dichterischen Laufbahn Cernudas findet zwischen 1934 und 1935 statt, als er sich bewußt wird, daß seine Poesie eine größere thematische Entfaltung braucht. Das „reine Gedicht“ und die stilistischen Übungen des goldenen Zeitalters, die in *Égloga*, *Elegía*, *Oda* (*Ekloge*, *Elegie*, *Ode*) enthalten sind, hinter sich lassend, hat sich unser Dichter in einen Waisen der Tradition verwandelt. So bedient er sich der Mythologie und der klassischen Ode, als er 1935 die Gedichte der *Invocaciones a las gracias del Mundo* (*Anrufungen an die Anmut der Welt*) zu schreiben beginnt. In seiner im Jahr 1959 geschriebenen autobiographischen Prosa *Historial de un libro* (*Entstehungsgeschichte eines Buches*) erzählt Cernuda offenherzig, und nicht ohne einen gewissen Stolz, von der zufälligen Begegnung mit einem Dichter, der ihm den entscheidenden Ansporn zu den Änderungen geben sollte, die schon im Herzen seines eigenen Werkes keimten:

„1934 begann ich, die Gedichte der *Invocaciones a las gracias del Mundo* zu verfassen. (...) Bald nahm ich wahr, daß der ihnen Gestalt gebende Stoff mehr Auseinandersetzung, mehr Raum verlangte. In diesem Vorhaben half mir die Tatsache, daß ich mich damals imstande fühl-

te, alles in einem Gedicht ausdrücken zu können, im Gegensatz zu den dürftigen Beschränkungen dessen, was in den vorhergehenden Jahren als „reine“ Poesie bezeichnet wurde (...).

Die Sammlung war schon mehr als halb fertiggestellt. Bevor ich das Gedicht „Himno a la Tristeza“ („Hymne an die Traurigkeit“) verfaßte, begann ich Hölderlin zu lesen und zu studieren, denen zu begegnen eine meiner größten Erfahrungen als Dichter dargestellt hat. Der Beschränktheit der poetischen Präferenzen müde geworden, die die französischen Surrealisten charakterisiert, begann mein Interesse als Leser sich nach anderen Dichtern der deutschen und englischen Sprache zu wenden, und ich versuchte, um sie lesen zu können, ihre jeweiligen Sprachen zu erlernen.

Zu jener Zeit lebte in Madrid der deutsche Dichter Hans Gebser, der mit der Hilfe eines englischen Freunds, Roy Winstone, die Texte für eine den Dichtern meiner Generation gewidmete Anthologie übersetzte, die kurz vor dem Ausbruch des Bürgerkriegs in Berlin veröffentlicht wurde. Dies war der Anlaß unserer Bekanntschaft, und dank ihrer konnte ich meinen Entschluß, Hölderlin zu studieren, von dem ich schon einiges gelesen hatte, in die Tat umsetzen! Unter der Mitarbeit Gebasers beschäftigte ich mich bald mit der Übersetzung einiger Gedichte; selten habe ich mit so viel Hingabe und Vergnügen gearbeitet, von meiner Übersetzung Shakespeares *Troilus and Cressida* abgesehen. Den Text Hölderlins Wort um Wort entdeckend, schien es, als ob die Tiefe und dichterische Schönheit mich zu den höchsten Gipfeln erheben würde, den die Poesie uns anbieten kann. So lernte ich nicht nur eine neue Weltanschauung kennen, sondern zugleich auch eine neue Technik des poetischen Ausdrucks⁴³⁶.

Dank dieser zufälligen Begegnung wandte sich Cernuda erneut den Themen der Kindheit, der Natur, der Liebe und der Poesie zu, und Hölderlin nachahmend, verlegte er sie in eine mehr allegorische als wirkliche klassisch-mitteländische Atmosphäre. Zwischen Pessimismus und Begeisterung pendelnd, stellt sich Cernuda zur Aufgabe, die altertümlichen Götter zu beschwören und ihnen dichterisch ein neues Leben zu geben. Als Beispiel diene das Gedicht „A las estatuas de los dioses“ („An die Statuen der Götter“), mit dem *Invocaciones* schließt:

„Schön und besiegt träumt ihr,
Die blinden Augen zum Himmel gerichtet
Betrachtet ihr die fernen Zeitalter
Der titanischen Menschen,
Deren Liebe euch leichte Kränze band

Und die wohlriechende Flamme erhob sich
Zu göttlichem Licht, ihrer himmlischen Schwester.

Eurer Wahrheit Widerschein, gingen die Wesen
Ergeben und frei wie das Wasser;
Noch traf die prunkvolle Bosheit nicht
Ihre Körper voll Würde und Anmut.
An euch glaubten sie, und ihr lebtet;
Das Leben war kein düsterer Wahn³⁷.

Fassen wir zusammen: Hölderlin stellt einen grundlegenden romantischen Einfluß in Cernuda dar. Das Beispiel des Dichters spornt ihn außerdem dazu an, die beschwörende Dichtung der ersten Jahre aufzugeben und sich der diskursiven Dichtung zu widmen. Die Gedichte der *Invocaciones* führen etwas Neues in die Poesie Cernudas ein, das lyrisch erzählende Gedicht hält seinen Einzug³⁸.

In einer anderen Passage des *Historial de un libro* erklärt Luis Cernuda selber einen formalen, die Länge der Gedichte ergänzenden Aspekt, den er in seine Technik des Versbaues aufnimmt, nachdem er ihn von Hölderlin verwendet gesehen hat:

„Seit der Lektüre Hölderlins habe ich begonnen, in meinen Dichtungen das *enjambement* zu verwenden, also das Übergreifen des Satzzusammenhangs über das Versende hinaus auf den nächsten Vers. Das hat mich allmählich zu einem doppelten Rhythmus geführt, einer Art Kontrapunkt: dem des Verses und dem des Satzes. Manchmal können sie übereinstimmen, aber andere Male können sie auseinanderklaffen; manchmal ist der Rhythmus des Verses betonter, manchmal der des Satzes. Letzterer, der Rhythmus des Satzes, begann in einigen Gedichten vorzuherrschen, so daß das unerfahrene Gehör in ihnen einen regelwidrigen Ton vernahm. In einigen meiner Gedichte, die einen dramatischen Monolog bilden, und unter denen sich manche meiner bevorzugten Dichtungen befinden, erscheint der Vers unter der Herrschaft des Satzes stimmlos³⁹.

Das Werk keines anderen spanischen Dichters – das Ribas vielleicht ausgenommen – enthält so viele ausdrückliche und unausgesprochene Hinweise auf Hölderlin wie das Cernudas. Für all seine literarischen Facetten, als Übersetzer, Dichter und Essayist, ist das Werk des Schwaben ein unumgänglicher Bezugspunkt. Anfang 1936 veröffentlicht Cernuda in der Zeitschrift *Cruz y Raya* (*Kreuz und Strich*) eine Sammlung von achtzehn Gedichten Hölderlins – mit dem Hispanisten Hans Gebser zusammen übersetzt –, denen eine den

Dichter preisende Einführung vorangestellt ist; 1956 widmete er ihm ein kurzes Essay mit der Überschrift *Goethe y Hölderlin* und erwähnte ihn in vielen anderen Prosaschriften. Schließlich setzte sich seit seines Buches *Invocaciones a las gracias del Mundo* die charakteristische Wende seiner dichterischen Produktion in Bewegung, in der er nun Wege einschlägt, die die spanische Poesie bislang kaum erforscht hatte; dies in der Folge der genußbringenden Lektüre, des Studiums und der Übersetzung Hölderlins. Aber der Vergleich muß hier nicht enden, sondern es besteht noch die Möglichkeit, eine tiefere – strukturelle – Analogie zwischen den lyrischen Welten beider Dichter zu entdecken.

In einem Essay mit dem Titel *Cernuda, ¿poeta romántico? (Cernuda, ein romantischer Dichter?)*⁴⁰ macht Philip W. Silver darauf aufmerksam, daß in dem Werk des Sevillaners ein romantischer Topos deutlich platonischen Ursprungs durchschimmert: der Künstler als Kind, das sich an die ursprüngliche Einheit „erinnert“, die heute nur in der Kunst wiedergewonnen werden kann. So schreibt er in dem Prosagedicht „Escrito en el agua“ („Ins Wasser geschrieben“), das in dem Buch *Ocnos (1940–1942)* enthalten ist:

„Seit meiner Kindheit, so weit wie meine Erinnerung reicht, habe ich immer das Unveränderliche gesucht, habe ich die Ewigkeit ersehnt (...). Aber die Kindheit verflög und ich fiel in die Welt. Die Menschen starben um mich herum und die Häuser zerfielen“⁴¹.

M. H. Abrams leistet einen wichtigen Beitrag zur Beschreibung der Einheit des romantischen Denkens mit seinem Buch *Natural Supernaturalism*⁴², das bereits eine klassische Abhandlung in diesem Bereich darstellt. Sich auf den Entwurf des langen autobiographischen Gedichts von William Wordsworth „The Prelude“ konzentrierend, zeigt er, wie sich in den Werken der von der Französischen Revolution enttäuschten ersten englischen Romantiker ihr früheres Vorhaben, eine bessere Welt mittels der Politik zu schaffen, verinnerlichte. Der eine oder andere glaubte sogar, daß mit Hilfe der Poesie sich wirklich ein radikaler Wandel im menschlichen Leben vollziehen könne. Bezüglich des Fragments seines autobiographischen Gedichtes kommentiert Abrams, daß Wordsworth die Nachahmung des Wegs der augustinischen Vollkommenheit anrege: zuerst die Vereinigung mit der Natur, die der Kindheit und der paradiesischen Epoche der *Genesis* entspricht; dann der Sündenfall und zuletzt, mit der Reife, die Erlösung und die Heimkehr ins Paradies; Versöhnung, die aus der Bildung der Phantasie durch die Natur hervorgeht. Abrams entdeckt dieses von Wordsworth angeführte „Motiv“ [engl.: argument] überall, sei es bei anderen Schriftstellern wie Hölderlin in seinem Roman *Hyperion*, Novalis, Shelley oder Coleridge, sei es bei Philosophen wie Hegel oder Nietzsche.

Für Silver besteht kein Zweifel daran, daß Cernuda sich in der Gestaltung seines Lebens, seiner Dichtung und seiner Poetik instinktiv von dem „Motiv“

leiten ließ, das Abrams bei so vielen anderen Schriftstellern der Romantik – bei Hölderlin zum Beispiel – entdeckt hat⁴³. Im Einklang mit diesem Motiv, arbeitet *Ocnos* eine Kindheit für das dichterische Subjekt Cernuda auf, dessen Jugend, Reife und Alter, nach ihren verschiedenen Phasen oder nach thematischen Schwerpunkten geordnet, in den gesammelten Gedichten *La realidad y el deseo* (*Das Wirkliche und das Verlangen*) ihren Ausdruck finden⁴⁴.

Auch wenn kein spanischer Romantiker des 19. Jahrhunderts ganz in dem Modell Abrams eingegliedert werden kann, „so gibt es doch einen Luis Cernuda, der ihm vollständig entspricht“⁴⁵, folgert Philip W. Silver schließlich. So wie man in Cernudas Poesie ein Vorher und Nachher bezogen auf Hölderlin finden kann, so gibt es auch ein Vorher und Nachher bezogen auf Cernuda in der Geschichte der literarischen Rezeption Hölderlins in Spanien. So wichtig wie Cernuda in der spanischen zeitgenössischen Lyrik ist, so wesentlich ist der Beitrag Hölderlins zum Werk des sevillanischen Dichters.

9.

Vicente Aleixandre: die Nostalgie nach einem zeitlosen Paradies

Vicente Aleixandre ist, wie sein Freund Cernuda, einer der großen Dichter der „Generation von 1927“, einer Generation, in der sich viele große Dichter zusammenfinden. Nach der Meinung des Dichters und Kritikers Leopoldo de Luis besteht der Unterschied zwischen einem *guten Dichter* und einem *großen Dichter* darin, daß der erste einzelne Stücke vorweisen kann, die in ihrer Qualität denen des großen Dichters vielleicht nicht nachstehen, aber dem es an einer erarbeiteten poetischen Welt mangelt⁴⁶. Heute zweifelt niemand daran, daß Cernuda und Aleixandre solch eine Welt ihr eigen nennen können.

Vicente Aleixandre ist 1898 in Sevilla geboren, 1977 wurde ihm der Literaturnobelpreis verliehen und er starb in Madrid im Jahr 1984. 1944 erscheint *Sombra del Paraíso* (*Schatten des Paradieses*), das fünfte Buch des Dichters und das erste, das nach dem Bürgerkrieg veröffentlicht wurde. *Sombra del Paraíso* ist im Verlauf von vier Jahren entstanden: von September 1939, in dem das erste Gedicht – „Primavera en la Tierra“ („Frühling auf Erden“) – geschrieben wurde, bis November 1943, Datum des letzten Gedichts – „La isla“ („Die Insel“). Die Veröffentlichung dieses von seinem Verfasser und von der Kritik als „romantisch“ bezeichneten Buches zieht viele jener jungen Dichter an, die damals anfangen, sich in den Poesiezeitschriften vorzustellen. Von diesem Moment an wird das Haus Aleixandres zum Wallfahrtsort der nach dem Krieg hervorgetretenen Dichterjugend. Innerhalb des lyrischen Panoramas Spaniens in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts nimmt das Werk *Sombra del Paraíso* eine außerordentlich wichtige Stellung ein, aus Gründen, die manchmal das strikt Literarische überschreiten.

Am 3. August 1944, kurz nach Erscheinen des Buches, schreibt Aleixandre an den Dichter José Luis Cano: „Ich schicke Dir Carmen Bravos Brief zurück. Die Weise, in der sie die Poesie des *Sombra del Paraíso* wahrnimmt, hat mich sehr zufriedengestellt. Sie hat seinen Glanz sehr gut gesehen, und mir hat ihre Vorstellung über das, was sie „das absolute Glück“ nennt, besonders gut gefallen. (...) Was sie über Hölderlin sagt, an dessen Gedichte, die wir vor Jahren in *Cruz y Raya* gelesen haben, ich mich erinnere, hat mich interessiert. Keats kenne ich besser. In ihrer Flucht vor der Wirklichkeit haben einige Dichter der Romantik (zu denen man auch Goethe und Shelley zählen muß) Nostalgie nach der antiken Zeit und Welt, genauer gesagt, nach der der Griechen und Römer, verspürt. Dem Schmerz entriinnend besinge ich ein Paradies, das weder Zeit noch Wechsel kennt, und „das absolute Glück“, wie es Carmen nennt, leuchtet mit Macht heraufbeschworen in seinem schnellen Flug, in der vollständigen Welt, die der Dichter erschaffen hat, und schwebt in der Zeit. (...) Diese Flucht vor der Wirklichkeit bezeugt das romantische Zeichen meiner Poesie. (...) Ich glaube, in meinem Buch findet sich das, was sich nur in einigen wenigen Dichtern finden läßt: (...) ein romantischer und schöner Inhalt, in einer streng und straff klassischen Form ausgedrückt“⁴⁷. Diese Gedichtsammlung Aleixandres drückt die Nostalgie nach einem zeitlosen Paradies aus; eine Nostalgie, die er mit einigen Dichtern der Romantik teilt, und ganz besonders mit Hölderlin. Das wollen wir uns genauer ansehen.

Die Nostalgie: Im Jahr 1939 endet der Bürgerkrieg auf den Schlachtfeldern, obwohl er in den langen, zähen und düsteren Nachkriegsjahren weitergeführt wird. Dem exterritorialen Exil entsprechend, das Dichter wie Juan Ramón, Riba oder Cernuda ins Ausland verbannt, leidet Aleixandre – wie auch Dámaso Alonso – an einem inneren Exil. In der Poesie aller hinterläßt das Exil seine Narben; Krusten voller Melancholie, die man auch in *Sombra del Paraíso* wahrnehmen kann. Auf diesen Seiten finden wir so etwas wie einen gesuchten Abstand, eine freiwillige Ablehnung der Gegenwart, von der aus der Dichter ein verlorenes Land unvergänglichen Glücks und ewiger Reinheit besingt.

Das Paradies: In diesem Buch wird uns das Abbild eines Mythos vorgestellt: die in der Vergangenheit vorhandene Existenz eines goldenen Zeitalters, ein magischer Garten Eden, ein Arkadien, in dem der Dichter einst lebte und an das er sich nun dichtend, „ohne es zu wissen, erinnert“ – so gesteht Aleixandre in einem an Dámaso Alonso gerichteten Brief aus dem Jahr 1940, als die Gedichtsammlung noch an ihrem Anfang stand⁴⁸. Nach dem Abfassen dieses Briefes hat Aleixandre in einem Text mit der Überschrift *Notas sobre „Sombra del Paraíso“ para unos estudiantes ingleses (Anmerkungen über „Schatten des Paradieses“ für englische Studenten)* weitere Erklärungen über dieses Werk geschrieben: es „versucht, ein Lobgesang an die Morgenröte der Welt zu sein, angestimmt vom Menschen der Gegenwart“, und es handle sich um „die Vision der Morgenröte, die, wie ein Drang nach Wahrheit und Fülle,

aus der schmerzlichen Erschütterung des heutigen Menschen hervorgeht⁴⁹. Das ist also die zeitliche Ebene, von der aus der Dichter schreibt: aus der finsternen und schmerzlichen Gegenwart heraus beschwört er wahre verlorene Wirklichkeiten.

Hölderlin: Dieses Werk Aleixandres – wie das gesamte Werk Cernudas und besonders *Invocaciones* – entspricht ziemlich genau dem romantischen „Motiv“, das Abrams von Wordsworth her ableitet und das er in Hölderlins *Hyperion* findet: die Einheit mit der Natur, die der Kindheit des Menschen und der Morgenröte der Welt entspricht, der Fall des Paradieses und schließlich die Erlösung, die sich aus dem Besingen ihres Abbildes in der gegenwärtigen Welt ergibt: der Natur und der Elementarwesen.

Cernuda glaubt, daß dieses Buch Aleixandres „einem unausdrückbaren Gefühl“ entspringt, „das die romantische Bewegung charakterisierte, und das gerade ein Dichter der Romantik mit jenen Worten ausgedrückt hatte: ‚Der Dichter ist ein gefallener Gott, der sich an die Himmel erinnert‘⁵⁰. Der Verfasser der *Invocaciones* meint, daß seit *Sombra del Paraíso* „die Verbindung, die sein Autor mit der surrealistischen Bewegung hatte, fast vollständig verschwindet, aber es erscheint ein anderer bedeutender Einfluß: Hölderlin⁵¹. Carlos Bousoño, der Dichter, literarische Essayist und Verfasser einer Studie über die Poesie Aleixandres, die einen Markstein in der Geschichte der spanischen Literaturkritik der fünfziger Jahre dargestellt hat, weist ebenso auf die „Beziehung zwischen *Sombra del Paraíso* und dieser reinen und warmtönigen, nach Welten der Erlösung strebenden poetischen Linie hin, die wir in den englischen Romantikern Shelley und Keats und in dem deutschen Hölderlin finden können⁵².

Das erste verfaßte, wenn auch nicht das zuerst veröffentlichte Gedicht trägt die Überschrift „Primavera en la tierra“ („Frühling auf Erden“). Nach Bousoños Meinung, und von den schon erwähnten Ähnlichkeiten der Haltung abgesehen, „scheint es möglich, daß der germanische Dichter ganz konkret den Polytheismus beeinflußt hat“⁵³, den dieser Text offenbart. Diese Angelegenheit ist keineswegs unbedeutend, da es sich um das erste von Aleixandre geschriebene paradiesische Gedicht handelt und wir in ihm die Grundsubstanz finden, die alle anderen Gedichte des Buches möglich macht:

„Ihr wart,
Geister eines hohen Himmels,
wohlwollende Mächte, die mein Leben entfachten,
meine Stirn beleuchtend in den fruchtbaren Tagen
der jugendlichen Freude.

Ich liebte, liebte den seligen Frühling
unter dem göttlichen Zeichen eurer leichten Flügel,
o mächtige, o allumfassende Herren der Erde“⁵⁴.

Schon das wenige bisher aus dem Schriftwechsel unseres Dichters Veröffentlichte, nämlich ein zwischen 1939 und 1979 an José Luis Cano gerichtetes Bündel Briefe, bietet uns einen weiteren Beweis für das anhaltende Interesse des spanischen Nobelpreisträgers an Leben und Werk des deutschen Dichters. Aleixandre hatte eine Freundin und Geliebte, die deutsche Hispanistin Eva Seifert, die er in den frühen zwanziger Jahre kennenlernte und mit der er seitdem längere Zeiträume verbrachte, besonders die Sommer. Mit ihr liest er die deutschen Autoren, die er nicht auf spanisch lesen kann. Im August 1955 schreibt er:

„Lieber José: (...) Vor drei Tagen ist Eva abgereist. (...) Dieses Jahr haben wir in Ruhe die Briefe Schillers gelesen, die sie für mich übersetzt hat. (...) Ich genoß es sehr. Der besonnene und tiefgründige Geist Schillers lebt in ihnen, in seinen Tagen, in seinem Trachten und Hoffen. (...) Im nächsten Jahr bringt mir Eva den Briefwechsel Hölderlins“⁵⁵.

Das Interesse, das Aleixandre für Hölderlin und andere seiner Zeitgenossen zeigt, scheint sicher begründet. Man vernimmt das Echo des Schwaben, gut harmonisiert mit dem Echo der englischen Romantiker, in *Sombra del Paraíso*. Das erste Buch, das dieser im inneren Exil lebende Dichter nach dem Bürgerkrieg veröffentlicht und das in den Galgenjahren des ersten Franquismus geschrieben wurde, scheint dem Willen Aleixandres zu entspringen, der von Hölderlin in seinem prophetischen Vers aus „Brod und Wein“ offengelassenen Frage Antwort zu geben:

„Wozu Dichter in dürftiger Zeit?“.

10. Dichter in dürftiger Zeit

Eine während des Bürgerkriegs der Einheitspartei „Falange“ angehörende Schriftstellergruppe gründet im Jahr 1940 die Zeitschrift *Escorial*. In ihrer ersten Etappe übernimmt die Leitung der Dichter Dionisio Ridruejo, zur damaligen Zeit Pressechef des neuen Staates, unter Beratung einer Altersgruppe, die schließlich unter dem Namen der „Generation von 1936“ bekannt wurde: Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Antonio Tovar. Obwohl die Zeitschrift *Escorial* ihren Kurs mit der Verteidigung der Klassik, des Latinismus und des Deutschtums beginnt, die die drei Grundpfeiler der Kultur der „neuen europäischen Ordnung“⁵⁶ bilden sollten, wußte sie doch verschiedene Elemente und in irgendeiner Weise marginale Tendenzen zu verwerten, die dieses Unternehmen besonders offen machten.

Diese Zeitschrift veröffentlichte Gedichte von Dámaso Alonso und Vicente Aleixandre, die das neue Regime niemals akzeptierten und fern von seinem intellektuellen Pomp und Prunk lebten. Von ihren Seiten aus bekämpfte Leopoldo Panero die Isolierung der Gruppe mit seinen Übersetzungen von Shelley und Keats – wieder einmal bilden die Romantiker den Brückenkopf zu einer Modernität hin, die der Krieg übergangen hatte – und mit seiner Studie zu derjenigen Dichtung, die in jenen Jahren zum Vorschein kam (die von Dámaso Alonso oder Camilo José Cela).

Im Juni 1941 erscheint die von Luis Díez del Corral verfaßte Übersetzung einer der großen Elegien Hölderlins, „Der Archipelagus“, in der achten Nummer des *Escorial*. 1943, in der Nummer 28, wird auch der Vortrag, den Heidegger sieben Jahre zuvor in Rom über *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* gehalten hatte, veröffentlicht. Der schwäbische Dichter erregt von neuem das Interesse der ersten literarischen Generation der Nachkriegsjahre.

Juan Guerrero Ruiz und José Luis Cano gründen 1943 die Reihe „Adonais“, mit der Absicht, dort die Produktion jener Dichter aufzunehmen, denen kein Verlag zur Verbreitung ihrer Werke zur Verfügung stand. Die Dichter, die diese Reihe eröffneten, hatten in den Seiten des *Escorial* debütiert, unter ihnen auch Cano in seiner doppelten Position als Kritiker und Dichter. Die Übersetzungen wichtiger Autoren wie Verlaine, Rimbaud, Whitman, Byron, Keats oder Shelley stellen den wesentlichen Teil des verlegerischen Katalogs der Reihe „Adonais“ dar. 1949 veröffentlicht José María Valverde in dieser Reihe zwölf Gedichte Hölderlins; er selbst berichtet uns jene Erfahrung: „Ich habe mich auf die Übersetzung Hölderlins gestürzt und so meine Beschäftigung mit Rilke – seit 1943 oder 1944 – verlängert. (...) In meiner Eigenschaft als Dichter, der damals den Grad des Lizentiats in Philosophie erwarb, und der sich als Übersetzer versuchte, war Hölderlin für mich schon kein Anreiz mehr, sondern eine Herausforderung. Und vielleicht geschah meine Annäherung nicht nur aus persönlichen Gründen heraus, sondern auch im Namen meiner Umgebung und dessen, was wir damals Generation nannten, in günstigen Umständen, die ich damals vorübergehend genoß: der Name Hölderlins ließ jedes lyrische und philosophische Ohr sich spitzen“⁴⁵⁷. In der Tat, im Spanien jener Jahre, der letzten Jahre des Zweiten Weltkriegs, befand sich Hölderlin unter den wenigen brauchbaren Resten des deutschen Propagandadrucks, von politischen Resonanzen befreit und gerechtfertigt durch den schon erwähnten Vortrag Heideggers und das Essay Diltheys in *Das Erlebnis und die Dichtung*, die in den vierziger Jahren dem spanischen Leser bekanntgemacht wurden.

„Auf alle Fälle“, – fährt Valverde fort- „obwohl der Ruhm mir nur zum Teil gebührt, geschah es unter dem lyrischen Pontifikat jenes Vicente Aleixandre – ich meine, in jener Epoche, in der er, in den Worten Dámaso Alonsos, wie ‚der Vater Nil‘ lächelnd all die hervorquellenden poetischen Bäche Spaniens empfing –, daß Hölderlin begann, hier wie bei sich zu Hause zu verkehren“⁴⁵⁸. Wie

schon erwähnt, stellte *Sombra del Paraíso* seit 1944 das Brevier vieler junger Dichter dar, die Aleixandre als ihren Lehrer und Meister akzeptierten. Außerdem war dieses ein für sie geschriebenes Werk, das mit jener klaren Widmung anfängt:

„Für dich, der du den Gesang des Steins kennst,
(...)
für dich, Dichter, der du in deinem Atem
den rohen Angriff der himmlischen Vögel verspürst“⁵⁹.

José Ángel Valente, 1929 in Orense geboren, ist einer der Dichter, die ihr erstes Buch in den fünfziger Jahren veröffentlichen. Valente versucht in seinem *La memoria y los signos (1960-1965) (Das Gedächtnis und die Zeichen [1960-1965])* die Vergangenheit aufzuarbeiten, die zerstreuten Zeichen zu deuten, sie zu beschwören, um ihr so zu entrinnen. Ein zweckloses Bemühen, weil er jene Phantasie der paradiesischen Kindheit nicht vernichten kann, von der sich so viele Dichter nie befreien konnten. In dieser Gedichtsammlung ist die Nostalgie nach einer unmöglichen Rückkehr zu dem Paradies der Kindheit deutlich. So knüpft seine literarische Entwicklung klar an die „Neoromantik“ Cernudas und Aleixandres an. Hölderlin selbst wird, vielleicht zum ersten Mal in der spanischen Lyrik, zum Mittelpunkt in einem der Gedichte dieses Buches. Es war bekanntlich eine Epoche kränklich moralischer Strenge, *eine dürftige Zeit...* Und dies ist genau der Titel des Gedichts von Valente, „Poeta en tiempo de miseria“ („Dichter in dürftiger Zeit“):

„Er sprach ohne Punkt noch Komma,
versah jede Pause mit Gesten einer geübten
Fröhlichkeit, vielleicht um die verstohlene Frage zu vermeiden,
die Solidarität mit seiner Vergangenheit,
seine nackte Wahrheit.
(...)
Dichter in dürftiger Zeit, einer Zeit der Lüge
und der Untreue“⁶⁰.

1966 dringt ein anderer „hervorquellender poetischer Bach“ des großen Flusses Aleixandres gewaltig in das lyrische Panorama Spaniens ein. Kaum einundzwanzig Jahre alt, stellt Pere Gimferrer aus Barcelona ein heute der dichterischen Erneuerung der sechziger Jahre sinnbildliches Buch vor: *Arde el mar (Das Meer brennt)*. Dieser Band enthält auch ein Hölderlin gewidmetes Gedicht – „Una sola nota musical para Hölderlin“ („Eine einzige musikalische Note für Hölderlin“) – das sich die Stimme des in den letzten Jahren von Wahnsinn und Irre befallenen Dichter zueigen macht:

„Wenn ich das Gedächtnis verliere, welche Reinheit“⁶¹.

Der Gedächtnisverlust, den der Wahnsinn ermöglicht, weist auf die Grundlage des Gedichts hin: die Gefahr und das Wagnis der Poesie als Weg ohne Rückkehr, als eine gefährliche Erkundung der Grenzen des Bewußtseins. Die Gedichte, in denen Hölderlin *Text* und *Prätexit* ist, grundlegender dichterischer Stoff und Ausgangspunkt für eine Reflexion über die Reichweite und das Wesen der kreativen Tätigkeit, sind fast schon ein zwangsläufiges Zitat für die Dichter, deren erste Bücher in den sechziger und siebziger Jahren erscheinen. José María Álvarez, Félix de Azúa, Antonio Colinas, Pere Gimferrer, Jesús Munárriz und Jenaro Talens sind grundlegende Stimmen der jungen Dichtung jener beiden Jahrzehnte und alle verfügen über Gedichte, die dem 'wahnsinnigen Einsamen in dem Turm neben dem Neckar gewidmet sind. Es besteht kein Zweifel: „unter dem lyrischen Pontifikat“ Vicente Aleixandres, dem viele von ihnen den endgültigen Schub verdanken, der sie der Anonymität entrissen hat“⁶², begann Hölderlin in Spanien „wie bei sich zu Hause“ zu verkehren.

Der auch aus dem Kreis Aleixandres stammende Dichter und Professor Jenaro Talens verfaßt im Jahre 1970 – nur vierundzwanzig Jahre alt – eine wichtige Einführung in die Lektüre Cernudas. In dem Vorwort des mit der Überschrift *El espacio y las máscaras (Der Raum und die Masken)* versehenen Werks verteidigt er den Dichter der *Invocaciones* vor denen – und er nennt ausdrücklich Gimferrer –, die „den in der Dichtung der Nachkriegszeit vorherrschenden Cernudismus ersetzen“ wollten⁶³. Die Vertrautheit mit dem Werk Cernudas, das voll von Hinweisen auf Hölderlin ist, bringt den unruhigen Talens in direkten Kontakt mit den Schriften des deutschen Dichters, und den Schritten Cernudas folgend, übersetzt er ihn noch im selben Jahr zusammen mit Ernst-Edmund Keil. Der Band enthält zweiunddreißig Gedichte, die die Reihe „Hontanar“ aus Valencia in einer zweisprachigen Ausgabe veröffentlicht. Im Vorwort wird Hölderlin als der Einführer dessen, was „wir zeitgenössische Dichtung zu nennen pflegen“ und „als einer der wenigen wahrhaftig großen Dichter der Geschichte“ begrüßt⁶⁴. Die Auswahl von Talens und Keil ist die umfassendste, die bisher in Spanien herausgegeben wurde.

Aber die ansteigende Hölderlinkurve, die in den ersten Jahren der politischen Übergangszeit zur Demokratie fast schwindelerregend ist, hat einen Haupturheber: den Dichter, Übersetzer und Verleger Jesús Munárriz. 1940 in San Sebastián geboren, gründet Munárriz 1976, ein Jahr nach dem Tod des Diktators, einen Verlag, der im Lauf der Jahre die Stellung des wichtigsten und repräsentativsten Verlags der spanischen Dichtung der letzten zwei Jahrzehnte erworben hat. Das erste Buch, das der neue Verlag herausgibt, ist die von Munárriz selbst verfaßte Übersetzung des *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, die dem frisch gegründeten Unternehmen seinen Namen gibt. Eine regelrechte Deklaration dichterischer Prinzipien, mit der Büste Hölderlins als

Markenzeichen. Seitdem hat „Libros Hiperión“ ein Dutzend hervorragender Textausgaben des schwäbischen Dichters sowie einige Essays über sein Leben und Werk und einen Band verschiedener ihm gewidmeter Gedichte veröffentlicht. „Hiperión“ stellt heute zweifellos eine einzigartige Initiative in dem verlegerischen Panorama Hölderlins dar, und dies nicht nur in Spanien. Als Dichter hat Munárriz auch einige wunderbare Verse dem Halbverrückten, der sich Scardanelli nannte, gewidmet. So läßt er in einem gefühlvollen und gefühlserregenden dramatischen Monolog des Buches *Otros labios me sueñan* (*Andere Lippen träumen mich*) den Tischler Zimmer sagen:

„Er ist – trotz allem – kein unangenehmer Gast.
Er ist bloß ein großes Kind. Die Kinder, das ist bekannt,
machen manchmal Ärger, werden aufdringlich, so auch er.“⁶⁵

Das Werk Hölderlins hat den aufeinanderfolgenden Schicksalsschlägen der Zeit standgehalten und sich allmählich einen Platz unter den Lesern verschafft. Seine Stimme ist heute vollständig von der jüngsten spanischen Lyrik aufgenommen und ihr anverwandelt worden.

ANMERKUNGEN

* Ungeheure schwere Träume / noch immer geltend / lasen sich beständig / in seiner blütenweißen Stirn.

¹ Cf. Manuel José González: „La recepción del romanticismo alemán en la España de la transición (1970-1980)“. *Filología moderna*, Universidad Complutense, Madrid 1982, S. 7-30. Anacleto Ferrer: „HOELDERLIN. *El Heraldo*, Madrid, 14. 3. 1843“. *Pliegos de poesía Hiperión*, 1. Jahr, Nummer 2, Madrid, Herbst-Winter 1985-1986, S. 49-62. Jaume Medina: *Carles Riba i Friedrich Hölderlin*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1987. Anacleto Ferrer: „Bemerkungen bezüglich der Rezeption Hölderlins in Spanien“. *Hölderlin-Jahrbuch* 1994-1995. J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1995. Anacleto Ferrer und Jesús Munárriz (Hg.): *Poetas del poeta. A Friedrich Hölderlin en el 150 aniversario de su muerte*. Hiperión, Madrid 1994. (Der Band enthält Dichtungen von mehr als fünfzig Dichtern dieses Jahrhunderts, viele von ihnen spanische oder spanischsprechende, zu Ehren von Hölderlin).

² Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*, Band I. Herausgegeben von Michael Knaupp. Carl Hanser Verlag, München 1992, S. 528 (Zeilen 5-7). Nach einer Legende ging der Kirchenvater und Philosoph Augustinus einst an den Ufern der Meeres in Civitavecchia spazieren. An das Geheimnis der Heiligen Dreieinigkeit denkend, sah er ein Kind, das mit einer Schale Wasser aus dem Meer schöpfte und es in eine kleine Grube goß. – „Was machst du denn?“, fragte ihn Augustinus. – „Ich schöpfte das Meer aus“. – „Und wohin wirst du es gießen?“ – „In diese Grube“. – „Aber wie kann diese kleine Grube dieses so große Meer in sich fassen?“ – „Ja glaubst du denn, daß dein Geist den Unendlichen und Dreieinigen Gott in sich fassen kann?“, antwortete das Kind und verschwand sogleich. (Cf. Ramón J. de Muñana, S. J.: *Verdad y Vida*. El mensajero del Corazón de Jesús, Bilbao 1947, S. 209).

³ Luis Cernuda: *Obra Completa*, prosa I. Ausgabe unter der Leitung von Derek Harris und Luis Maristany. Siruela, Madrid 1994, S. 76.

⁴ Luis Cernuda: *Obra Completa*, prosa II, S. 55.

⁵ Philip W. Silver: *De la mano de Cernuda: Invitación a la poesía*. Fundación Juan March / Cátedra, Madrid 1989, S. 88-89.

⁶ Zitiert nach Vicente Gaos in seinem Vorwort zu Juan Ramón Jiménez: *Antología poética*. Cátedra, Madrid 1975, S. 29.

- ⁷ Gerardo Diego (Hrg.): *Poesía española contemporánea (1901-1934)*. Taurus, Madrid 1974 (siebte Ausgabe), S. 579-581.
- ⁸ Luis Cernuda: *Obra Completa*, prosa II, S. 164-165.
- ⁹ Alessandro Pellegrini: *Hölderlin. Storia della critica*. Sansoni, Florenz 1956, S. 58.
- ¹⁰ Zitiert nach Vicente Gaos in seinem Vorwort zu Juan Ramón Jiménez: Op. cit., S. 46.
- ¹¹ Zitiert nach Gerald G. Brown: *Historia de la literatura española*, Band VI. (20. Jahrhundert) Ariel, Barcelona 1974, S. 129, Anmerkung 6.
- ¹² Platon: *Phaidros*, 250 d (nach der Übersetzung Schleiermachers).
- ¹³ Juan Ramón Jiménez: *Poética poética*. Alianza, Madrid 1982, S. 316.
- ¹⁴ Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*, Band I, S. 656 (Zeilen 3-5) - 657 (Zeilen 19-24).
- ¹⁵ Luis Cernuda: *Obra completa*, prosa I, S. 121.
- ¹⁶ Eugenio Trías: *El último de los episodios nacionales*. Fondo de Cultura Económica, Madrid 1987, S. 37.
- ¹⁷ Zitiert nach Laureano Robles in „Unamuno y la filosofía española“. *El Basilisco*. Zweite Epoche. Nummer 7. Winter 1991 (S. 57-60), S. 59.
- ¹⁸ Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Alianza, Madrid 1986, S. 22.
- ¹⁹ *Ibidem.*, S. 35.
- ²⁰ *Ibidem.*, S. 26.
- ²¹ *Ibidem.*, S. 21.
- ²² *Ibidem.*, S. 26.
- ²³ „Hölderlin, Kleist, Lenau, Nietzsche, / ¡ay el demonio germánico, / la locura de la niebla que se deshace al sol!; / ¡ay el misterio pánico / del tépamo arrebatado al Ecuador!“. Miguel de Unamuno: *Cancionero. Diario poético 1928-1936*, Poesía completa III. Ausgabe von Ana Suárez Miramón. Alianza, Madrid 1988, S. 239. (Gedicht Nr. 342, vom 22. August 1928).
- ²⁴ Gerhart Mayer: „Unamunos Beziehungen zur deutschen Dichtung“. *Germanisch-romanische Monatsschrift*. Neue Folge. Band XI. 1961 (S. 197-210), S. 208.
- ²⁵ Miguel de Unamuno: *Cancionero. Diario poético 1928-1936*, „prólogo del autor“, S. 59.
- ²⁶ *Ibidem.*, S. 67.
- ²⁷ „Ay el eterno secreto! / lo que somos y buscamos / no podemos encontrar; / no somos lo que encontramos / ¿qué hora será?“. Cf. Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*, Band I, S. 774 (Verse 158-161).
- ²⁸ So wird es aus der Referenznummer 38745 des dritten Bands (Buchstaben H / M) des *Catálogo general de la librería española e hispanoamericana* ersichtlich, die, von Bibliothekaren der Nationalbibliothek verfaßt, die Veröffentlichungen zwischen 1901 und 1930 enthält.
- ²⁹ Juan Cristián Federico Hölderlin: *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*. Ausgabe von Manuel de Montoliu. Cervantes, Barcelona 1921, S. 5-18.
- ³⁰ Zitiert nach Jaume Medina: *Carles Riba i Friedrich Hölderlin*, S. 12-13.
- ³¹ Gabriel Ferrater in dem Vorwort zu Carles Riba: *Versions de Hölderlin*. Edicions 62, Barcelona 1983, S. 8-9.
- ³² „Hyperions Schicksalslied“ ist das in Spanien am häufigsten übersetzte Gedicht Hölderlins. Ins Kastilische wurde es übersetzt von Manuel de Montoliu (1921), Carles Riba (1941), Luis Cernuda und Hans Gebser (1935), José María Valverde (1949), Carmen Bravo-Villasante (wahrscheinlich 1953), Ernst-Edmund Keil und Jenaro Talens (1970), Jesús Munárriz (1976), Federico Gorbea (1977); ins Katalanische von Carles Riba (1922/1923).
- ³³ „Qui tampoc endavant el seu desig no mena: / qui deixa els remis i; ajagut / dins la frèvola barca, de cara als núvols, mut, / s'abandona a una aigua serena“. Dieses Gedicht wurde zwischen 1920 und 1928 verfaßt und ist in der ersten Gesamtausgabe der *Estances* (La Mirada, Sabadell 1930) enthalten. Cf. Carles Riba: *Estances*. Edicions 62, Barcelona 1981, S. 58.
- ³⁴ Pilar Vázquez Cuesta: „Literatura gallega“, in José María Díez Borque (Hrg.): *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*. Taurus, Madrid 1980, S. 824.
- ³⁵ Alvaro Cunqueiro: *Flor de diversos, escolma de poetas traducidos*. Ausgabe unter der Leitung von Xesús González Gómez. Galaxia, Vigo 1991, S. 17-20 und Alvaro Cunqueiro: „A Hölderlin“, Gedicht, in der von Basilio Losada zusammengestellten zweisprachigen Gedichtsammlung *Poetas gallegos contemporáneos* enthalten. Seix Barral, Barcelona 1974, S. 214-217.
- ³⁶ Luis Cernuda: *Obra completa*, prosa I, S. 640-641.
- ³⁷ „Hermosas y vencidas soñáis, / Vuelos los ciegos os hacia el cielo, / Mirando las remotas edades / De titánicos hombres, / Cuyo amor os daba ligeras guirnaldas / Y la olorosa llama se alza- ba / Hacia la luz divina, su hermana celeste. / Reflejo de vuestra verdad, las criaturas / Adictas y

- libres como el agua iban; / Aún no había mordido la brillante maldad / Sus cuerpos llenos de majestad y gracia. / En vosotros creían y vosotros existíais; / La vida no era un delirio sombrío“.
- Luis Cernuda: *Obra completa*, poesía completa, S. 246.
- ³⁸ Cf. Jenaro Talens: *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Anagrama, Barcelona 1975, S. 96.
- ³⁹ Luis Cernuda: *Obra completa*, prosa I, S. 630.
- ⁴⁰ In dem Buch *De la mano de Cernuda: Invitación a la poesía* als zweites Kapitel eingeschlossen, S. 73–97.
- ⁴¹ Luis Cernuda: *Obra completa*, poesía completa, S. 614–615.
- ⁴² M. H. Abrams: *El Romanticismo: Tradición y revolución. El sobrenaturalismo natural*. Übersetzung von Tomás Segovia. Visor, Madrid 1992, 482 Seiten.
- ⁴³ Cf. Philip W. Silver: Op. cit., S. 90 und Anmerkung 21.
- ⁴⁴ Cf. Prolog von Jenaro Talens zu Friedrich Hölderlin: *Poemas*. Einleitung und Version von Luis Cernuda. Visor, Madrid 1974 (dritte Ausgabe, 1985), S. 11.
- ⁴⁵ Philip W. Silver: Op. cit., S. 88.
- ⁴⁶ Cf. Einführung von Leopoldo de Luis zu Vicente Aleixandre: *Sombra del Paraíso*. Castalia, Madrid 1976 (dritte Ausgabe, 1990), S. 15.
- ⁴⁷ Vicente Aleixandre: *Epistolario*. Auswahl, Prolog und Anmerkungen von José Luis Cano. Alianza, Madrid 1986, S. 73-74. Carmen Bravo-Villasante, auf deren Kommentar über Hölderlin sich Aleixandre in seinem Brief bezieht, verfaßt im Jahr 1953 für die Zeitschrift *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid, Nummer 41) eine Version des *Empedokles*, die 1959 von Cantalapiedra aus Santander und 1977 von dem Madrider Verlag Hiperión wiederverlegt wird.
- ⁴⁸ Cf. Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre*. Gredos, Madrid 1968 (zweite korrigierte und erweiterte Ausgabe), S. 80.
- ⁴⁹ Zitiert von Leopoldo de Luis in seiner Einführung zu Vicente Aleixandre: *Sombra del Paraíso*, S. 27.
- ⁵⁰ Luis Cernuda: *Obra completa*, prosa I, S. 225.
- ⁵¹ *Ibidem.*, S. 231.
- ⁵² Carlos Bousoño: Op. cit., S. 413.
- ⁵³ *Ibidem.*, S. 413.
- ⁵⁴ „Vosotros fuisteis, / espíritus de un alto cielo, / poderes benévolos que prendisteis mi vida, / iluminando mi frente en los feraces días de la alegría juvenil. / Amé, amé, la dichosa Primavera / bajo el signo divino de vuestras alas levísimas, / oh poderosos, oh extensos dueños de la tierra“.
- Vicente Aleixandre: *Sombra del Paraíso*, S. 121.
- ⁵⁵ Vicente Aleixandre: *Epistolario*, S. 136.
- ⁵⁶ Cf. Fanny Rubio und José Luis Falcó (Hrsg.): *Poesía española contemporánea, historia y antología (1939-1980)*. Alhambra, Madrid 1982, S. 30.
- ⁵⁷ José María Valverde im Vorwort zu seiner Übersetzung der *Poemas* Friedrich Hölderlins. Icaria, Barcelona 1983, S. 14-16.
- ⁵⁸ *Ibidem.*, S. 14.
- ⁵⁹ „Para ti, que conoces cómo la piedra canta, / (...) / para ti, poeta, que sentiste en tu aliento / la embestida brutal de las aves celestes“. Vicente Aleixandre: *Sombra del Paraíso*, S. 83.
- ⁶⁰ „Habla sin puntuación y sin silencios, / intercalando en cada pausa gestos de ensayada / alegría para evitar acaso la furtiva pregunta, / la solidaridad con su pasado, / su desnuda verdad. / (...) / Poeta en tiempo de miseria, en tiempo de mentira / y de infidelidad“. José Angel Valente: *Punto cero (poesía 1953-1971)*. Barral editores, Barcelona 1972, S. 201.
- ⁶¹ „Si pierdo la memoria, qué pureza“. Pere Gimferrer: *Arde el mar*. Ausgabe unter der Leitung von Jordi Gracia. Cátedra, Madrid 1994, S. 132.
- ⁶² Cf. José María Castellet (Hrsg.): *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral editores, Barcelona 1970. Félix de Azúa: „Ich lernte den einzigen lebenden Meister kennen: Aleixandre, dem ich, dem Ritual der vorangegangenen hunderttausend nicht veröffentlichten jungen Dichter folgend, meine mit dreihundert Seiten versehene Mappe zeigte. Anstatt mich gleich zu verabschieden, was vernünftig gewesen wäre, hatte Aleixandre die Geduld, mir zu verstehen zu geben, daß es besser wäre, ihm eine engere Auswahl zu bringen. Und so blieben mir, nach einer tragischen Verabredung, nur vierundzwanzig Gedichte, die unter dem malerischen Titel *Cepo para nutria* erschienen“ (S. 138–139). Pere Gimferrer: „Ich war ungefähr neunzehn Jahre alt, als mein Interesse für das Kino derart wuchs, daß ich meine Gedichte dem Vergessen übergab, und es fiel mir nicht ein, die Gedichte, die ich bisweilen schrieb, zu veröffentlichen. Nicht ohne Widerwillen sandte ich sie an Vicente Aleixandre, nachdem er mich mehrere Male darum gebeten hatte, aus Gründen, die ich bis heute nicht weiß; er überzeugte mich davon, sie zu veröffentlichen“ (S. 156-157).

Cf. auch das Buch von Federico Campbell: *Infame turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*. Lumen, Barcelona 1971 (1994, zweite Ausgabe). Guillermo Carnero: „Vicente Aleixandre muß man aus persönlichen und literarischen Gründen respektieren. (...) Er war und ist zu jeder Zeit ein Meister in einer Gattung, die im Begriff ist zu verschwinden: abgesehen von seinem Werk, einer persönlichen, auf Sympathie, Verständnis und Hilfe gebauten Beziehung. Sein Haus ist für niemanden verschlossen“ (S. 48–49). Carlos Barral: „Innerhalb dieser Generation [die von 1927] waren Aleixandre und Cernuda die einzigen, die nach dem Krieg ein bedeutendes Werk hinterlassen haben“ (S. 246).

⁶³ Jenaro Talens: *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*, S. 11.

⁶⁴ Jenaro Talens im Vorwort zu seiner Übersetzung der *Poemas* Friedrich Hölderlins. Hontanar, Valencia 1970, S. 9–11.

⁶⁵ „No es un huésped molesto, pese a todo. / Sólo es un niño grande. Los niños, ya se sabe / dan a veces disgustos, tabarras; también él“. Jesús Munárriz: *Otros labios me sueñan*. Hiperión, Madrid 1992, S. 35. Eine deutsche Fassung des Gedichtes „Monólogo de Zimmer“ von Catalina Rojas und Valérie Lawitschka in: *Hölderlin-Jahrbuch 1994-1995*, Stuttgart 1995, 187 ff.

Bad Homburger Hölderlin-Vorträge
1994/95

Herausgeber:
Stadt Bad Homburg v. d. Höhe
in Zusammenarbeit mit der Hölderlin-Gesellschaft

BAD HOMBURGER
HÖLDERLIN-VORLESUNGEN

1994/95

ISBN-Nr. 3-928325-18-3
ISSN-Nr. 0949-4294