

Unverkäufliche Leseprobe

Herausgegeben von
Martin von Koppenfels
und Horst Weich

Spanische und hispanoamerikanische Lyrik

*Von den Anfängen bis
Fernando de Herrera*

1



C.H.Beck

Zweisprachig

Martin von Koppenfels, Horst Weich **Spanische und hispanoamerikanische Lyrik** 1: Von den Anfängen bis Fernando de Herrera

2022. XXXVIII, 597 S.
ISBN 978-3-406-78351-7

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/33314945>

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

SPANISCHE UND
HISPANOAMERIKANISCHE
LYRIK

VON DEN ANFÄNGEN
BIS FERNANDO DE HERRERA

*Herausgegeben von
Martin von Koppenfels und Horst Weich
unter Mitarbeit von Bernhard Teuber*

C.H.Beck

Vorderer und hinterer Vorsatz:
Cancionero de Stúñiga, f. 1r und f. 41r

© C.H.Beck Stiftung GmbH

© für diese Ausgabe: Verlag C.H.Beck oHG, München 2022
www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: Kunst oder Reklame, München
Umschlagabbildung: El Greco, Der Caballero mit der Hand auf der Brust
(Der Schwur des Caballero), um 1577/83, Madrid, Museo del Prado,

© akg-images, Berlin

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

ISBN für das Gesamtwerk 978 3 406 78350 0

ISBN für diesen Band 978 3 406 78351 7



klimateutral produziert
www.chbeck.de/nachhaltig

SPANISCHE UND
HISPANOAMERIKANISCHE
LYRIK

Zweisprachig

Gesamtherausgeber: Martin von Koppenfels

BAND 1

VON DEN ANFÄNGEN
BIS FERNANDO DE HERRERA

Herausgegeben von
Martin von Koppenfels und Horst Weich
unter Mitarbeit von Bernhard Teuber

BAND 2

VON LUIS DE GÓNGORA
BIS ROSALÍA DE CASTRO

Herausgegeben von
Martin von Koppenfels und Johanna Schumm
unter Mitarbeit von Gerhard Poppenberg

BAND 3

VON JOSÉ MARTÍ
BIS MIGUEL HERNÁNDEZ

Herausgegeben von
Susanne Lange und Petra Strien

BAND 4

VON ROSA CHACEL
BIS ZUR GEGENWART

Herausgegeben von
Susanne Lange und Petra Strien
unter Mitarbeit von Gerhard Poppenberg

C.H.Beck Stiftung

Die C.H.Beck Stiftung ist die
verlegerische Herausgeberin dieser Edition
und hat sie in erheblichem Umfang
finanziell gefördert.



Die literaturwissenschaftliche Arbeit
an dieser Anthologie wurde von der
Brougier-Seisser-Cleve-Werhahn-Stiftung gefördert.

Deutscher Übersetzerfonds

Die Übersetzungsarbeit an dieser Anthologie
wurde vom Deutschen Übersetzerfonds gefördert.



Das Center for Advanced Studies
der Ludwig-Maximilians-Universität München
hat die Anthologie mit einem Fellowship
für Susanne Lange unterstützt.

ZEICHENERKLÄRUNG

- Solche Wegweiser, bestehend aus einem Pfeil und einer Stellenangabe (Band und Seite: römische und arabische Ziffer), finden sich unter vielen Gedichten. Sie laden dazu ein, zu anderen Gedichten zu springen, die in irgendeinem Sinn, etwa durch ein Zitat, eine inhaltliche oder eine formale Entsprechung, mit dem jeweiligen Text in Beziehung stehen. Auch im Kommentar werden Querverweise auf andere Gedichte der Anthologie in dieser Form notiert.

- ☞ Gedichte spanischer und hispanoamerikanischer Autoren und Autorinnen wechseln sich in dieser Anthologie ab, wobei der Anteil amerikanischer Texte von Band zu Band zunimmt. Das Aldusblatt markiert jeweils die Grenze zwischen diesen kontinentalen Textblöcken.

- In den Bänden I bis III dieser Sammlung werden gelegentlich Gruppen von Gedichten verschiedener Autorinnen und Autoren zu bestimmten Schwerpunkten zusammengefasst, die durch eine eigene Überschrift ausgezeichnet sind. Der Querstrich bezeichnet jeweils das Ende eines solchen Schwerpunkts.

INHALT

Einleitung	XIX
----------------------	-----

— JARCHAS – CHARDSCHAS —

Der Blinde von Tudela

Nachts kamen wir zur Schenke (<i>Peter Riedlberger</i>)	2
---	---

Jehuda ha-Levi

Der bloße Hals (<i>Georg Bossong</i>)	4
---	---

Tant' amãre – Ach, soviel Liebe (<i>Georg Bossong</i>)	8
--	---

Qué faré, mamma? – Was soll ich tun, Mutter? (<i>Walter Mettmann</i>)	8
---	---

Ġar ke fareyo – Sag, was soll ich tun (<i>Walter Mettmann</i>)	8
--	---

Qué fareyu – Was soll ich tun (<i>Walter Mettmann</i>)	8
--	---



GONZALO DE BERCEO

Milagros de nuestra Señora – Marienwunder (<i>Bernhard Teuber</i>)	10
--	----

ALFONS DER WEISE

Pois que m'ei ora d'alongar – Da ich muss ferne sein (<i>Christian Filips</i>)	18
---	----

Ben sabia eu, mia senhor – Ich wusste, Herrin mein (<i>Christian Filips</i>)	18
---	----

Cantigas de Santa Maria – Marienlieder (<i>Christian Filips</i>)	22
--	----

DOM DINIS

Quer'eu em maneira de proençal – Ich will in provenzalischer Manier (<i>Christian Filips</i>)	26
--	----

Ai flores, ai flores – Ach, Blüten, ihr Blüten (<i>Petra Strien</i>)	28
--	----

De Joam Bol'and'eu maravilhado – João Bolo hat mich bass erstaunt (<i>Christian Filips</i>)	30
--	----

PERO DA PONTE

- De Dom Fernam Diaz Estaturão –
 Von Dom Fernam Diaz Estaturão (*Christian Filips*) 32

PERO MEOGO

- Digades, filha – Sag, schöne Tochter (*Martin von Koppenfels*) 36

NUNO FERNANDES TORNEOL

- Levad', amigo – Freund, steh auf (*Christian Filips*) 38

ERZPRIESTER VON HITTA

- Cántica de serrana – Sennerinnenlied (*Martin von Koppenfels*) 40
 De cómo Trotaconventos fabló con la mora de parte de[] Arçipreste
 e de la respuesta que le dio – Wie die Klosterkuppplerin
 im Auftrag des Erzpriesters mit der Maurin sprach und
 welche Antwort sie erhielt (*Martin von Koppenfels*) 46
 Gozos de Santa María – Die sieben Freuden Mariae
 (*Martin von Koppenfels*) 46
 Cántica de Loores de Santa María – Marienlied
 (*Paul Heyse, Rudolf Grossmann*) 50
 Cantar de ciegos – Blindenlied (*Martin von Koppenfels*) 54

— CANCIONERO —

Juan Rodríguez del Padrón

- Bien amar, leal servir – All mein Dienen, all mein Lieben
 (*Ludwig Uhland*) 58
 Bive leda, si podrás – Lebe wohl und ohne Weh
 (*Martin von Koppenfels*) 58
 Fuego del divino rayo – Feuer von des Schöpfers Strahl
 (*Martin von Koppenfels*) 60

Marqués de Santillana

- Moçuela de Bores – Ein Mädchen gesehen (*Georg Holzer*) 62
 Soneto III – Sonett III (*Georg Holzer*) 66
 Soneto VI – Sonett VI (*Petra Strien*) 66
 Soneto XIII – Sonett XIII (*Georg Holzer*) 68
 Soneto XIX – Sonett XIX (*Ludwig Clarus*) 70

<i>Juan de Mena</i>	
¡Oh rabiosas temptaciones! – Oh rasende Verlockungen!	
<i>(Fabian Sevilla)</i>	70
<i>Suero de Ribera</i>	
Non teniendo qué perder – Da ich nichts hab zu verlieren	
<i>(Axel Sanjosé)</i>	74
<i>Carvajal</i>	
Vos miráis a mí y a ella – Ihr blickt stumm von mir zu ihr	
<i>(Martin von Koppenfels)</i>	80
Passando por la Toscana – Ich zog durch die Toskana hin	
<i>(Petra Strien)</i>	82
<i>Gómez Manrique</i>	
Pregunta de Gómez Manrique a Pedro de Mendoza –	
Frage von Gómez Manrique an Pedro de Mendoza	
<i>(Martin von Koppenfels)</i>	86
A una dama que iva cubierta – Auf eine Dame, die sich verummte	
<i>(Martin von Koppenfels)</i>	88
<i>Antón de Montoro</i>	
A la reina doña Isabel – An die Königin Isabel	
<i>(Martin von Koppenfels)</i>	90
<i>Jorge Manrique</i>	
Escala de amor – Sturmleiter der Liebe <i>(Martin von Koppenfels)</i>	92
Coplas que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestre	
de Santiago don Rodrigo Manrique su padre – Strophen,	
welche Jorge Manrique auf den Tod seines Vaters, des	
Ordensmeisters von Santiago, schrieb <i>(Martin von Koppenfels)</i>	96
<i>Juan Álvarez Gato</i>	
Horas eres hablestana – Manchmal schwatzt du immerzu	
<i>(Martin von Koppenfels)</i>	122
<i>Nicolás Guevara</i>	
Esparsa de Guevara – Eine <i>Esparsa</i> von Guevara	
<i>(Martin von Koppenfels)</i>	126
<i>Komtur Escrivá</i>	
Ven, muerte – Komm o Tod <i>(Emanuel Geibel)</i>	126

<i>Quirós</i>	
Dos enemigos – Zwei Feinde (<i>Martin von Koppenfels</i>)	128
<i>Nicolás Núñez</i>	
Canción de Núñez porque pidió a su amiga un limón – Lied von Núñez, der seine Freundin um Zitronen bat (<i>Petra Strien</i>)	128
<i>Anonym</i>	
Otro mote – Ein weiterer Wahlspruch (<i>Martin von Koppenfels</i>)	130
Ya cantan los gallos – Schon krähen die Hähne (<i>Martin von Koppenfels</i>)	132
<i>Juan del Encina</i>	
Villancico – Volkslied (<i>Paul Heyse, Martin von Koppenfels</i>)	134
<i>Garcí Sánchez de Badajoz</i>	
Otra obra suya recontando a su amiga un sueño que soñó – Ein weiteres Werk, in dem er seiner Freundin einen Traum erzählt (<i>Martin von Koppenfels</i>)	136
<i>Florencia Pinar</i>	
Otra canción de la misma señora a unas perdizes que le enbiaron bivas – Ein anderes Lied derselben Dame auf ein paar lebende Tauben, die man ihr schickte (<i>Martin von Koppenfels</i>)	142
<i>Rodrigo de Reinoso</i>	
Pater noster de las damas – Das Damen-Väterunser (<i>Martin von Koppenfels</i>)	142
A la chinagala, la gala chinela – Das Hurenschiff oder: Diri Dari Dirnenschuh fahn wir auf Gomera zu (<i>Martin von Koppenfels</i>)	152
<i>Gil Vicente</i>	
Dicen que me case yo – Ach, vermählen soll ich mich (<i>Petra Strien</i>)	156
Mal ferida – Verwundet (<i>Susanne Lange</i>)	158

ROMANCERO

Romance de Valdovinos – Romanze von Valdovinos
(Werner von Koppenfels) 160

Romance de la fuga de Gaíferos – Gaíferos' Flucht
(Werner von Koppenfels) 160

Belerma – Belerma *(Joseph von Eichendorff)* 162

Sueño de doña Alda – Donna Alda *(Friedrich Diez)* 164

El infante vengador – Des Infanten Rache *(Johannes Fastenrath)* 166

Lanzarote y el ciervo blanco – Lancelot und der weiße Hirsch
(Petra Strien) 168

Venganza de Mudarra – Mudarras Rache *(Werner von Koppenfels)* 170

Sancho y Urraca – Sancho und Urraca *(Werner von Koppenfels)* 172

Cabalga Diego Láinez – Diego Láinez kommt geritten
(Werner von Koppenfels) 172

Búcar sobre Valencia – Búcar vor Valencia *(Werner von Koppenfels)* 176

Sedución de la Cava – Die Verführung der Cava
(Werner von Koppenfels) 178

La venganza de don Julián – Graf Julians Rache *(Emanuel Geibel)* 178

Visión de don Rodrigo y el reino perdido – Vision von
 Don Rodrigo und dem Untergang des Reiches
(Emanuel Geibel, Martin von Koppenfels) 180

Llanto de la Cava – Die Klage der Cava *(Werner von Koppenfels)* 184

Penitencia de don Rodrigo – Don Rodrigos Buße *(Friedrich Diez)* 184

Fernando el emplazado – Fernando der Vorgeladene
(Martin von Koppenfels) 188

Alfonso V y la conquista de Nápoles – Alfons V. und die Einnahme
 von Neapel *(Martin von Koppenfels)* 190

Conquista de Álora – Die Einnahme von Álora
(Martin von Koppenfels) 192

De la salida del rey Chico de Granada y de Reduán para recobrar
 Jaén – Wie der Kleine König von Granada und Reduán
 auszogen, um Jaén zurückzuerobern *(Werner von Koppenfels)* 194

Romance de Abenámar – Romanze von Abenamar
(Emanuel Geibel) 194

Pérdida de Alhama – Als Alhama verloren ging
(Martin von Koppenfels) 196

El cautivo y el ama buena – Maurische Romanze
(Rudolf Grossmann) 198

Fontefrida – Kühle Quelle *(Friedrich Diez)* 198

El prisionero – Lied des Gefangenen *(Joseph von Eichendorff)* 200

La bella malmaridada – Beide schuldig (<i>Beauregard Pandin</i>)	202
La Morilla burlada – Morayma (<i>Friedrich Diez</i>)	202

POESÍA POPULAR – ANONYME LIEDER

Ya florecen los árboles – Schon blühen die Bäume (<i>Petra Strien</i>)	206
Gentil caballero – Herr Edelmann (<i>Petra Strien</i>)	206
No me habléis, conde – Sprecht mir auf der Straße (<i>Thomas Brovot</i>) . .	208
Enviárame mi madre – Meine Mutter schickte mich (<i>Susanne Lange</i>)	208
Aquellas sierras, madre – Jene Berge, Mutter (<i>Martin von Koppenfels</i>) . .	208
Tres morillas me enamoran – Ach, ich lieb drei Maurenmädchen (<i>Rudolf Grossmann</i>)	210
Al alba venid – Am Morgen, Freund (<i>Thomas Brovot</i>)	210
Agora que sé de amor – Da ich die Liebe kenne (<i>Susanne Lange</i>)	212
Por aquí daréis la vuelta – Bis hierher und nicht weiter (<i>Susanne Lange</i>)	212
Abaja los ojos – Senk den Blick (<i>Martin von Koppenfels</i>)	212
Madre, la mi madre – Mutter, mein, o! Mutter! (<i>Belmont</i>)	214
Vanse mis amores, madre – Mein Liebster, Mutter, zieht dahin (<i>Thomas Brovot</i>)	214
Soy casada y vivo en pena – Verheiratet bin ich und könnte schrei'n (<i>Johanna Schumm</i>)	214
Desde niña me casaron – Vermählt wurd ich als Kind (<i>Susanne Lange</i>)	216
Por mi vida, madre – Bei meinem Leben, Mutter (<i>Thomas Brovot</i>) . . .	216
En Ávila, mis ojos – In Ávila, mein Augenlicht (<i>Susanne Lange</i>)	216
Que de noche le mataron – In der Nacht haben sie ihn erschlagen (<i>Martin von Koppenfels</i>)	216
Mis penas son como ondas del mar – Die Leiden sind wie die Wellen im Meer (<i>Susanne Lange</i>)	218
De los álamos vengo – Von den Pappeln komm ich (<i>Johanna Schumm</i>)	218
So el encina – Unter der Eiche (<i>Johanna Schumm</i>)	218
Halcón que se atreve – Der Falke, der jagt (<i>Petra Strien</i>)	222

CANTARES SEFARDÍES – SEPHARDISCHE LIEDER

Morenica – Kleine Dunkle (<i>Martin von Koppenfels</i>)	224
Dicilde al amor – Sagt meinem Liebsten (<i>Susanne Lange</i>)	226
Debajo del limón – Unter Zitronen (<i>Petra Strien</i>)	228

Ya salió de la mar la galana – Die Schöne stieg aus dem Meer (<i>Petra Strien</i>)	230
Viento malo – Böser Wind (<i>Martin von Koppenfels</i>)	230

JUAN BOSCÁN

XXIX. Soneto – XXIX. Sonett (<i>Georg Holzer</i>)	232
XLVIII. Canción – XLVIII. Kanzone (<i>Petra Strien, Martin von Koppenfels</i>)	232
LXXXV. Soneto – LXXXV. Sonett (<i>Friedrich Wilhelm Hoffmann</i>)	242
XCV. Soneto – XCV. Sonett (<i>Susanne Lange</i>)	244
CV. Soneto – CV. Sonett (<i>Léonce W. Lupette</i>)	244
CVIII. Soneto – CVIII. Sonett (<i>Susanne Lange</i>)	246
CXX. Soneto – CXX. Sonett (<i>Tobias Roth</i>)	248
CXXII. Soneto – CXXII. Sonett (<i>Petra Strien</i>)	248
CXXIX. Soneto – CXXIX. Sonett (<i>Petra Strien</i>)	250

GARCILASO DE LA VEGA

Soneto IV – Sonett IV (<i>Martin von Koppenfels</i>)	252
Soneto X – Sonett X (<i>Susanne Lange</i>)	252
Soneto XI – Sonett XI (<i>Petra Strien</i>)	254
Soneto XIII – Sonett XIII (<i>Petra Strien</i>)	256
Soneto XVIII – Sonett XVIII (<i>Georg Holzer</i>)	256
Soneto XXII – Sonett XXII (<i>Martin von Koppenfels</i>)	258
Soneto XXIII – Sonett XXIII (<i>Petra Strien</i>)	258
Soneto XXXII – Sonett XXXII (<i>Susanne Lange</i>)	260
Soneto XXXIII – Sonett XXXIII (<i>Martin von Koppenfels</i>)	260
Soneto XXXVI – Sonett XXXVI (<i>Leopold Federmair</i>)	262
Canción III – Kanzone III (<i>Rudolf Grossmann</i>)	264
Canción V – Kanzone V (<i>Friedrich Wilhelm Hoffmann</i>)	268
Égloga III – Dritte Ekloge (<i>Friedrich Wilhelm Hoffmann</i>)	274

CRISTÓBAL DE CASTILLEJO

Reprehensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano – Wider die spanischen Dichter, die in italienischen Versmaßen dichten (<i>Martin von Koppenfels</i>)	300
---	-----

DIEGO HURTADO DE MENDOZA

- Soneto XII – Sonett XII (*Georg Holzer*) 316
 Soneto XXIX – Sonett XXIX (*Petra Strien*) 316

GUTIERRE DE CETINA

- Ojos claros, serenos – Augen, die mich bestricken (*Rudolf Grossmann*) . . 320
 Como la simplecilla mariposa – Wie der Schmetterling so klein
 und zart (*Petra Strien*) 320

FRANCISCO DE FIGUEROA

- Soneto LXXVII – Sonett LXXVII (*Petra Strien*) 322
 Soneto XXII – Sonett XXII (*Georg Holzer*) 322

LUÍS DE CAMÕES

- Tornai essa brancura – Der weißen Lilie (*Hans-Joachim Schaeffer*) 326



FRANCISCO DE TERRAZAS

- Dejad las hebras – Aus eures Haares (*Guido G. Meister*) 328



FRANCISCO DE ALDANA

- Cuál es la causa, mi Damón – Wie kommt's, mein Damon
 (*Martin von Koppenfels*) 330
 Mil veces digo – Tausendmal sag' ich (*Friedrich Wilhelm Hoffmann*) . . . 330
 Otro aquí no se ve que – Man sieht hier weiter nichts
 (*Georg Holzer*) 332
 Al cielo – An den Himmel (*Friedrich Wilhelm Hoffmann*) 332
 De: Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los
 requisitos della – Aus: Sendbrief für Arias Montano über die
 Gottesschau und ihre Voraussetzungen (*Martin von Koppenfels*) . . . 334

FRAY LUIS DE LEÓN

Vida retirada – Das Leben in der Zurückgezogenheit
(Friedrich Wilhelm Hoffmann) 352

A Francisco de Salinas – Ode an den Musiker Salinas
(Karl Vossler, Rudolf Grossmann) 358

Profecía del Tajo – Weissagung des Tajo
(Johannes Fastenrath, Wilhelm Storck) 360

Noche serena – Die sternhelle Nacht *(Friedrich Wilhelm Hoffmann)* . . . 366

De la vida del cielo – Das Leben im Himmel *(J. Peter Schmitz)* 370

En una esperanza que salió vana – Auf eine Hoffnung, die sich
als eitel erwies *(Werner von Koppenfels)* 374

A la salida de la cárcel – Beim Verlassen des Kerkers
(Werner von Koppenfels) 378

De: Los Cantares de Salomón en octava rima – Aus: Das Hohelied
Salomons in Stanzen *(Werner von Koppenfels)* 380

TERESA VON ÁVILA

Vivo sin vivir en mí – Lebend leb ich nicht in mir
(Petra Strien, Martin von Koppenfels) 386

Alma, buscarte has en Mí – Seele, suche dich in Mir *(Axel Sanjosé)* . . . 390

Nada te turbe – Nichts soll dich schrecken *(Johanna Schumm)* 392

JOHANNES VOM KREUZ

Cántico espiritual – Geistlicher Gesang *(Edith Stein)* 396

Noche oscura – Dunkle Nacht *(Stefan George)* 410

Llama de amor viva – Lebende Liebesflamme *(Quirinus Kuhlmann)* . . . 412

Otras del mismo, a lo divino – Gleicherweis, ins Geistliche
gewendet *(Susanne Lange)* 414

Coplas de el mismo, hechas sobre un éxtasis de harta
contemplación – Strophen über eine Ekstase in tiefer
Versenkung *(Petra Strien, Martin von Koppenfels)* 416

SEBASTIÁN DE CÓRDOBA

Soneto XXIII – Sonett XXIII *(Georg Holzer)* 422

FERNANDO DE HERRERA

Soneto I – Sonett I (<i>Karl Theodor Busch</i>)	424
Soneto X – Sonett X (<i>Susanne Lange</i>)	424
Soneto XXVII – Sonett XXVII (<i>Petra Strien</i>)	426
Soneto XXXVIII – Sonett XXXVIII (<i>Martin von Koppenfels</i>)	426
Elegía III – Dritte Elegie (<i>Werner von Koppenfels</i>)	428

GASPAR GIL POLO

De: Diana enamorada – Aus: Die verliebte Diana

Que el poderoso amor sin vista acierte – Ist unser Liebes-Gott an beyden Augen blind (<i>Georg Philipp Harsdörffer</i>)	434
No es ciego Amor, mas yo lo soy, que guío – Ich selber bin stockblind, ich bin es, nicht die Liebe (<i>Georg Philipp Harsdörffer</i>) . .	434
Rimas provenzales – Provenzalische Verse (<i>Georg Philipp Harsdörffer</i>) . .	436

ANHANG

Nachwort	447
Kommentar	460
Anthologien spanischsprachiger Lyrik in deutscher Übersetzung	589
Rechtenachweis	591
Register der Gedichttitel und -anfänge	592
Register der Übersetzerinnen und Übersetzer	596

EINLEITUNG

DIE WÄNDE DER ALHAMBRA

Die teuerste Lyrikedition der Welt ist, nach einem Wort des Arabisten Emilio García Gómez, die Alhambra in Granada. Sie zu anthologisieren, das heißt, die in den Stuck ihrer Wände ziselierten Gedichte der drei Granadiner Dichter Ibn al-Jayyab, Ibn al-Jatib und Ibn Zamrak von diesen Wänden zu pflücken, war den Herausgebern und Herausgeberinnen der vorliegenden Anthologie nicht vergönnt. Und zwar nicht etwa, weil die frommen und panegyrischen Verse der drei arabischen Poeten des 14. Jahrhunderts nicht längst in etwas handlicheren Ausgaben zugänglich wären, sondern weil unserer Sammlung eine Sprachgrenze gesetzt ist, die das klassische Arabisch jener Verse nicht mit einschließt. Was also hat ‹Spanische Lyrik› mit arabischer Dichtung zu tun? Tatsächlich stehen am Anfang unserer Sammlung Verse aus dem maurischen al-Andalus, und sie sind sogar Jahrhunderte älter als der poetische Wandschmuck des Granadiner Palasts. Gemeint sind die sogenannten Chardschas (‹Ausgänge›), kurze Liebesgedichte oder eher erotische Lockrufe, die die höfischen andalusischen Dichter als Schlusspointen in ihre arabischen oder auch hebräischen Gedichte einbauten. Die in unserem Kontext entscheidende Besonderheit dieser Chardschas ist, dass einige von ihnen in einer längst verschwundenen, von Arabismen durchsetzten, aber unverkennbar romanischen Sprache abgefasst sind, die als Mozarabisch bezeichnet wird und offenbar die Sprache der christlichen Unterschicht in den arabisierten Zonen der Iberischen Halbinsel war. Die aristokratischen Dichter trieben mit diesen Sprachsplintern ein herrschaftliches, erotisches, aber eben auch makkaronisches Spiel. Zufällig überlieferten sie damit die ältesten Spuren iberoromanischer Dichtung.

Nimmt man einmal an, die Chardschas seien von jenen Dichtern tatsächlich ‹auf der Straße› aufgesammelt und in ihre Kompositionen eingesetzt worden – was freilich umstritten ist –, dann wären diese Kompositionen, die sog. Muwaschahas, in gewissem Sinne selbst kleine Anthologien. Und wenn man dann beobachtet, wie die Chardschas seit ihrer Wiederentdeckung im 20. Jahrhundert von spanischen Editoren aus

ihren arabischen oder hebräischen Gedicht- und Schriftkontexten herausgelöst und für sich, d. h. als Serie unabhängiger Zwei- oder Vierzeiler veröffentlicht worden sind, dann kann man die Geschichte der Chardschas in Anlehnung an die Etymologie des Wortes Anthologie (Blütenlese) als Geschichte eines doppelten Pflückvorgangs beschreiben. Um eine Ahnung von dieser Geschichte zu vermitteln, beginnt unsere Sammlung mit dem Versuch, zwei Chardschas wieder in die arabischen bzw. hebräischen Kontexte einzufügen, denen sie entstammen, und sie zugleich für westliche Augen sichtbar zu halten. Dass am Anfang dieser Anthologie arabische Schriftzeichen stehen, ist also keine dekorative Arabeske, es zeigt vielmehr, dass der Ursprung dessen, was man viele Jahrhunderte später spanische Dichtung zu nennen begann, in der Kontaktzone verschiedener Kulturen, Religionen und Sprachen lag. An diesem Anfang erscheint die lyrische Stimme als zitierte – in einer anderen Sprache und Schrift zitierte. Und was über eine Sprachgrenze hinweg zitiert wird, ruft nach Übersetzung. Um ein fragwürdiges Diktum von Robert Frost richtigzustellen: «Poetry is what is *gained* in translation». Der Reichtum der spanischsprachigen Lyriktradition hat auch mit der Vielsprachigkeit der Iberischen Halbinsel zu tun.

Anthologisten sind Sammler. Sammler reißen Dinge aus ihrem Kontext. Sie sind Leser in jenem gestischen Sinn, in dem man Ähren oder Wein liest und in dem das Lesen in Nachbarschaft zum Sammeln tritt. Lesen bedeutet eben nicht nur Kontexte bilden, einzelne Zeichen gewaltlos in sinnvolle Zusammenhänge bringen. Im Fall des Anthologisiereins heißt Lesen auch Pflücken, hübsche oder wohlschmeckende Sachen von ihren Stengeln reißen und zu bunten Kränzen zusammenschnüren oder zu bunten Haufen zusammenwerfen (*stephanos*, Kranz, und *sóros*, Haufen, sind zwei andere antike Bezeichnungen für das, was spätantike Gelehrte *anthología* nannten). Es liegt ein Gewaltmoment darin, ein Rufen und Schnappen, ein räuberischer Zug. Man denkt an gepresste Blumen und aufgespießte Schmetterlinge. Oder an jene barocken Wunderkammern, in denen Willkür und Souveränitätsanspruch des Sammelns so eindrucksvoll in Erscheinung traten. Eine barocke Wunderkammer der Lyrik – angesichts der zentralen Stellung der Barockdichtung innerhalb der spanischen Kulturgeschichte wäre dies nicht das schlechteste Ziel, das sich ein Unternehmen wie das hier vorgelegte setzen kann.

Als wählerische Tätigkeit ist die Arbeit an einer Anthologie nicht nur eine philologische, sondern auch eine kritische Praxis. Sie kann nicht

umhin, Gedichte ein- und auszusortieren, und gerät damit ins Kreuzfeuer der Kanondebatten. Dass die spanischsprachige Literaturtradition einem deutschen Publikum insgesamt weniger vertraut ist als etwa die englische, französische oder italienische, erhöht noch den Einsatz des Spiels: Was hat es für einen Sinn, einen Kanon in Frage zu stellen, der hierzulande kaum bekannt ist? Andererseits wollen Anthologisten keine Friedhofsgärtner sein. Nichts macht ihnen mehr Angst als die Vorstellung, das, was eigentlich singen sollte, könne sich am Ende als Anhäufung toter oder lebendig begrabener Wörter erweisen. Es muss daher in harter Verhandlung ein Ausgleich gefunden werden zwischen dem historischen Prestige der Texte einerseits und dem legitimen Interesse der Gegenwart an Texten, die ihr etwas sagen, andererseits. Dabei hilft es, wenn die Texte selbst über die Jahrhunderte hinweg miteinander sprechen, nach einander rufen, für einander bürgen.

Die Auswahlprozesse betrafen im Übrigen nicht nur die Gedichte selbst, sondern auch deren Lesarten; denn viele ältere und sogar manche moderne spanische Texte sind unsicher überliefert. Hier bedurfte es textkritischer Entscheidungen, die dann auch im Kommentar markiert werden mussten. Schließlich sollen die spanischen Originaltexte textedito- rischen Standards genügen. In dieser Hinsicht ähnelt das Anthologisieren im Internetzeitalter noch immer dem Geschäft der byzantinischen Gelehrten, die vor über tausend Jahren die für alle späteren Sammlungen namengebende *Anthologia Graeca* kompilierten. Die Textkritik steht in unserem Fall in Tateinheit mit zwei anderen philologischen Basistätigkeiten: dem Übersetzen und dem Kommentieren. Diese beiden versuchen die Gewalttätigkeit des Sammelns zu sühnen, indem sie das Ausgelesene in neue Kontexte einlesen: das Übersetzen in den Zusammenhang einer anderen Sprache und Kultur, das Kommentieren in die sachlichen und historischen Zusammenhänge, aus denen es einmal hervorgegangen ist. Und der Kommentar ist hier schon deshalb die Fortsetzung der Übersetzung mit anderen Mitteln, weil er zum Teil aus dem sprachlichen und sachlichen Aushub des Übersetzungsvorgangs besteht.

VON DER LANGLEBIGKEIT LYRISCHER FORMEN

Prestige und Langlebigkeit der lyrischen Formen sind hervorstechende Züge spanischsprachiger Kulturen diesseits und jenseits des Atlantiks. Mit Blick auf die reiche Überlieferung kann man von einer lyrischen Disposition dieser Kulturen sprechen. Über die historischen Gründe dafür lässt sich nur spekulieren. Es müssen jedenfalls ganz unterschiedliche Faktoren zusammen gekommen sein, um diese Disposition zu schaffen – Faktoren wie die Vokalstruktur des Spanischen, das Zusammenfließen verschiedener Sprach- und Musikkulturen auf der Iberischen Halbinsel (und später in den Einwanderungszonen Süd- und Mittelamerikas), die lange Vorherrschaft einer höfisch-aristokratischen Repräsentationskultur, die historische Schwäche des Bürgertums, die Entwicklungsverzögerung des ländlichen Raums (der sogenannten *España profunda*), die zur Folge hatte, dass die kollektiven manuellen Arbeiten mit den entsprechenden Arbeitsliedern lange erhalten blieben – und vieles mehr.

Schon an der Schwelle zur Neuzeit erwachte in Spanien das Interesse an der lyrischen Folklore, also an dem, was deutsche Romantiker Jahrhunderte später als «Volkslied» bezeichnen würden. An den kastilischen und aragonesischen Höfen begannen die Dichter bereits im 15. Jahrhundert, populäre Motive in ihre Gedichte einzubauen und sammelten eine Fülle von Texten in den Liederhandschriften (*cancioneros*), die ein gewaltiges – und hierzulande weitgehend unbekanntes – Korpus höfischer Dichtung überliefern. Ob diese Dichter jene populäre Tradition vorfanden oder erfanden, lässt sich in vielen Fällen nicht entscheiden. Jedenfalls wurden ihre Lieder (*canciones*, *villancicos*, *romances*, etc.) von den großen Komponisten der Renaissance (Juan del Encina, Luis de Narváez, Juan Vázquez, Antonio de Cabezón, Miguel de Fuenllana und vielen anderen) vertont und so für kommende Jahrhunderte im Gehör der Menschen verankert. Noch die barocken Meister Luis de Góngora und Lope de Vega verdankten übrigens ihre erste Popularität als Lyriker den musikalischen Fassungen ihrer Gedichte, die von Mund zu Mund gingen, in einigen Fällen weit über Spaniens Grenzen hinaus.

Das jahrhundertealte Genre des *romance* (dessen deutsche Entsprechung «Romanze», obwohl von Herder und Heine verwendet, einige falsche Assoziationen weckt), zeigt von Anfang an, wie ein lyrischer Zug zur Verknappung und Verdichtung den eigentlich narrativen Gehalt der

Texte überlagert. Hinzu kommt, dass schon die alten *romances* nicht wie epische Texte rezitiert, sondern gesungen wurden. Dieser lyrische Zug wurde im Laufe einer langen Formgeschichte immer dominanter – in dem Maß, in dem die zunächst anonyme Formtradition zur Kunstübung der Autoren wurde. (Sie sollte es bis ins 20. Jahrhundert bleiben, wie die modernen *romances* von Antonio Machado, García Lorca oder Gabriela Mistral zeigen). Ohnehin stellen die alten, anonymen *romances noticieros*, die «Zeitungsromanzen», die etwa von den Scharmützeln im Grenzland zwischen Kastilien und dem Emirat von Granada berichten, den äußersten Punkt dar, bis zu dem sich diese Anthologie ins Feld der epischen Dichtung vorwagt. Sie enthält weder Verse aus dem altspanischen Heldenlied vom Cid noch aus Ercillas *Araucana*, dem Renaissance-Epos von den kolonialen Feldzügen in Chile; wohl aber einen langen Auszug aus Góngoras erster *Soledad*, einer barocken Riesen-Idylle. Das Kriterium ist hier wiederum die lyrische Überformung des narrativen Gehalts, der im Fall der *Soledad* tatsächlich bis zur Unkenntlichkeit metaphorisch verwandelt wird.

Die Bedeutung des Lyrischen in der spanischen Kultur tritt auch in anderen Genres zutage, wie etwa ein Blick in Cervantes' Roman *Don Quijote* zeigt, der neben vielem anderen auch ein Kompendium der beliebtesten Gedichtformen seiner Zeit ist. Und das spanische Theater der frühen Neuzeit, das Theater Lope de Vegas und Calderóns, war im Unterschied zum englischen oder französischen ein metrisch vielfältig durchgearbeitetes Gebilde, das immer auch an die lyrische Sensibilität des Publikums appellierte. Die Dichtung der Eliten war in Spanien zumeist weniger scharf von populären Traditionen geschieden als in anderen europäischen Kulturen und eröffnete immer wieder Räume für ein Geben und Nehmen zwischen beiden Bereichen. Manche dieser Traditionen, wie etwa die des andalusischen *cante jondo*, fanden im 20. Jahrhundert Anschluss an die dichterische Avantgarde, aber auch an die internationale Popkultur. Von beeindruckender kultureller Stabilität zeugt auch das kostbare Korpus der sephardischen Lyrik: Es umfasst die archaischen Lieder der 1492 aus Spanien vertriebenen Juden, die ihre Sprache und Folklore in der Diaspora selbst über die Shoah hinweg bewahrten.

Aus dem in Spanien ohnehin reich bestellten Feld der geistlichen Dichtung ragen die Texte der frühneuzeitlichen Mystiker und Mystikerinnen hervor, die auch Menschen ohne religiöse Neigungen in ihren Bann zu ziehen vermögen. Diese Texte stehen für eine historisch einma-

lige Konjunktur von Religion und Lyrik: Unter dem misstrauischen Blick der kirchlichen Autoritäten bildete sich im Spanien des 16. Jahrhunderts als eigentümliche Gestalt neuzeitlicher Subjektivität eine radikal verinnerlichte und erotisierte Religiosität heraus. Und das bevorzugte Ausdrucksmedium dieser Religiosität war lyrisch. Mit dem biblischen *Hohenlied* als zentraler Referenz entstand in mystischen Kreisen, namentlich im Karmeliterorden, ein dichterischer Code der Selbstüberschreitung, der mühelos an die verschiedenen Traditionen profaner Liebesdichtung anschloss. Wie die Kanonisierung der beiden prominentesten Figuren Teresa von Ávila und Johannes vom Kreuz belegt, kann es unter bestimmten kulturellen Bedingungen geschehen, dass gute Lyriker heilig gesprochen werden.

Ähnlich singular wie die karmelitische Mystik ist die Hochkonjunktur der spanischen Barockdichtung, deren auftrumpfende Produktivität den Madrider Hof der Habsburger glänzen ließ, aber auch in alle Provinzen des Imperiums – Italien, die Spanischen Niederlande, Spanisch-Amerika – ausstrahlte. Es ist ein Anliegen dieser Anthologie, die großen Namen der Epoche – Góngora, Quevedo, Lope de Vega – in den Kontext zu stellen, in den sie gehören, nämlich in jenen Kreis von Virtuosen, die um höfische Aufmerksamkeit rivalisierend eine Literaturszene schufen, die in Europa ihresgleichen suchte. In diesem Kontext fiel dem Gedicht ein Spektrum von Funktionen zu, das weit über den reduzierten Begriff von Lyrik hinausreicht, den uns die Romantik hinterlassen hat. Es passte sich allen Rollen an, die die höfische Kultur erforderte: erotische Provokation, imperiale Pose, mythologische Phantasie, stoische Selbstbehauptung, metaphysische Meditation, religiöse Selbstgeißelung. Und all diese Formate finden ihr weniger respektables, aber ebenso geschliffenes Gegenstück in den verschiedenen Spielarten der Satire, die im Panorama des spanischen Barock nicht fehlen darf; ebensowenig wie die Großformate, die wie die Leinwände eines Peter Paul Rubens auf Überwältigung der Betrachter zielen. Spektakuläre Beispiele von Góngora, Villamediana oder Juana Inés de la Cruz findet man im zweiten Band unserer Anthologie.

Die Vorstellung, dass Gedichte *kleine* Formen seien, lässt sich auf die spanischsprachige Tradition fast zu keiner Zeit anwenden: Der lange lyrische Atem bildet eine ihrer Konstanten, vom endlosen Trauerzug der *Strophen auf den Tod seines Vaters* des Jorge Manrique (15. Jahrhundert), über Góngoras *Soledades* und Sor Juanas *Ersten Traum* (17. Jahrhundert)

bis hin zu den großen avantgardistischen Entwürfen der Lateinamerikaner, Huidobros *Altazor*, Gorostizas *Muerte sin fin* und Nerudas *Canto general* (20. Jahrhundert). Die außerordentliche Erfahrung des großen Gedichts – lyrisch verdichtete Rede im epischen Format – ist im deutschsprachigen Raum fast ganz verlorengegangen. Gerade deshalb enthält die vorliegende Anthologie Texte von einem Vers, aber auch von 500 Versen Umfang. Sie will die ganze Bandbreite der Möglichkeiten lyrischer Rede erfahrbar machen – auch wenn dies selbst für ein Unternehmen dieser Größe eine Herausforderung darstellt.

Mit der Emanzipation der hispanoamerikanischen Staaten vom kolonialen Zentrum, in manchen Fällen auch schon früher (Sor Juana), ist in Süd- und Mittelamerika ein ganzer Literaturkontinent entstanden, auf dem wiederum die Lyrik einen besonderen Stellenwert einnimmt. Der poetische Aufbruch Hispanoamerikas beginnt mit dem einsamen Vorboten José Martí, er nimmt Fahrt auf in der Bewegung des *Modernismo*, mit dem sich die Einflussrichtung unübersehbar umkehrt: Nun ist es die poetische Kultur Spaniens, die durch den Nicaraguaner Rubén Darío einen mächtigen Modernisierungsschub erhält, der sich zwei Generationen von spanischen Lyrikern und Lyrikerinnen mitteilen wird. Auf der anderen Seite des Atlantiks etabliert der *Modernismo* einen kontinentalen Stil, der seinen Einfluss von Mexiko bis Argentinien geltend macht. Die Rebellion gegen diesen wird dann zum Schlachtruf für die Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, für poetische Extremisten wie den Peruaner César Vallejo, der ausgehend vom modernistischen Wortkult die spanische Sprache zerlegt und neu zusammensetzt. Die Avantgarden wiederum, angereichert durch die Migrationswelle spanischer Autoren und Autorinnen in der Folge des Bürgerkriegs, bereiten den Boden für den nicht abebbenden poetischen Reichtum der süd- und mittelamerikanischen Literaturen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Und noch immer scheinen sich inmitten dieses Reichtums einige sehr alte poetische Formen zu behaupten: Achtsilber, Elfsilber, Alexandriner, ja sogar eine Gedichtform wie das Sonett – sie überleben dank der kreativen Anverwandlungen zeitgenössischer Autoren und Autorinnen. Doch auch wenn sie mit europäischen – und ganz besonders mit barocken – Traditionslinien weiterhin Fühlung halten, ist doch unverkennbar, dass die amerikanischen Literaturen längst von der Empfänger- auf die Geberseite der poetischen Transaktion übergegangen sind. Diese Vorgänge in einer Art transatlantischer Kartographie sichtbar zu machen, ist keine

leichte Aufgabe. Es geht darum, darzustellen, wie ein literarischer Kontinent aus einem europäischen Vorgebirge herauswächst.

ZUNGE KASTILIENS

Welche Sprache spricht spanische Lyrik? Eine historisch einigermaßen präzise Antwort lautet: Sie spricht Kastilisch. Über diese Sprache hat der 1967 geborene Chilene Jaime Huenún, der am Ende unserer Anthologie steht, Folgendes zu sagen:

Diese Zunge, sie verschlingt die Wälder.
Feuer und Verdammnis schmieden ihre Wörter.
Die Sprache nimmt den Kindern ihre Unschuld,
beraubt sie ihrer unverdorbenen Nacktheit.
Seht her, aus grausam tristem Wahn geboren,
spinnt sie sich verführerische Höllenlaute.
Die Zunge der Lüge spricht die Wahrheit,
die Zunge der Liebe versprüht auch Gift.
Die Sprache ist die Geißel aller Nationen
und aller Liebenden unter der Sonne.
(Übersetzung: Petra Strien)

Die Verse aus Huenúns Gedicht «Fabla de Castilla» («Zunge Kastiliens») sprechen ein von Hassliebe gezeichnetes Urteil über die Sprache des Imperiums; über jene Sprache, von der fünfhundert Jahre zuvor der Humanist Antonio de Nebrija mit Blick auf die Reiche der Antike, aber auch auf das expandierende Königreich Kastilien geschrieben hatte: «siempre la lengua fue compañera del imperio» – leicht tendenziös zu übersetzen mit: «stets war die Sprache die Komplizin des Imperiums». So steht es in Nebrijas *Grammatik der kastilischen Sprache*, dem ersten Lehrbuch einer europäischen Volkssprache. Der Autor überreichte es im Jahr 1492, während Kolumbus' Schiffe unterwegs waren, der Auftraggeberin des Seefahrers, Königin Isabel von Kastilien. Der Romantiker José María Blanco White wird zu Anfang des 19. Jahrhunderts im englischen Exil schreiben, die spanische Sprache habe, «wohin sie auch ging, Aberglauben und religiöse Sklaverei mit sich gebracht». Jaime Huenún, ein Dichter mit indigenen Wurzeln (Mapuche-Huilliche), weiß noch besser, wovon er spricht, wenn er die kulturellen und ökologischen Verheerungen beim

Namen nennt, die auf Kastilisch organisiert wurden. Doch auch er schreibt in dieser Sprache, und sein Gedicht beginnt mit regelrecht gebauten elfsilbigen Versen (*endecasílabos*):

Esta es la lengua que devora bosques,
fuego y maldición tejen sus palabras ...

Ein chilenischer Lyriker unserer Zeit, geboren am 40. südlichen Breitengrad, fasst sein Urteil über die Komplizin des Imperiums in ein Metrum, das geharnischte Höflinge Karls V. im frühen 16. Jahrhundert aus Italien nach Spanien importiert hatten – zusammen mit den Liebesodes der petrarkistischen Dichtung. Den Weitertransport über den Atlantik übernahmen die Konquistadoren, die nicht nur Feuer, Schwert und Kreuz im Gepäck hatten, sondern auch die Formensprache einer höfischen Lyrik, die für die Akustik kastilischer Burgen konzipiert und später mit dem Sound italienischer Renaissancepaläste verschmolzen worden war. Auch der Vers hat das Imperium begleitet. Und er ist – in diesem Fall – ziemlich unverändert geblieben, während die Sprache auf ihrem Weg verwandelt wurde. Die von Huenún imaginierte «lengua *champurria*» (Mischlingssprache) ist nur ein Moment innerhalb einer langen Geschichte solcher Transformationen. Seit der kolonialen Expansion Kastiliens entwickelt sich die Sprache dieses mittelalterlichen Königreichs im Austausch zwischen Kontinenten.

Am Anfang dieser Geschichte stehen freilich andere, ältere Akte der Kolonisierung: Von den sechs Dialektzonen, die aus der Eingliederung der Iberischen Halbinsel ins römische Reich entstanden waren, wurden drei, das Mozarabische, das Navarro-Aragonesische und das Leonese in der Folge einer weiteren Kolonisierung – der arabischen – und im Lauf des jahrhundertelangen Prozesses der Reconquista von der Möglichkeit einer literarischen Entwicklung abgeschnitten. Die drei anderen, nämlich das Galicisch-Portugiesische, das Katalanische und das Kastilische, entwickelten bedeutende Literaturen. Das Kastilische erreichte den Status der Literatursprache später als die beiden anderen, und zwar wiederum für unterschiedliche Bereiche der Schriftkultur zu verschiedenen Zeiten. Als letzte war die lyrische Dichtung an der Reihe. König Alfons der Weise, der im 13. Jahrhundert die arabisch-hebräisch-lateinisch-kastilische Übersetzerkultur von Toledo förderte, verfasste seine eigenen Gedichte in der Sprache der Trobadors, dem Galicisch-Portugiesischen,

das zu dieser Zeit noch allein über das Prestige einer Sprache höfischer Dichtung verfügte. Bis ins 14. Jahrhundert hinein schrieben die Dichter am kastilischen Hof wie selbstverständlich in dieser Sprache. Das ist der Grund, warum man am Anfang unserer Sammlung nicht nur arabische und hebräische, sondern auch galicische Verse findet. Bis heute stehen die verschiedenen romanischen Literatursprachen auf der Iberischen Halbinsel in einem komplexen Nachbarschafts- und Konkurrenzverhältnis, wie das Beispiel von Pere Gimferrer zeigt, der wie viele katalanische Autoren sowohl auf Katalanisch als auch auf Spanisch publiziert.

Schon das Beispiel der Chardschas hat deutlich gemacht, dass in der Geschichte der poetischen Formen von Anfang an eine kulturüberschreitende Dynamik am Werk war. Das Beispiel der galicisch-portugiesischen *cantigas* wiederum lehrt, dass die Differenz zwischen Dichtung und Prosa nicht nur metrisch, sondern auch sprachlich markiert wird: Lyrisch sprechen heißt fremdartig sprechen. Formen wandern von einer Sprache in die andere, von einer Epoche in die andere. Die Struktur eines arabisch-andalusischen Genres, des Zadschal (*zéljel*) taucht Jahrhunderte später in der Struktur des kastilischen *villancico* wieder auf. All das sind Gründe, das Wort «spanisch» auf dem Titelblatt dieser Anthologie nicht von vornherein und schon gar nicht exklusiv im nationalsprachlichen Sinn zu verstehen; Gründe vielleicht auch, es bei der Auswahl der Texte mit dem Sprachkriterium nicht immer ganz genau zu nehmen. Bei näherem Hinsehen wird man sogar das eine oder andere portugiesische oder gar englische Gedicht darin entdecken; und womöglich sogar ein echtes Kuckucksei mit gefälschtem Herkunftsnachweis.

TERRITORIEN, STAATEN, STAATENLOSE

Woher kommt spanischsprachige Lyrik? Aus moderner Sicht erscheint die Antwort banal: aus einem europäischen und neunzehn süd- und mittelamerikanischen Staaten (hinzuzufügen wäre, je nach Definition, die US-amerikanische Lyrikszene auf *Spanglish*). Doch je weiter man in der Geschichte hinter das moderne Gebilde des Nationalstaats zurückgeht, desto komplexer wird die Frage der Herkunft und Zugehörigkeiten. Mittelalterliche Territorien wie Kastilien, Aragón und Galicien veränderten sich je nach Entwicklung der dynastischen Verhältnisse. Die mittelalterlichen Dichter waren keine Staatsbürger, sondern standen in

spezifischen und wechselnden Loyalitätsverhältnissen zu ihren Feudalherren, definierten sich, wenn überhaupt, als Mitglieder eines Hofes. Unsere Anthologie verbindet dennoch die Autornamen jeweils mit einer Herkunftsangabe – zunächst einmal, um die Vielfalt der heutigen nationalen Kulturen nicht zu verschleiern; ob ein Gedicht von einem Kubaner oder einer Argentinierin geschrieben wurde, macht offensichtlich einen Unterschied. Doch gerade dort, wo die Zuordnung schwierig ist, werden die Herkunftsangaben interessant: Sie lenken den Blick auf die Aporien der Zugehörigkeit.

In dieser Anthologie erscheint der Begriff «Spanien» als Herkunftsland erst vom 18. Jahrhundert an, weil er ab dann zunehmend Ähnlichkeit mit dem heutigen territorialen Begriff aufweist. Zum einen, weil die spanische Krone mit dem Frieden von Utrecht (1713) alle europäischen Besitzungen außerhalb der Iberischen Halbinsel verlor, also Flandern, Sardinien, Mailand, die toskanischen Stützpunkte, Neapel und Sizilien. Ab diesem Zeitpunkt hatte das Staatsgebiet in etwa den gleichen kartographischen Umriss wie heute (abgesehen natürlich von den außereuropäischen Kolonien, von denen Kuba, Puerto Rico und die Philippinen sogar noch bis Ende des 19. Jahrhunderts bei Spanien verblieben). Zum anderen hielt mit der Thronübernahme der Bourbonen (1700) ein Zentralismus französischer Prägung Einzug, was als erstes Aragón zu spüren bekam, das die letzten eigenstaatlichen Rechte verlor. Das alte Konzept einer Personalunion der beiden Reiche Kastilien und Aragón war damit endgültig Geschichte. Blickt man weiter zurück, so stellt sich vor allem das Problem der Benennung des weltumspannenden Reichs der spanischen Habsburger, das man von der Königskrönung Karls I. (später, als deutscher Kaiser, Karl V.) im Jahr 1516 bis zum Tod Karls II. im Jahr 1700 reichen lässt. Dieses mächtigste Staatengebilde der frühen Neuzeit war nämlich als dynastisches Konglomerat verschiedener Königreiche und Statthalterschaften eigentlich namenlos – ähnlich wie später die k. u. k. Monarchie des österreichischen Familienzweigs, die noch Robert Musil als «Bindestrich-Monarchie» verspottet hat. Wir verwenden dafür den Begriff «Spanische Monarchie», den bourbonische Staatsrechtler im Nachhinein prägten.

Die der Habsburgerherrschaft vorausgehende Periode der Personalunion von Kastilien und Aragón unter den «Katholischen Königen» Isabel und Fernando (seit 1479) markieren wir unsererseits mit der Bindestrich-Bezeichnung «Kastilien-Aragón». Bei den Autoren und Autorinnen aus

dem kolonialen Mexiko findet sich die Bezeichnung «Neuspanien» – der historische Name der bedeutendsten territorialen Einheit in Spanisch-Amerika, die zur Zeit ihrer größten Ausdehnung von der Grenze des heutigen Kanada im Norden bis zum Isthmus von Panama im Süden und von Kuba im Osten bis zu den Philippinen im Westen reichte (die Philippinen wurden von Mexiko aus kolonisiert). Ohne Herkunftsbezeichnungen bleibt hingegen der kurze Textblock «Drei Marranos im Exil» im zweiten Band. Bei diesen Autoren, die als «Kryptojuden» verdächtigt und verfolgt wurden und deren komplexe Fluchtwege sie im glücklichen Fall ins religiös tolerante Amsterdam führten, vertritt das Signalwort «Marranos» die territoriale Zugehörigkeit, die ihnen genommen wurde.

BRÜCHIGE LIEFERKETTEN

Spanischsprachige Lyrik hat zu bestimmten Zeiten, etwa in der Romantik oder während des Lateinamerika-Booms der 1970er Jahre, eine spürbare Faszination auf die deutsche Kultur ausgeübt. Heute existiert eine professionelle Übersetzerszene, die vor gebundener Rede höchstens aus ökonomischen Gründen zurückschreckt. Doch blickt man weiter zurück, wird schnell klar, warum spanische Lyrik, im Vergleich zu englischer, französischer oder italienischer, einem deutschen Publikum traditionell wenig vertraut ist. Eine Sammlung wie die vorliegende, die den Anspruch hat, auch die Geschichte des Übersetzens ins Blickfeld zu rücken, kann keineswegs aus dem Vollen schöpfen. Das Interesse der Deutschen an dieser großen poetischen Kultur war jahrhundertlang indirekt, fragmentarisch und von Zufällen und Missverständnissen geprägt. Die spanische Hegemonie in Europa, die sich noch im Dreißigjährigen Krieg auch auf dem Gebiet des Deutschen Reichs geltend machte, fiel zusammen mit der Epoche der Religionskriege der kulturellen Verdrängung anheim. Die neue Hegemonialmacht Frankreich trat ins Mittel – auch in kultureller Hinsicht. Lange Zeit fand spanische Literatur, wenn überhaupt, dann nur durch Vermittlung französischer Übersetzungen den Weg nach Deutschland. Die literarischen Lieferketten waren überdehnt und brüchig.

Deshalb sind bei den deutschen Barockpoeten – immerhin Zeitgenossen des *Siglo de Oro* – die einschlägigen Übersetzungen rar. Am ehesten wird man im Bereich der geistlichen Lyrik fündig, die über kirch-

liche Netzwerke zirkulierte, in manchen Fällen vermittelt durch neu-lateinische Übersetzungen. So kam etwa der schlesische Konvertit Angelus Silesius dazu, das berühmte Sonett «No me mueve, mi Dios» als zehnstrophiges Kirchenlied im Duktus der lutherischen Choräle seiner Jugend nachzudichten. Seine Version war in den Rahmen dieser Anthologie leider nicht einzupassen, anders als z. B. die freie Anverwandlung der «Lebendigen Liebesflamme» des Johannes vom Kreuz durch den Schwärmer Quirinus Kuhlmann. In dieser langen katholischen Übersetzungstradition steht etwa der Regensburger Domherr Melchior Diepenbrock im 19. Jahrhundert, aber auch die jüdische Karmelitin Edith Stein, die im niederländischen Echt bis kurz vor ihrer Deportation (1942) den «Geistlichen Gesang» des Johannes vom Kreuz übersetzte. Profane Gedichte kamen deutschen Lesern hingegen zunächst eher als Beifang unter die Augen, z. B. als Teil eines spanischen Schäferromans und europäischen Bestsellers wie Gaspar Gil Polos *Diana enamorada* (1564). Dies ist der Fall der bukolischen Gedichte, mit denen unser erster Band schließt; doch auch ihr Weg führte über mehrere Stationen. Eher zufällig dürfte wiederum der Hamburger Advokat und Librettist Christian Heinrich Postel dazu gekommen sein, die erste auffindbare deutsche Übersetzung des erfolgreichsten Sonetts der spanischen Sprache, Góngoras «Mientras por competir con tu cabello», zu schaffen.

Als Zufallshispanisten darf man auch noch den Kunstblumenfabrikanten, Verleger und Kulturmanager der Weimarer Klassik Friedrich Justin Bertuch bezeichnen, der als Hauslehrer beim ehemaligen dänischen Gesandten in Madrid, Bachofen von Echt, Spanisch gelernt hatte. Bertuch ist in unserer Sammlung mit einer der wenigen Prosaübertragungen vertreten, in der es bezeichnenderweise um Handelsketten im «literarischen Commerz» geht. Durch Herders Begriff der «Volkspoesie» und seinen *Cid* (laut Untertitel «nach spanischen Romanzen», aber leider auch nach einer französischen Prosaübersetzung) wird der romantische Spanienkult vorbereitet, der zur Erfindung einer akademischen Disziplin namens «Romanistik» erheblich beitrug und damit auch ein neues Zeitalter der Übersetzung einläutete. Doch der so einflussreiche romantische Kanon ist lückenhaft: Er reicht vom *romancero* bis zu Calderón und bedient etwas zu oft die deutschen Phantasmen von Abendland und Orient. Eine der größten Lücken in diesem Kanon bildet trotz Goethes Calderón-Faszination die barocke Dichtung – wie man z. B. daraus ersehen kann, dass von einem konzeptistischen Dichter ersten

Ranges wie Juan de Tassis, Graf von Villamediana bis heute so gut wie nichts in deutscher Sprache vorliegt. Analog dazu wurden hispanoamerikanische Avantgardisten und Stilexperimentatoren im 20. Jahrhundert oft zugunsten einer engagierten, revolutionären Lyrik hintangestellt – was auch mit der bedeutenden Rolle der Übersetzungskultur der DDR in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg zu tun hatte.

Solche blinden Flecken haben freilich auch mit den objektiven Schwierigkeiten einer Lyriktradition zu tun, welche die moderne mitteleuropäische Idee davon, was ein Gedicht sei, einem Härte-test unterzieht. Zentrale Figuren des Barock wie Góngora, aber auch des hispanoamerikanischen «Neobarock» wie Lezama Lima zählen aufgrund ihrer radikalen Poetik zu den schwierigsten Autoren der Weltliteratur. Ihre Texte sind auch für spanischsprachige Leser kommentierungs-, ja übersetzungsbedürftig. Nicht zufällig gilt die Prosaversion von Góngoras *Soledades* durch den Philologen Dámaso Alonso (1927) als eine der Pionierleistungen spanischer Literaturwissenschaft. Viele der älteren Texte waren zudem schwer verfügbar und sind erst in jüngster Zeit in verlässlichen Ausgaben erschlossen worden. Das gilt z. B. für Rodrigo de Reinosa, einen Satiriker aus der Epoche der Katholischen Könige, dessen dreistes «Damen-Vaterunser» man auch in einschlägigen spanischen Anthologien vergeblich suchen wird. Selbst die Klassiker des *Siglo de Oro* geben der Editionsphilologie zahlreiche Probleme auf: Die Autoren (und wenigen Autorinnen) produzierten nicht für die Druckerpresse, sondern ließen ihre Texte in Manuskriptform innerhalb eines Netzwerks von Eingeweihten zirkulieren. Die Folge sind instabile Texte, unsichere Zuschreibungen und vielbeschäftigte Philologen. Eine übersetzerische Herausforderung besonderer Art bildete schließlich seit jeher die enorme Vielfalt lyrischer Formen, die den Gestaltenvorrat der deutschen Literatursprache aufs äußerste beansprucht. Immerhin sind die Formpotenziale der beiden Sprachen durchaus unterschiedlich: Der flexible silbenzählende Vers fremdelt, wenn er in ein akzentuierendes germanisches Maß verpflanzt wird. Und ein Phänomen wie der leise, aber unverwüstliche Grundton spanischer Dichtung, die vokalreimende Assonanz, hat im deutschen Reimsystem traditionell keinen Ort. Aus all diesen Gründen war für die vorliegende Sammlung Vieles erstmals, aber auch Vieles neu zu übersetzen.

Gedichte sind Zeitkapseln. Mittels Metren und Klangfiguren bilden sie eine Membran um die Zeiterfahrung eines Moments, die sonst ver-

loren wäre. Wer lesend in den gemessenen Prozessionsschritt von Jorge Manriques *Strophen auf den Tod seines Vaters*, in die ekstatische Zeitlichkeit von San Juans *Geistlichem Gesang*, in das abgezielte Todesangst-Ritual eines Quevedo-Sonetts oder in den avantgardistischen Höhenrausch von Huidobros *Altazor* einschwingt, kann das spüren. Die Übersetzung von Gedichten hat die Aufgabe, etwas von diesen Zeiterfahrungen ins widerständige Material einer anderen Sprache hinüberzuretten. Mit konventionellen Nachempfindungen wird sich die Distanz des deutschen Publikums zu spanischsprachiger Dichtung nicht verringern lassen. Aus diesem Grund haben wir bei der Auswahl der älteren Übertragungen, aber vor allem bei den neugeschaffenen, die mehr als zwei Drittel des Gesamtvolumens ausmachen, auf formbewusste Versionen gesetzt, die dem Körper des Gedichts – seinem Rhythmus, seinem Klang, seinen Pausen – ein echtes Mitspracherecht einräumen.

ZUR STRUKTUR DIESER ANTHOLOGIE

Die Links-Rechts-Symmetrie einer zweisprachigen Gedichtanthologie verspricht einen Satzspiegel mit sauberem Mittelscheitel und perfekt parallel gekämmten Versen. Aber die Sprachen wollen nicht immer parallel laufen, schon gar nicht in ihrer poetisch verdichteten Gestalt. Manche von ihnen, wie das Arabische und das Hebräische, wollen nicht einmal von links nach rechts gelesen sein. Hier wird der Satzspiegel seinem Namen gerecht, indem er am Bundsteg die Leserichtung umkehrt. Man wird darum im Folgenden den einen oder anderen Wirbel in der bilateralen Ordnung von Original und Übersetzung finden. Gelegentlich hat eine der beiden Kolumnen einen Aussetzer, weil eine deutsche Übertragung kürzer oder länger ausgefallen ist als der spanische Text, weil sie Verse in Prosa verwandelt hat oder sonstwie rabiät mit dem Original umgegangen ist. Gelegentlich kommt eine dritte oder eine vierte Kolumne hinzu. Und es gibt sogar Gedichte, die sich der Leserichtung von oben nach unten verweigern.

Die Ur-Anthologie spanischer Lyrik, Hernando del Castillos monumentaler *Cancionero general de muchos y diversos autores* (1511) war trotz der Erwähnung der *autores* im Titel noch nicht nach Autoren, sondern teils thematisch, teils nach Genres geordnet. Unsere Sammlung hält sich mit Ausnahme der im ersten Band versammelten anonymen Texte an das seit

Hernando del Castillos Tagen etablierte Ordnungskriterium des Autornamens, und zwar in annähernd chronologischer Reihenfolge. Allerdings akzentuiert sie die lange Reihe der Namen deutlich, indem sie die prägenden Figuren der jeweiligen Epoche mit einer breiten Auswahl auftreten lässt und die übrigen mit wenigen charakteristischen Texten um sie gruppiert. Die vier Bände versuchen, jeweils literaturgeschichtlich plausible Einheiten zu umfassen. Der Schluss des ersten Bands, symbolisch markiert durch den Namen Fernando de Herrera, fällt annähernd mit dem Ende der ersten, von der Renaissance geprägten Phase des *Siglo de Oro* (um 1580) zusammen. Der Name Rosalía de Castro am Schluss des zweiten Bandes fungiert als Grenzmarke der spanischen Vormoderne und symbolischer (nicht chronologischer) Endpunkt des 19. Jahrhunderts. José Martí, am Anfang des dritten Bandes platziert, markiert den Aufbruch der hispanischen Literaturen in die Moderne. Der Einschnitt zwischen den Bänden III und IV entspricht in etwa dem Ende des spanischen Bürgerkriegs: Am Schluss des dritten Bandes steht mit Miguel Hernández, der 1942 im Gefängnis starb, ein bekanntes Opfer des spanischen Faschismus. Den vierten Band eröffnen zwei prominente Figuren des Exils, Rosa Chacel und Luis Cernuda.

Diese chronologische Ordnung wird an einigen Stellen zugunsten eines thematischen Kriteriums gelockert, nämlich in fünf auch typographisch markierten «Schwerpunkten», die bestimmte historische Zusammenhänge hervorheben. Es handelt sich um drei kurze Blöcke zu den arabisch-andalusischen Chardschas (Band I), zur satirischen Fehde um Góngoras *Soledades* (Band II) und zur Dichtung der verfolgten Marranos (Band II). Dazu kommen zwei umfangreiche Schwerpunkte zu den Epochen der *cancioneros* (Band I) und des *Modernismo* (Band III). Sie entsprechen zwei Hochkonjunkturen der spanischsprachigen Lyrik, die mit einem deutlichen Akzent versehen werden sollen.

Mit einer strikt chronologischen Anordnung unvereinbar war auch der Anspruch, die transatlantische Expansion spanischsprachiger Dichtung möglichst kontinuierlich darzustellen. Blickt man über die Grenzen der europäisch-spanischen Literaturgeschichte hinaus, bekommt man es mit einem ganzen Kontinent der Lyrik zu tun, der das ehemalige koloniale Mutterland im Lauf des 20. Jahrhunderts nicht nur in quantitativer Hinsicht in den Schatten gestellt hat. Um die allmählich auseinanderlaufenden, aber weiterhin interagierenden Entwicklungen darzustellen, wurden spanische und hispanoamerikanische Textblöcke miteinander ver-

zählt. Beginnend mit den neuspanischen Autoren und Autorinnen der Kolonialzeit im zweiten Band wechseln diese Textblöcke einander ab, wobei die hispanoamerikanischen Anteile zunehmend mehr Raum erhalten. Findet man im ersten Band genau ein Gedicht eines in Amerika geborenen Autors, sind es im vierten Band über 200. Die transatlantischen Sprünge im Text sind typographisch jeweils durch ein alteuropäisches Aldusblatt (☞) markiert.

Eine Sammlung von über 800 Gedichten aus neun Jahrhunderten will nicht folgsam von vorn nach hinten gelesen werden, sondern kreuz und quer. Dabei kann man die neuen Nachbarschaften ausnutzen, die die anthologische Pflück- und Rupfordnung gestiftet hat. Denn auch die vorliegenden Bände folgen dem von den früheren C.H.Beck'schen Anthologien zur französischen und englischen Dichtung etablierten Prinzip der «komponierten und nicht bloß reihenden Textsammlung». Wie es bei einer so traditionsbewussten Kultur wie der spanischsprachigen nicht anders sein kann, stehen die versammelten Gedichte miteinander in einem intensiven Gespräch, meist bewusst, manchmal unbewusst und nicht selten über Jahrhunderte hinweg. Um etwas von diesem Gespräch hörbar zu machen, haben wir uns wie Julio Cortázar in seinem Roman *Himmel und Hölle* an das gleichnamige Hüpfspiel gehalten und eine Reihe von Fährten zum Querfeldeinlesen durch die Anthologie gelegt. Man findet diese Fährten als Einladungen zum Sprung zu Füßen der spanischen Originale (mit römischer Band- und arabischer Seitenangabe). Von Quevedos Epitaph für den im Jahr 1622 ermordeten Conde de Villamediana leitet etwa der Wegweiser → IV, 332 zu einem Gedicht von Severo Sarduy aus dem Jahr 1992, das in der gleichen strengen Form der Dezime verfasst ist und in dem der schwerkranke Autor verfügt, man möge bei seiner Trauerfeier bitte Guavenbrot mit Käse reichen und Musik der kubanischen Band Sonora Matancera spielen. Diese analogen Links unterscheiden sich von den digitalen darin, dass sie zugleich weiterhin die traditionelle Leseweise erlauben: Wurde man zu einem Gedicht weitergeleitet, kann man die Wegweiser auch wieder ignorieren und sich ein wenig in der Umgebung umsehen, sich auf eigene Faust verirren.

«Die Kritik sucht den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks, der Kommentar seinen Sachgehalt», schreibt Walter Benjamin. Die Übersetzung ist im besten Fall Kritik in diesem Sinn – der Kommentar ist nur der Kommentar. Als Domäne philologischer Sachensucher unterliegt er den

heutigen medialen Bedingungen von Sachlichkeit. Als Buchkommentar im Internetzeitalter wird er sich nur behaupten, wenn er nicht nur akkumuliert, sondern auch verbindet, rahmt und größere Zusammenhänge schafft – etwa durch die biographischen Essays zu den einzelnen Autoren und Autorinnen, durch die Einführungen in bestimmte Korpora und Konstellationen der spanischen Lyrik, oder durch die Hinweise zur Rezeptions- und Übersetzungsgeschichte. Mit etwas Glück erweisen sich seine einzelnen Teile als Fragmente einer Literatur- und Kulturgeschichte. Als kollektives Werk ist dieser wissenschaftliche Kommentar ein mehrstimmiges, von einer gewissen Vielfalt der Perspektiven geprägtes Unternehmen. Er will nicht dozieren, sondern Mittel zu einer Vertiefung der eigenen Lektüre an die Hand geben – u. a. in Gestalt einer Basisbibliographie zu Ausgaben, Übersetzungen und Forschungsliteratur. Er will vermitteln, was noch zu selten an ein deutsches Publikum vermittelt wurde, aber auch dem Stand der literaturwissenschaftlichen und historischen Forschung genügen. Er will Laien die wichtigsten Kontexte zur Erhellung der Texte liefern, zugleich aber auch Fachleuten den einen oder anderen überraschenden Fund bescheren.



Dass Literaturwissenschaft und Übersetzung Hand in Hand arbeiten, ist noch immer keine Selbstverständlichkeit. Dass dies hier gelang, hat unsere Unternehmung möglich gemacht. Wirklich werden konnte sie aber nur durch die Hilfe einer erstaunlich großen Zahl von Menschen, die vom Wert des Projekts überzeugt waren und ihm Arbeitskraft und Lebenszeit geschenkt haben, in einigen Fällen jahrelang. Manche von ihnen – die wissenschaftlichen Berater, die Übersetzer und Übersetzerinnen, Herausgeber und Herausgeberinnen – tauchen auf den folgenden Seiten namentlich auf; andere nicht. Ihre Namen seien an dieser Stelle dankbar genannt: Fabian Sevilla, Franziska Erhart, Annegret Liepold, Elisabeth Dobringer, Laura Kohlrausch, Anna Hatz, Felicitas Loest, David Rupp, Angela Calderón Villarino, Elvira Gómez Hernández, Carina Breidenbach, Veronika Reinertshofer, Julia Wuttig, Rebeca Schumacher, Paul Schäufele und Kristian Wachinger.

Unser Dank gilt der C.H.Beck Stiftung und ganz besonders Wolfgang Beck, der dieses Unternehmen gewollt, in Gang gesetzt und großzügig gefördert hat – und über die Jahre nicht an ihm verzweifelt ist. Finan-

zielle Unterstützung gewährten uns ferner die Brougier-Seisser-Cleve-Werhahn-Stiftung, der Deutsche Übersetzerfonds und das Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Das Center for Advanced Studies der LMU förderte das Projekt mit einem Fellowship, das Münchner Lyrik-Kabinett und das Instituto Cervantes München gaben Raum für Workshops und Lesungen. Und schließlich danken wir dem Team des Verlags C.H.Beck, das wir so lange in Atem gehalten haben.

München, März 2022

Martin von Koppenfels

VON DEN ANFÄNGEN
BIS FERNANDO DE HERRERA

— JARCHAS —

al-A'mā al-Tuḡīlī (1090?-1126?)

وليل طرفنا دير خمار

فمن بين حراس وسمار

فأنت لنا الخمر بتعجيل

وقامت بترحيب وتبجيل

وقد أقسمت بما في الانجيل

ما لبستها ثوباً سوى القار

وما عرضت يوماً على النار

فقلت لها يا أملح الناس

فما عندكم في الشرب بالكأس

قالت ما علينا فيه من بأس

كذا قد روينا في الأخبار

عن جملة رهبان وأخبار

أقر لكم يا قومي الأمد

أنّي مستهاً في هوى أحمد

له مقل تقتلني بالصد

كتمت الهوى سراً بمضماري

لكن دمعي باحت بأسراري

باحث أدمع العاشق بالعشق

فيمن وجهه كالبدر في الأفق

له مقل تفتك في الخلق

فكم قتلت من أسد ضار

وما لقتيل الحب من ثار

ورب فتاة فتننت فيه

يعللها بالصد والتيه

فقد أنشدت وهي تعنيه

أمان أمان يا المليح غار

برقي تو مي قرش يالله متار

«Amānu, amānu! yā l-maliḥ, ḡāre:

ḡBorqē tū [mē] qereš, yā-llāh, matāre?»

5

10

15

20

25

— CHARDSCHAS —

Der Blinde von Tudela (1090?–1126?)

NACHTS KAMEN WIR ZUR SCHENKE eines Weinhändlers,
zwischen Wächtern und nächtlichen Plauderern.

Eine brachte uns den Wein mit Beeilung
und erwies Willkommen und Respekt
5 und schwor bei dem, was im Evangelium ist:
«Ich habe ihn mit nichts außer Pech abgedichtet,
und er wurde nicht einen Tag aufs Feuer gesetzt.»

Ich sagte zu ihr: «O Schönste von allen,
was bedeutet es bei euch, ein Glas zu trinken?»
10 Sie sagte: «Bei uns ist nichts Schlimmes dabei,
so haben wir es erzählt in den Geschichten
über alle Mönche und Bischöfe.»

Ich gebe es zu, ihr Leute von Adel:
Ich bin hin und weg vom süßen Ahmad.
15 Seine Augen töten mich mit Zurückweisung.
Ich versteckte die Liebe verstohlen bei mir,
aber meine Träne verriet meine Geheimnisse.

Die Tränen des Verliebten verrieten die Liebe
zu dem, dessen Gesicht wie der Vollmond am Horizont ist,
20 dessen Augen die Menschheit töten.
Wie viele reißende Löwen haben sie getötet!
Für ein Todesopfer der Liebe gibt es keine Rache.

So manche Maid verliebte sich in ihn,
er erfüllte sie mit Zurückweisung und Arroganz,
25 und sie sang, und meint damit ihn:
«Gnade, Gnade! O Schöner, sprich:
Warum willst du mich, bei Gott, umbringen?»

Peter Riedlberger

*Yehudah Halevi**(1070?-1145?, Taifa de Zaragoza?)*

חמה בעד רקיע צמה אור לחיך גלי

כי בחזות הדרך תפדי עבד אסיר חלי:

אם הזמן למנעד חשב ויצפנך כמן

הא לך בתוך לבבי מושב איתו ונאמן

5 עת אלכודך בחבלי מחשב מהיעשה זמן

אם אשכחה דמותך חמה אשכח מחוללי

את אחלי ואת מחמדי מהלזמן ולי:

מהתגערי בלבב נענה הוא לך למחנה

איד אחשבוך כמלאך חונה ותבערי סנה

10 אם תחפצי במותי הנה קראי ואענה

כי אין בפי פדיתיו מרמה הקשי ושאלי

ימי מעט ולך כליחלדי לו הארכת לי:

איד אדאגה ואור פניך שמשי וסהרי

כמעט וארד בין שניך הצור והצרי

Jehuda ha-Levi
(1070?–1145?, *Täifa von Saragossa?*)

DER BLOSSE HALS

Lass, Sonne, durch der Locken Himmelsschleier
die Strahlen deiner Wangen brechen!
Der Anblick deiner Herrlichkeit erlöst
den Sklaven, der in Krankheit schmachtet.

Wenn dich die Zeit mir vorenthalten will,
wie Manna dich verborgen halten –
he! deine Wohnstatt ist in meinem Herzen,
dir zugetan in Treue fest.

5 Wenn ich dich mit dem Seil des Geistes fange,
was will das Schicksal da noch tun?
Wenn je ich, Sonne, deine Form vergesse,
soll ich vergessen meinen Schöpfer!
Du bist mein Sehnen, bist mein Freudenschatz –
was will das Schicksal gegen mich?

Was tadelst du ein gramgequältes Herz?
Es dient dir doch als Lagerstätte!
Statt dich als Engelsschutz um mich zu lagern,
brennst du den Dornenbusch zunichte.

10 Wenn meinen Tod du wünschst – ich bin bereit!
Befiehl, ich werde dir gehorchen!
Mein Mund, fürwahr, kennt weder Lug noch Trug.
Sei schwierig! Fordre von mir alles!
Mein kurzes Lebenslos gehört dir ganz –
ach, könntest du es mir verlängern!

Ich habe keine Not: dein Glanzgesicht
ist meine Sonne und mein Mond.
Fast hätte ich aus deiner Zähne Rund
Balsam und Honigseim gesaugt,

לולי היות כלי עינוף האף והחרי 15

על־מה אֵהי בְּחֶשְׁמֶךָ עֲלֵמָה נִרְצַח בְּאֵין כְּלִי

הוּן לְחַיִּיף אֲשֶׁר שָׁם נִרְדִּי יִחַפֵּץ לְנַאֲלִי:

חֲשׂוֹף וְאוֹר בְּיַפְיִיף עֵרֵב יִהְנֶה וְיַעֲרֵב

כִּי אֵל בְּיוֹם בְּרָאָךָ קִרְבֵּי מִזְרַח לְמַעֲרֵב

וְיִשׁוּ סְבִיב הַדְרֹף עֲקָרֵב יֵשֵׁב בְּמַאֲרֵב 20

אִם תִּלְבְּשִׁי כְּנָשִׁים וְקָמָה אוֹ אִם תִּנְעֲלִי

דִּיךָ בְּתַאֲרֶךָ כִּי תַעֲדִי יִפִּי מִקּוֹם חָלִי:

בְּךָ כְּלִי־יִפִּי וְעוֹד מִה־יִתְרוֹן בְּרִבִּיד וְסִהְרוֹן

אִךְ יִמְנַעוּ לְחִבְקֵי גֵרוֹן וְנִשְׁקֵי לְצִוְרוֹן

אֲזֵי שׁוֹרְרָה הַדְּסֵת שְׁרוֹן וְתַעֲנֶה בְרוֹן: 25

*Non kēre tāgīr al-‘iqd, yā mammā,
amāna ḥulà lī.*

*Koll albo bérād fōra méw sīdī:
non bérād al-ḥulī.*

נון כיר תגאר אלעקד יא ממא אמאנה חלה לי

כול אלבו בארד פורה מו סידי נון בארד אלחלי

חלי עקוד גידך למא אזרת בכ אלחלי

אנת אלחלי והדה ענדי גמלה שואגלי:

→ I, 258; → II, 24; → III, 464

15 wären da nicht die Waffen deiner Augen,
 die voll erglühn in grimmem Zorn.
 Warum nur mordet mich die Leidenschaft
 zu dir, mein Mädchen, ohne Waffen?
 Sieh! deine Wangen, voll von meiner Narde,
 sie wollen mir Erlösung schenken.

 Dunkel und Licht vereinigt deine Schönheit,
 sie sendet Freude und gibt Lust.
 Gott hat am Tag, als du erschaffen wurdest,
 den Ost dem Westen angenähert
 20 und einen Skorpion ins Haargeflecht
 zu deines Glanzes Schutz gesetzt.
 Ob du, wie Frauen, in Brokat dich kleidest
 oder hinwegnimmst allen Schmuck –
 deine Gestalt genügt dir, denn mit Schönheit
 statt mit Geschmeide schmückst du dich.

 In dir ist jeder Schönheit Zier – was soll
 ein Mehr von Halsband und von Ketten?
 Es hindert nur, den Hals dir zu umschlingen
 und deinen Nacken sanft zu küssen.
 25 Da hob zur Antwort duftend mir die Myrte
 von Saron froh zu singen an:
*«Kein Halsband kann er, Mutter, an mir haben;
 mein Kleid ist ihm als Schmuck genug.
 Nur bloßen weißen Hals will mein Gebieter,
 und das Geschmeide mag er nicht.»*

*«Leg ab von deinem schönen Hals die Kette,
 denn es entwürdigt dich der Schmuck:
 der Schmuck, das bist du selbst, und eben dies
 ist meiner Leiden Inbegriff.»*

Georg Bossong

¡TANT' AMĀRE, tant' amāre,
habīb, tant' amare!
Enfermīron welyos nīdioš
e dōlen tan mālē.

→ I, 216

QUÉ FARÉ, MAMMA?
Meu *al-habib* est ad yana.

→ I, 208

ĜAR KE FAREYO komo bibreyo
ešt' *al-habib* ešpero por el morireyo.

QUÉ FAREYU, o qué serad de mibi,
habibi?
¡Non te tolgas de mibi!

ACH, SOVIEL LIEBE, soviel Liebe,
Mein Liebster, soviel Liebe!
Krank wurden meine blanken Augen,
sie schmerzen schon so sehr!

Georg Bossong

WAS SOLL ICH TUN, MUTTER?
Mein Geliebter steht vor der Tür.

Walter Mettmann

SAG, WAS SOLL ICH TUN, wie kann ich leben?
Ich warte auf den Geliebten, seinetwegen sterbe ich.

Walter Mettmann

WAS SOLL ICH TUN, wie wird es mir ergehen,
mein Geliebter?
Geh nicht weg von mir!

Walter Mettmann

GONZALO DE BERCEO

(1190?-1264?, CASTILLA)

MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA
INTRODUCCIÓN

- 1 Amigos e vassallos de Dios omnipotent,
si vos me escuchásedes por vuestro consiment,
querriávos contar un buen aveniment:
terrédesho en cabo por bueno verament.
- 2 Yo maestro Gonçalvo de Verceo nomnado, 5
yendo en romería caeçí en un prado,
verde e bien sençido, de flores bien poblado,
logar cobdiçiadero pora omne cansado.
- 3 Davan olor sovejo las flores bien olientes,
refrescavan en omne las carnes e las mientes; 10
manavan cada canto fuentes claras corrientes,
en verano bien frías, en ivierno calientes.
- 4 Avién y grand abondo de buenas arboledas,
milgranos e figueras, peros e mazanedas,
e muchas otras fructas de diversas monedas, 15
mas no avié ningunas podridas [nin] azedas.
- 5 La verdura del prado, la olor de las flores,
las sombras de los árboles de temprados sabores,
refrescáronme todo e perdí los sudores:
podrié vevir el omne con aquellos olores. 20
- 6 Nunqua trobé en sieglo logar tan deleitoso,
nin sombra tan temprada nin olor tan sabroso;
descargué mi ropiella por yazer más viçioso,
poséme a la sombra de un árbol fermoso.

GONZALO DE BERCEO

(1190?–1264?, KASTILIEN)

MARIENWUNDER

EINLEITUNG

1 Ihr Freunde und Lehnsleute des allmächtigen Gottes, wenn
Ihr mir zuhören wolltet aus freien Stücken, möchte ich euch
von einem schönen Erlebnis berichten: Ihr werdet dies als
eine wahrhaft gute Geschichte im Kopf behalten.

5 2 Ich, den man den Magister Gonzalo aus Berceo nennt,
ging auf Pilgerfahrt und geriet auf eine Wiese, grün und fest
umzäunt, von Blumen dicht bewachsen, ein begehrenswerter
Ort für einen ermüdeten Mann.

10 3 Es verströmten lieblichen Duft die wohlriechenden Blü-
ten, sie erfrischten des Menschen Fleisch und Sinn, überall
flossen klare Quellen, im Sommer sehr kühl, im Winter
heiß.

15 4 Es gab dort eine reiche Fülle von stattlichen Baumgruppen,
Granatapfel- und Feigenbäume, Birnbäume und Apfelgärten
sowie viele andere Früchte von unterschiedlicher Art, aber es
gab keine einzige, die faul oder sauer gewesen wäre.

20 5 Die grüne Farbe der Wiese, der Duft der Blüten, die schat-
tigen Bäume mit ihren köstlichen Früchten erfrischten mich
vollständig, und die Schweißtropfen trockneten auf meinem
Angesicht: Der Mensch könnte leben allein von diesen Düften.

6 Nie fand ich in dieser Weltzeit einen so wonnevollen Ort
noch einen so erquickenden Schatten noch so wohlriechen-
den Duft; ich zog meinen Rock aus, um bequemer zu liegen;
ich lagerte mich im Schatten eines wunderschönen Baumes.

25 7 Im Schatten liegend ließ ich alle Sorgen fahren, ich hörte die Stimmen der
Vögel, lieblich und wohlklingend: Nie haben Menschen besser gestimmte
Musikinstrumente gehört noch solche, die Töne von vollkommenerer Har-
monie hervorgebracht hätten.

30 8 Manche Vögel hielten dazu die Quinte, und andere stimmten den Oberton
an, wieder andere hielten den Bordun, keinerlei Misston ließen sie aus ihren
Kehlen dringen; vor der Pause und beim Einsatz warteten alle aufeinander,
unmusikalische oder krächzende Vögel ließen sich dort nicht nieder.

35 9 Es fände sich weder Orgelspieler noch Fiedler, weder Geige noch Hack-
brett noch die Hand eines Zitherspielers, weder Musikinstrument noch
Zunge, auch kein Vorsänger mit noch so heller Stimme, dessen Lied im Ver-
gleich dazu nur einen Heller wert wäre.

40 10 Doch selbst wenn wir all diese Vorzüge aufzählen wollten, haben wir
nicht den zehnten Teil von allem genannt, das dürft Ihr wohl glauben. Es gab
an edlen Wohlklängen so große Vielfalt, dass nicht einmal Kloostervorsteher
oder Äbte es hätten beschreiben können.

11 Die Wiese, von der ich spreche, hatte einen weiteren Vorzug: Weder bei
Hitze noch bei Kälte verlor sie ihre Schönheit; sie war immer grün in un-
verwelklicher Zierde, sie verlor diese Grünkraft niemals, war die Jahreszeit
auch noch so stürmisch.

45 12 Sowie ich auf der Erde lag, war ich auch schon von aller Mühsal genesen;
ich vergaß allen Kummer, jede erlittene Unbill. Wer hier verweilen dürfte,
wäre selig zu preisen!

50 13 Menschen und Vögel, die dort einkehrten, pflückten von den Blumen,
so viele sie wollten; dabei fügten sie der Wiese keinerlei Schaden zu; denn
sobald sie eine Blume pflückten, wuchsen drei oder vier neue wieder
nach.

55 14 Es sieht diese Wiese aus genau wie das Paradies, in das Gott so große
Gnade, so großen Segen gelegt hat; Er, der dieses Werk schuf, war ein ge-
schickter Baumeister. Ein Mensch, der hier bleiben wollte, würde nie seinen
klaren Blick verlieren.

- 15 El fructo de los árboles era dulz e sabrido,
 si don Adám oviesse de tal fructo comido,
 de tan mala manera non serié decibido,
 ni tomarién tal danno Eva nin so marido. 60
- 16 Sennores e amigos, lo que dicho avemos
 palabra es oscura, esponerla queremos:
 tolgamos la corteza, al meollo entremos,
 prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos.
- 17 Todos quantos vevimos, que en piedes andamos, 65
 siquiere en presión o en lecho yagamos,
 todos somos romeros que camino pasamos,
 San Peidro lo diz esto, por él vos lo provamos.
- 18 Quanto aquí vivimos en ageno moramos;
 la ficança durable suso la esperamos; 70
 la nuestra romería estonz la acabamos,
 quando a Paraíso las álmās enviāmos.
- 19 En esta romeria avemos un buen prado
 en qui trova repaire tot romeo cansado:
 la Virgin Gloriosa, madre del buen Criado, 75
 del qual otro ninguno egual non fue trobado.
- 20 Esti prado fue siempre verde en onestat,
 ca nunca ovo mácula la su virginidat,
 post partum et in partu fue virgin de verdat,
 illesa, incorrupta en su entegredat. 80
- 21 Las quatro fuentes claras que del prado manavan,
 los quatro evangelios, esso significavan,
 ca los evangelistas quatro que los dictavan,
 quando los escrivién, con ella se fablavan.
- 22 Quanto escrivién ellos, ella lo emendava, 85
 esso era bien firme lo que ella laudava;
 parece que el riego todo d'ella manava
 quando a menos d'ella nada non se guiava.

15 Die Frucht der Bäume war süß und wohlschmeckend; wenn Herr Adam von dieser Frucht gegessen hätte, wäre er nicht auf so üble Weise gefallen, und es hätten solchen Schaden weder Eva noch ihr Ehemann erlitten.

60 16 Ihr Herren und Ihr Freunde, was wir gesagt haben, ist ein dunkles Wort, wir möchten es euch auslegen: Entfernen wir die Rinde, und lasst uns bis ins Mark dringen; lasst uns das Inwendige behalten und vom Äußerlichen ablassen.

65 17 Alle, die wir leben, die wir auf zwei Füßen gehen, selbst wenn wir in Fesseln oder im Bett liegen, alle sind wir Pilger, die einen Weg zurücklegen; der heilige Petrus sagt genau dies, mit ihm wollen wir es euch beweisen.

70 18 Solange wir hier leben, weilen wir in der Fremde; eine dauernde Bleibe erhoffen wir dort droben; unsere Pilgerfahrt beenden wir dann, wenn wir zum Paradies unsere Seelen aufsteigen lassen.

19 Auf dieser Pilgerfahrt besitzen wir eine prächtige Wiese, auf der jeder müde Pilger zu weiden findet; die glorreiche Jungfrau, Mutter des Sohnes, der auf vollkommene Weise geboren wurde; im Vergleich zu ihm wurde kein anderer gefunden, der ihm ebenbürtig wäre.

75 20 Diese Wiese war immer grün in ihrer Ehrbarkeit, denn nie erlitt einen Makel ihre Jungfräulichkeit, nach der Geburt und in der Geburt war sie Jungfrau in Wahrhaftigkeit, unversehrt, unverdorben in ihrer Unbescholtenheit.

80 21 Die vier klaren Quellen, die aus der Wiese entsprangen, bedeuteten die vier Evangelien. Denn die Evangelisten, vier an der Zahl, die sie diktierten, besprachen sich, als sie diese niederschreiben ließen, mit ihr.

85 22 Alles, was die Evangelisten niederschrieben, verbesserte sie; festen Bestand hatte das, was sie lobte. Wie es scheint, kam auch die Bewässerung ganz und gar von ihr, da ohne sie nichts zu einem gutem Ende geführt wurde.

[...]

42 Sennores e amigos, en vano contendemos, 165
 entramos en grand pozo, fondo no'l trovaremos;
 más serién los sus nomnes que nos d'ella leemos
 que las flores del campo, del más grand que savemos.

43 Desuso lo dissiemos que eran los fructales
 en qui facién las aves los cantos generales, 170
 los sus sanctos miraclos, grandes e principales,
 los quales organamos ennas fiestas caubdales.

44 Quiero dexar con tanto las aves cantadores,
 las sombras e las aguas, las devantdichas flores;
 quiero d'estos fructales tan plenos de dulzores 175
 fer unos pocos viessos, amigos e sennores.

45 Quiero en estos árboles un ratiello sobir
 e de los sos miraclos algunos escribir;
 la Gloriosa me guíe que lo pueda complir,
 ca yo non me trevría en ello a venir. 180

46 Terrélo por miráculu que los faz la Gloriosa
 si guiarme quisiere a mi en esta cosa;
 Madre, plena de gracia, reína poderosa,
 tú me guía en ello, ca eres piadosa.

→ I, 22; → I, 46

[...]

165 42 Ihr Herren und Freunde, vergeblich bemühen wir uns; wir tauchen
in einen tiefen Brunnen, einen Grund werden wir darin nicht finden;
zahlreicher wären die Namen (der Glorreichen Jungfrau), die wir von
ihr lesen, als die Blumen des Feldes, auch des größten, das wir kennen.

170 43 Oben sagten wir, dass es die Obstbäume waren, auf denen die Vögel
ihre Lieder für die Allgemeinheit sangen: Es sind aber in Wahrheit ihre
heilige Wundertaten, hoch und erhaben, wie wir sie mit Musik und Ge-
sang an den hohen Feiertagen erklingen lassen.

175 44 Ich will damit die Singvögel wieder verlassen, die Schatten und die
Gewässer, die schon erwähnten Blüten; ich möchte nun über diese
Obstbäume, so erfüllt von Süßigkeiten, einige wenige Verse schmieden,
Ihr Freunde und Herren.

180 45 Ich möchte für ein Weilchen emporsteigen auf diese Bäume und von
ihren Wundern einige aufschreiben; die Glorreiche Jungfrau möge mich
leiten, damit ich es auszuführen vermag, denn von mir aus würde ich es
nicht wagen, dieses Ziel zu erreichen.

46 Ich werde es dann für ein Wunder halten, wie sie die Glorreiche
Jungfrau zu vollbringen pflegt, wenn sie mich bei diesem Vorhaben lei-
ten mag; Mutter, voll der Gnade, mächtige Königin, leite Du mich dazu
an, denn du bist eine barmherzige Fürsprecherin.

Bernhard Teuber

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren
Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter:
www.chbeck.de