

Albert Gier

## 12. - 14. Jahrhundert: Lyrik, Epik, Roman und Drama

### 1. Geschichtlicher Überblick

Die Ursachen für die vieldiskutierte Sonderstellung Spaniens in Europa liegen im frühen und hohen Mittelalter. Nach der Zerschlagung des Westgotenreichs durch die nordafrikanischen Berber im Jahre 711 entsteht auf der Pyrenäenhalbinsel eine Situation, für die es nirgends eine Parallele gibt: Mehr als 750 Jahre lang leben hier Christen, Moslems und Juden zusammen, in vielen Regionen über Jahrzehnte oder Jahrhunderte in friedlicher Koexistenz. Zwar beginnt praktisch mit der Errichtung der islamischen Herrschaft die Reconquista, die christliche Rückeroberung, ausgehend von Galizien und Asturien, den gebirgigen Gegenden im äußersten Nordwesten, die die Araber nie zu kontrollieren vermochten; aber wo gerade nicht gekämpft wird, kommt es, begünstigt dadurch, daß der Islam Andersgläubigen gegen Erhebung einer Sondersteuer Religionsfreiheit gewährt, zu einer Symbiose der drei Kulturen, in der Américo Castro den Schlüssel zum Verständnis der spanischen Geschichte sah.<sup>1</sup>

Anstöße, die Reconquista voranzutreiben, kamen auch und vor allem von jenseits der Pyrenäen: Die cluniazensische Klosterreform faßt 962 in der Grafschaft Barcelona Fuß; in der Folgezeit gewinnen vor allem französische Mönche an Einfluß,<sup>2</sup> wichtige Klöster des Nordens wie San Millán de la Cogolla nehmen die Reform an (1030). In der zweiten Hälfte des 11. Jh.s breitet sich der Kreuzzugsgedanke aus (Marsan 1974, S. 64-67); der Kampf gegen die Mauren in Spanien wird der Befreiung des 'Heiligen Landes' Palästina gleichgestellt, und immer mehr Krieger aus dem Norden nehmen daran teil, nicht zuletzt, um den Zugang nach Santiago de Compostela, also zu einer der wichtigsten Wallfahrtsstätten der abendländischen Christenheit, zu sichern. Erst jetzt wird die Rückeroberung des Territoriums zum einzigen Ziel; vorher hatten die untereinander rivalisierenden christlichen Fürsten, die je nach Lage der Dinge auch mit den Mauren gegen die eigenen Glaubensbrüder paktierten, sich im Falle eines Sieges oft mit Tributzahlungen begnügt.<sup>3</sup> Analog zu den Templern in Jerusalem werden im 12. Jh. die spanischen Ritterorden von Calatrava (1158), Santiago (1170) und Alcantara (1177) als Speerspitze des Kampfes gegen die Fremdherrschaft gegründet.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Castro, Américo, *La realidad histórica de España*, Mexico 1954 [<sup>3</sup>1966]; die Gegenposition bei Claudio Sánchez-Albornoz, *España, un enigma histórico*, Buenos Aires 1956.

<sup>2</sup> Vgl. Cantarino, Vicente, *Entre monjes y musulmanes, El conflicto que fue España*, Madrid 1978.

<sup>3</sup> Vgl. MacKay, Angus, *La España de la Edad Media, Desde la frontera hasta el Imperio (1000 - 1500)*, Madrid 1980, S. 27ff.

<sup>4</sup> Vgl. z.B. Lomax, Derek W., *Los Ordenes militares en la Peninsula Ibérica durante la edad media*, Salamanca 1976.

Von den Fortschritten der Reconquista profitiert vor allem Kastilien: Im 10. Jh. eine unbedeutende Grafschaft, als Königreich von 1037 bis 1109 und wieder seit 1230 mit León vereinigt, dehnt es sich vor allem nach der Schlacht bei Las Navas de Tolosa (1212), in der die spanischen Truppen unter König Alfonso VIII von Kastilien (1158-1214) die Araber entscheidend schlagen, weit nach Süden aus. Als das christliche Vordringen um die Mitte des 13. Jh.s zum Stillstand kommt, ist Kastilien der größte Staat der Halbinsel, vor Portugal, Aragón (das seit 1282 in Sizilien engagiert ist), Navarra und dem islamischen Restreich von Granada.

Die muslimische und jüdische Bevölkerung der zurückeroberten Gebiete verläßt nur zu einem geringen Teil ihre Wohnorte: Kastilien hat bis zu den Pogromen von 1391 einen Anteil von ca. 4-5 % jüdischer Bewohner und etwa gleichviel Moslems, in Aragón machen die Anhänger des Islams gar die Hälfte der Bevölkerung aus;<sup>5</sup> erst das veränderte geistige Klima im 15. Jh. wird die Nichtchristen dazu zwingen, zwischen Konversion und Exil zu wählen.

Die territoriale Ausdehnung Kastiliens bewirkt die wirtschaftliche Prosperität, die die Voraussetzungen für ein intensives geistiges Leben am Hof von Fernando III el Santo (1217-1252) und vor allem Alfonso X el Sabio (1252-1284) schafft, der auch nach der Kaiserkrone des römischen Reiches strebt (Doppelwahl von 1257, Alfonso und Richard von Cornwall), obwohl er nie nach Deutschland ziehen kann, um seine Ansprüche durchzusetzen, denn in politischer Hinsicht wurde die Monarchie durch ständige Auseinandersetzungen zwischen dem König und den Großen des Reiches geschwächt. Der energische Alfonso XI (1325-1350) festigte noch einmal ihre Stellung und errang 1340 am Río Salado (bei Sevilla) einen wichtigen Sieg gegen den Emir von Granada; nach seinem Tod kam es zum Bürgerkrieg zwischen Pedro I und seinem Halbbruder Enrique, wobei beide von ausländischen Mächten unterstützt wurden (Pedro von England, Enrique von Frankreich); die Ermordung des besiegten Pedro durch seinen Halbbruder 1369 begründete die Herrschaft der Trastámara-Dynastie, führte aber zugleich zu Legitimationsproblemen, die das Königtum bis weit ins 15. Jh. hinein belasten sollten.

## 2. Christen, Juden und Araber

Obwohl das westgotische Spanien mit Isidor von Sevilla (ca. 560-636) einen der "Founders of the Middle Ages"<sup>6</sup> hervorbrachte, zeigt schon dessen Versuch, in den *Etymologiae* eine Enzyklopädie des gesamten Wissens seiner Zeit zusammenzustellen, wie viel an Kenntnissen durch die Völkerwanderungszeit verlorengegangen war: Die antiken Autoren werden oft aus zweiter Hand zitiert,

<sup>5</sup> Die Zahlen nach Santiago Sobrequés Vidal, "La época del patriciado urbano", in: Jaime Vicens Vives (Hg.), *Historia social y económica de España y América*, Bd. 1, Barcelona 1957, S. 7-406, hier S. 55; 61; 65.

<sup>6</sup> So der Titel eines Buches von Edward K. Rand, New York 1957. Über Isidor vgl. Jacques Fontaine, *Isidore de Séville et la culture classique de l'Espagne visigothique*, 3 Bde., Paris 1983.

und Isidors Latein weicht in mancher Hinsicht von der klassischen Norm ab. Die Eroberer brachten eine weit überlegene Kultur auf die Halbinsel: Arabische Übersetzungen eröffneten den Zugang zur griechischen Literatur und Philosophie, der den Christen längst verschlossen war; die Bibliotheken in Córdoba oder Toledo umfaßten mehrere hunderttausend Bände. Seit dem 9. Jh. studierten die an geistigen Dingen interessierten spanischen Christen vor allem arabische Autoren;<sup>7</sup> Sprachbarrieren gab es dabei kaum, denn Zweisprachigkeit war unter allen drei Religionsgruppen weit verbreitet (Marsan 1974, S. 22-24); gegen Ende des 10. Jh.s scheint es gar, als sei das Arabische im Begriff, das Romanische in seiner Verbreitung zu übertreffen.<sup>8</sup> Nach der Rückeroberung Toledos 1085 entstand hier eine Übersetzer-'Schule', der das christliche Europa die lateinischen Versionen des Aristoteles und seiner Kommentatoren Averroes und Avicenna verdankt; bezeichnenderweise war es der aus Frankreich gekommene Erzbischof Raymond de la Sauvetat (um 1130-1153), der diese Aktivitäten entscheidend förderte, und unter den Übersetzern waren deutsche, englische oder italienische Gelehrte, die meist von einem Araber (oder Juden) unterstützt wurden (Marsan 1974, S. 83f.) - bei den spanischen Christen bestand ein Bedürfnis nach lateinischen Übertragungen offenbar nicht.

Neben der wissenschaftlichen war auch die reiche Unterhaltungsliteratur der Araber in Spanien überall und jederzeit verfügbar: An den Höfen der Großen wirkte eine Vielzahl christlicher, jüdischer und arabischer Spielleute (Marsan 1974, S. 32f.),<sup>9</sup> die nicht nur gemeinsam musizierten, sondern auch ihr Repertoire an Erzählungen untereinander austauschten; so wurden die Märchen, Fabeln, Schwänke oder Exempla, die für die arabische (wie auch für die hebräische) Literatur so typisch sind, auch einem Publikum bekannt, das die Sprache nicht verstand. Dieses Erzählgut in der Sprache der Christen schriftlich niederzulegen, schien nur in Ausnahmefällen opportun; so haben wir z.B. keine Spuren der ersten Fassung von *Tausendundeine Nacht*, die auf der Halbinsel schon vor dem 10. Jh. bekannt gewesen sein dürfte (Marsan 1974, S. 112).

Die erste in Spanien redigierte Sammlung, die arabische Beispielerzählungen enthält, stellt in vieler Hinsicht einen Sonderfall dar: Ihr Verfasser, Rabbi Moises Sefardi (\*ca. 1062),<sup>10</sup> ein berühmter Arzt, Mathematiker und Astronom, der 1106 zum Christentum konvertiert war und sich seitdem Petrus Alfonsi nannte, schrieb seine *Disciplina clericalis*<sup>11</sup> in lateinischer Sprache, um den Lesern die Lehren der christlichen Moral nahezubringen; er bediente sich dazu eines in der didaktischen Literatur der Araber weit verbreiteten Verfahrens, indem er einen Vater zu seinem Sohn sprechen ließ; seine Mahnungen zu richtigem Verhalten

<sup>7</sup> Vgl. die Zeugnisse bei Dominique Millet-Gérard, *Chrétiens mozarabes et culture islamique dans l'Espagne des VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles*, Paris 1984, S. 49-70.

<sup>8</sup> Vgl. Vernet, Juan, *Ce que la culture doit aux Arabes d'Espagne*, Paris 1978, S. 21.

<sup>9</sup> Vgl. Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares, Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Buenos Aires 1942.

<sup>10</sup> Zu Petrus Alfonsi vgl. auch hier: D. Briesemeister, "Mittelalterliche Fachprosa", S. 30.

<sup>11</sup> González Palencia, Angel, *Disciplina clericalis*, ed. y trad. del texto latino, Madrid/Granada 1948.

gegenüber Gott und den Menschen illustriert der Vater mit Sinnsprüchen und 34 Exempla, die fast alle orientalischen Ursprungs sind (Marsan 1974, S. 150-154). Vom Erfolg des kleinen Buches zeugen nicht nur Übersetzungen in fast alle europäischen Sprachen, sondern mehr noch die zahllosen Geschichtensammlungen in Latein und in den Volkssprachen, die in der Folgezeit einzelne Erzählungen des Petrus Alfonsi übernommen haben (*Hist. gen.* Bd. I, S. 286f.); diese europaweite Verbreitung unterscheidet die *Disciplina clericalis* allerdings von den späteren spanischen Übersetzungen aus dem Arabischen und macht so deutlich, daß dieses Werk von vornherein in einen weiteren Kontext gehört.

### 3. Die Jarchas<sup>12</sup>

Den spektakulärsten Fall christlich-arabischer Symbiose stellen die *Jarchas* dar, (zum Teil) romanische Schlußstrophen in auf der Pyrenäenhalbinsel entstandenen arabischen Gedichten des 11. bis 13. Jh.s, auf die die wissenschaftliche Öffentlichkeit erst 1948 durch Samuel S. Stern aufmerksam gemacht wurde. Die *Muwaschaha* genannte Gedichtform bildete sich wohl zu Beginn des 10. Jh.s heraus;<sup>13</sup> sie besteht generell aus fünf 'Strophen' zu je vier Zeilen, von denen die ersten beiden in jeder Strophe den gleichen Reim haben, während die beiden letzten jeweils nur miteinander reimen. Auf die letzte 'Strophe' folgen noch zwei Verse mit dem Reim der Anfangszeilen, die nicht wie der übrige Text im literarischen Arabisch, sondern in der populären Umgangssprache oder eben im von den Christen gesprochenen Mozarabischen gedichtet sind. Diese Gedichtform wurde dann von den Juden übernommen, und man findet auch hebräische *Muwaschahas* mit romanischer *Jarcha*.

Bis heute sind etwa 60 romanische *Jarchas* bekannt (*GRLMA* II Bd. 1, H. 2, S. 48), von denen einige in mehreren *Muwaschahas* überliefert sind. Der Inhalt der Schlußstrophe ist stets konträr zu dem des Gedichts: Dort klagt meist ein Mann über seine unglückliche Liebe, oder er preist (seltener) einen Freund oder einen politischen Führer; diese Lobgedichte haben gewöhnlich eine Einleitung, in der von der Liebe oder vom Wein die Rede ist. Die *Jarcha* ist im allgemeinen einer jungen Frau in den Mund gelegt, die hier recht unverblümt ihre erotischen Wünsche äußert - sie fragt z.B.

garide-me k(u)and mio sisi ya quawmnu  
ker(r)a bi-lla suo al-asi me dar-lo  
"Decidme: ¿cuando mi señor, oh amigos,  
querrá, por Dios, dar-me su medicina?" (Ausg. Solá-Solé VII)

<sup>12</sup> Überblick über die umfangreiche Forschungsliteratur bei Richard Hitchcock, *The 'Kharjas', a critical bibliography*, London 1977; fortgeführt in: ders., "The Fate of the 'Kharjas': A Survey of Recent Publications", in: *Brit. Society for Middle Eastern Studies Bull.* 12, 1985, S. 172-190. Vgl. auch die kritische Bestandsaufnahme von Margit Frenk Alatorre, "La lírica pretrovadoresca", in: *GRLMA* II, Bd. 1., H. 2, S. 46-71.

<sup>13</sup> Vgl. zum folgenden vor allem die Einleitung der Ausgabe von J.M. Solá-Solé, *Corpus de poesia mozárabe (Las 'Harga-s' andalusies)*, Barcelona 1973.

In fast der Hälfte der Beispiele klagt das Mädchen darüber, daß der Geliebte fern von ihr ist; daneben preist sie seine Schönheit, fordert einen Kuß o. dgl. Häufig erscheint die Mutter als Vertraute der Liebenden.

Das zitierte Beispiel zeigt bereits, daß wir es in den *Jarchas* mit einer romanisch-arabischen Mischsprache zu tun haben: Die Skala reicht von romanischen Versen mit wenigen arabischen Lehnwörtern bis zum umgekehrten Fall, im Durchschnitt ist ungefähr ein Drittel des Wortguts arabisch (und die Verse sind auch in arabischer bzw. hebräischer Schrift aufgezeichnet worden, was zahlreiche Interpretationsprobleme schafft). Gerade die Schlüsselwörter sind im allgemeinen arabisch; so heißt der Geliebte kaum einmal anders als *al-habib*.<sup>14</sup>

Die älteste romanische *Jarcha* mag vor 1042 entstanden sein, etwa zwei Drittel der bekannten Beispiele lassen sich auf die Zeit zwischen 1050 und 1150 datieren;<sup>15</sup> das bedeutet, daß sie zum Teil älter sind als die frühesten Gedichte der okzitanischen Troubadours. Dieses Faktum verleiht der Ursprungsfrage ihre Brisanz: Wenn die arabischen Dichter ihre *Jarchas* aus der mündlichen Liebesdichtung der Mozaraber entlehnt hätten, wäre dies der Beweis für die Existenz einer frühen, vielleicht noch auf spätantike Wurzeln zurückgehenden romanischen Liebeslyrik. Diese These wurde seit Ende der vierziger Jahre ebenso heftig verfochten wie die konträre vom genuin arabischen Ursprung der *Jarchas*; auch auf formale Ähnlichkeiten mit jüdischen religiösen Gesängen wurde hingewiesen. Ein Beweis läßt sich für keine dieser Theorien erbringen, und sie schließen einander auch keineswegs aus: Anknüpfungspunkte haben offensichtlich in allen drei Kulturen existiert. Man kann annehmen, daß die arabischen Dichter, die ihren *Jarchas* schon durch die Verwendung der (arabischen) Umgangssprache im Gegensatz zum literarischen Idiom der *Muwaschaha* den Charakter eines Zitats, gewissermaßen aus dem Volksmund, gaben, in ähnlicher Weise Lieder der Mozaraber nutzten - Volkslieder wurden jederzeit und überall gesungen, und gewisse Übereinstimmungen der *Jarchas* mit den galegoportugiesischen *Cantigas d'amigo* (s.u.) machen diese Vermutung noch wahrscheinlicher. Aus den zitierten Fragmenten (Refrains?) die verlorenen romanischen Lieder zu rekonstruieren, scheint freilich unmöglich; um so mehr, als die *Jarchas* offenbar sehr schnell aufhörten, als selbständige Texte (Textteile) zu existieren: Schon früh dürften die arabischen Dichter ihre *Jarchas* selbst gedichtet haben, und zwar so, wie sie sich am besten in den Kontext der *Muwaschaha* fügten.<sup>16</sup> Dafür spricht schon der linguistische Befund: Die außerordentlich hohe Zahl von Arabismen kann nicht die gesprochene Sprache der spanischen Christen abbilden, es muß sich um einen wohl in parodistischer Absicht geschaffenen Jargon handeln.

Unabhängig davon, wie man das Ursprungsproblem der *Jarchas* beurteilen will, gilt es zu unterstreichen, daß das Mozarabische, über mehrere Jahrhunderte die Sprache der christlichen Mehrheit auf der Halbinsel, nicht einmal Ansätze

<sup>14</sup> Vgl. *ebd.*, S.41.

<sup>15</sup> So Hilty, Gerold, "La poésie mozarabe", in: *TraLiLi* 8/1, 1970, S. 85-100, hier S. 88.

<sup>16</sup> Das ist die These von Hilty, *ebd.*; ähnlich Frenk Alatorre, in: *GRLMA* II, Bd. 1, H. 2, S. 70f.

einer Entwicklung hin zur Literatursprache erkennen läßt: Sollte es eine mozarabische Lyrik gegeben haben, so hielt man es nicht für notwendig, sie schriftlich zu fixieren, abgesehen von den Zitaten bei den arabischen Dichtern, die kaum schmeichelhaft gemeint waren. Der Grund für das Fehlen schriftlicher Zeugnisse zum Mozarabischen ist wohl darin zu sehen, daß zunächst das Arabische als die Sprache der Eroberer, dann die Dialekte des Nordens, vor allem das Kastilische, als Sprache(n) der aktiven Rück-Eroberer, höheres Prestige genossen.<sup>17</sup>

#### 4. Die epische Dichtung

Über das Alter und den Umfang der epischen Dichtung auf der Halbinsel gehen die Auffassungen weit auseinander; das hängt damit zusammen, daß nur fünf (zum Teil fragmentarisch) überlieferten Texten eine Fülle von Prosa-Fassungen epischer Stoffe in lateinischen und spanischen Chroniken gegenübersteht (älteste Zeugnisse: Ende 9. bzw. 2. Hälfte 13. Jh.).<sup>18</sup> Daß die Verfasser der Chroniken *Cantares* kannten, die heute verloren sind, steht außer Zweifel: Sie sagen es selbst (meist, um Geschichtsfälschungen der Ependichter zu kritisieren, vgl. *GRLMA* III Bd. 1/2, H. 9, S. 54-56), und in manchen Fällen kann man anhand der Chroniken ganze Passagen der ursprünglichen Versdichtung rekonstruieren (Deyermont 1987, S. 67). Andererseits muß nicht jedem Bericht über heroisch-kriegerische Ereignisse ein *Cantar* zugrundeliegen: Die Autoren der Chroniken waren mit dem epischen Stil hinreichend vertraut, um einer Passage selbst die entsprechende Färbung zu geben, wenn es ihnen geraten schien. So erklärt es sich, daß manche Forscher Dutzende verlorener *Cantares* annehmen, während andere sehr viel vorsichtiger sind; dabei kommt es auch darauf an, wie man sich die Entstehung der Epen vorstellt: Die Skeptiker finden sich unter den 'Individualisten', für die eine Großdichtung nur das Werk eines einzelnen, über eine gewisse Bildung verfügenden Autors sein kann; die 'Neotraditionalisten', die die *Cantares* für kollektive Schöpfungen anonymer, das Gedicht weiter tradierender und dabei verbessernder, ergänzender Spielleute (*juglares*) halten, glauben an spontane Entstehung einer reichen Überlieferung (*GRLMA* III Bd. 1/2, H. 9, S. 46-54).

Zu letzten Gewißheiten wird man hier nie kommen können, aber einiges scheint doch so gut wie sicher: Alles deutet darauf hin, daß die spanische Heldenepik eine kastilische Schöpfung ist (nur das *Roncesvalles*-Fragment ist im benachbarten Navarra zu lokalisieren, s.u.); Versuche, eine aragonesische, katalanische oder portugiesische Epentradition zu erweisen (vgl. *GRLMA* II Bd. 1/2, H. 9, S. 150-175), sind zumindest problematisch. Der älteste *Cantar*, von dem wir Kunde haben, muß ca. 1000 entstanden sein; er behandelte die düstere Ge-

<sup>17</sup> Vgl. zu lateinischen Texten aus dem mozarabischen Spanien *Hist. gen.* I, S. 257-271.

<sup>18</sup> Alvar, Carlos, Angel Gómez Moreno, *La poesía épica y de clerecía medievales*, Madrid 1988, S. 33-35.

schichte von den *Siete infantes de Lara*, ein Drama der Ehre, die nur mit Blut reingewaschen werden kann: Für die Schande, die ihr durch die Tötung eines Verwandten zugefügt worden ist, rächt sich Doña Lambra, indem sie den Schuldigen (einen Neffen ihres Mannes) mit seinen sechs Brüdern töten läßt; der Vater der Infantes soll als Gesandter in Córdoba den Tod finden (das aus der Bibel - Geschichte Davids - bekannte Motiv des Uriasbriefs), aber der arabische Herrscher läßt ihn nur gefangennehmen; im Kerker zeugt er mit einer Araberin den späteren Rächer. Der Inhalt des *Cantar* scheint fiktiv, bis auf die Gefangenschaft eines christlichen Gesandten in Córdoba (Deyermond 1987, S. 75f.); hier liegt ein wirkliches Ereignis, wohl von ca. 990, zugrunde, das so später nicht mehr möglich gewesen wäre. Der *Cantar* (dessen Inhalt die *Primera Crónica General* von Alfonso X bewahrt) muß also in dieser Zeit entstanden sein.

Schon hier zeigt sich, daß wir es nicht - wie in der ältesten französischen Heldenepik - mit Dichtung aus dem Geist der Kreuzzüge zu tun haben; die Araber sind nicht die Feinde, die es unbedingt zu vernichten gilt, sie können Bündnispartner der Christen (sogar gegen die eigenen Glaubensgenossen) werden. Auch in den späteren *Cantares* geht es kaum um religiöse, sondern um feudale Konflikte zwischen Lehnsherren und Vasallen (*GRLMA* III Bd. 1/2, H. 9, S. 181).

Für das 11. und 12. Jh. kann die Existenz von vier anderen Epen als gesichert gelten, die mit den *Siete infantes de Lara* den Epenzyklus von den Grafen von Kastilien bilden (Deyermond 1987, S. 100). Einen dieser *Cantares* machte im 13. Jh. ein Mönch zur Vorlage seines *Poema de Fernán González* in der gelehrten Form des *mester de clerecía* (s.u.).

Ungleich wichtiger ist der *Poema de Mio Cid* (*PMC*), das spanische Heldenepos schlechthin. Um Zeit und Ort seiner Entstehung ist heftig gestritten worden: Ramón Menéndez Pidal nahm an, ein Spielmann (später glaubte er an zwei Autoren) habe das Werk um 1140, vierzig Jahre nach dem Tod des Helden, verfaßt. Heute scheint sich die Auffassung allgemein durchgesetzt zu haben, daß der Autor ein gebildeter Mann, ein Jurist oder Kleriker (vielleicht beides) aus Burgos war, der zu Beginn des 13. Jh.s schrieb;<sup>19</sup> die einzige erhaltene Handschrift wurde im 14. Jh. von einer auf 1207 datierten Vorlage kopiert, als deren Schreiber sich ein Per Abbat nennt; er muß, wenn nicht der Autor,<sup>20</sup> so doch zumindest dessen unmittelbarer Zeitgenosse gewesen sein. Wie die französischen Epenhelden ist der *PMC* in anisosyllabischen Versen (mit Mittelzäsur, meist zwischen 12 und 16 Silben) geschrieben, die zu assonierenden Laissen (Strophen mit unterschiedlicher Verszahl) zusammengefaßt werden; der überlieferte Text besteht zu etwa einem Fünftel aus Formeln, wie sie für die während des mündlichen Vortrags improvisierte Dichtung der Spielleute charakteristisch sind; diese Zahl liegt deutlich unter den Vergleichswerten für die bis heute lebendige serbokroatische

<sup>19</sup> Vgl. Deyermond 1987 sowie die Beiträge in: Alan Deyermond (Hg.), *'Mio Cid' Studies*, London 1977.

<sup>20</sup> So die These von Colin Smith, "On the Distinctiveness of the 'Poema de Mio Cid'", in: *'Mio Cid' Studies* (wie Anm. 19), S. 161-194.

Heldenepik, was darauf hindeutet, daß der gelehrte Autor des *PMC* - der mit der klassisch-lateinischen Literatur wie der altfranzösischen Epik bestens vertraut war (Deyermond 1987, S. 47f) - sich entschloß, die Technik der Spielleute nachzuzahlen, weil sie seinem Gegenstand angemessen schien (Deyermond 1987, S. 43). Neben einem möglichen lokal-patriotischen Interesse - der *Cid* war in der Nähe von Burgos geboren - mag der Dichter durchaus ein allgemein politisches Anliegen gehabt haben, wobei er allerdings nicht die Vertreibung der Araber, sondern ein friedliches Zusammenleben der Religionen unter christlicher Hegemonie propagierte.<sup>21</sup>

Die geschilderten Ereignisse sind zum Teil historisch: Ruy Díaz de Vivar, der *Cid* (von einem arabischen Wort für "Herr"), fiel bei König Alfonso VI in Ungnade (allerdings zweimal, nicht nur einmal wie im *PMC*), er kämpfte gegen die Mauren (allerdings nicht nur, um für sich und seine Leute Beute zu machen, sondern im Dienst des islamischen Königs von Zaragoza), und er eroberte Valencia für die Christen zurück. Auf die Aussöhnung mit seinem König folgt dann allerdings ein zweiter Teil des Epos, der ganz fiktiv scheint.

Zu Beginn des *Cantar* ist der Protagonist am Tiefpunkt seiner Karriere angelangt: Daß er bei seinem König in Ungnade gefallen ist, bedeutet nicht nur den Verlust seiner persönlichen Ehre (die er zurückgewinnt, als Alfonso ihm die Hand reicht), sondern fällt auch auf seine Familie zurück. In seinem Unglück wünscht sich der *Cid*, seine beiden Töchter eines Tages ehrenvoll verheiratet zu können (V. 282/83; Deyermond 1987, S. 24f). Um die Rehabilitierung komplett zu machen, stiftet der König die Ehe zwischen den Töchtern des *Cid* und den Infantes de Carrión, die diese Verbindung freilich nur aus Berechnung erstreben (vgl. V. 1373/74); nachdem sie sich durch ihre Feigheit vor den Leuten des *Cid* lächerlich gemacht haben, verlassen sie ihre Frauen unter grausamen und demütigenden Umständen im Eichenwald von Corpes. Für diese Schmach fordert und erhält der *Cid* Genugtuung: Im gerichtlichen Zweikampf unterliegen die Infantes seinen Kämpfern; seine Töchter gehen in zweiter Ehe eine noch ehrenvollere Verbindung mit den Infantes von Navarra und Aragón ein. Damit ist auch die Familienehre des *Cid* wiederhergestellt.

Ruy Díaz unterscheidet sich in mancher Hinsicht von anderen mittelalterlichen Heldenepen: Er ist kein Idealist oder Fanatiker, sondern ein kühl kalkulierender Realpolitiker; und er weiß um die Bedeutung des Geldes, das im *PMC* eine ungewöhnlich wichtige Rolle spielt. Diese Züge erlauben es, vom 'Realismus' der kastilischen Epik (im Gegensatz etwa zur französischen) zu sprechen; die oft behauptete Nähe zur historischen Realität dagegen muß angesichts der vielen fiktiven Elemente relativiert werden.<sup>22</sup>

Der *Cid* wird erst nach der Mitte des 14. Jh.s noch einmal zum Protagonisten einer erhaltenen epischen Dichtung: Ein anonymes Kleriker aus dem Bistum

<sup>21</sup> Vgl. Bender, Karl-Heinz, "Die christlich-maurischen Beziehungen im 'Cantar de mio Cid'. Eine Untersuchung zur Historizität und Rezeption des Cantar", in: *Iberoromania* N.F. 11, 1980, S. 1-30.

<sup>22</sup> So Colin Smith (wie Anm. 20), S. 165.



Palencia bearbeitete (in der 'spielmännischen' Dichtungsweise) einen älteren *Cantar* über die Jugend des Helden und suchte dessen Ruhm zur Förderung des Prestiges seiner Heimatdiözese zu nutzen.<sup>23</sup> - Schon früh wurde wohl der Stoff von Karl dem Großen und Roland auf der Halbinsel bekannt: In spanischer Sprache haben wir nur ein wohl um 1310 in Navarra abgeschriebenes Fragment von ca. 100 Versen eines *Cantar Roncesvalles*, der die Klagen des Kaisers über seine im Kampf gegen die Mauren gefallenen Paladine wiedergibt;<sup>24</sup> ein *Cantar Mainete*, der die Jugend Karls des Großen schildern soll, wird, so scheint es, vor allem deshalb angesetzt, weil die *Primera Crónica General* von Alfonso X die entsprechenden Episoden enthält und weil sie von einem Exil des Protagonisten in Spanien berichten. Die Chronisten könnten sich aber ebensogut auf ein französisches *Mainet*-Epos gestützt haben. Als Reaktion auf die französischen Dichtungen, die die Erfolge Karls des Großen gegen die Araber in Spanien verherrlichten, entstand vielleicht im 13. Jh. (Deyermond 1987, S. 101) ein *Cantar* um den fiktiven Helden Bernardo del Carpio, der zunächst gemeinsam mit den Arabern siegreich gegen Karl den Großen kämpfte, dann aber die Fronten wechselte (*GRLMA* III Bd. 1/2, H. 9, S. 68-75); Bernardo wird zu einer Lieblingsgestalt des *Romancero* und des Theaters im Siglo de oro werden.

## 5. Die galegoportugiesische Lyrik

Kurz vor 1200 setzt auf der Halbinsel eine umfangreiche Produktion lyrischer Dichtung ein, die sich des Galegoportugiesischen, der Sprache des Nordwestens, bedient; bis zur Mitte des 14. Jh.s bleibt dies die Koine der Lyrik, mehr als 150 Dichter verfassen insgesamt an die 1700 Gedichte in diesem Idiom (Jensen 1978, S. 14). Datierung und Interpretation dieser Lyrik werden dadurch erschwert, daß der überwiegende Teil der Gedichte nur in zwei großen Sammelhandschriften überliefert ist, die um 1500 unter Mitwirkung des italienischen Humanisten Angelo Colocci kopiert wurden; nur für 310 *Cantigas d'amigo* (s.u.) verfügen wir über ein Manuskript, das auf der Pyrenäenhalbinsel - und vermutlich noch vor 1300 - abgeschrieben wurde, den *Cancioneiro da Ajuda*. In keinem der drei *Cancioneiros* sind die Melodien mitüberliefert; außer den Melodien der geistlichen *Cantigas de Santa Maria* von Alfonso X (s.u.) kennen wir nur ein einziges Blatt (den sog. *Pergaminho Vindel*), der sechs *cantigas d'amigo* von Martin Codax (2. Hälfte des 13. Jh.s) mit der Musik überliefert.

Drei 'Gattungen' lassen sich innerhalb der weltlichen Lyrik in galegoportugiesischer Sprache unterscheiden: Die etwa 700 *cantigas d'amor*, die eine unerfüllte Liebe aus der Sicht des Mannes schildern, folgen - häufig explizit - dem Vorbild der okzitanischen Troubadour-Canzone; auch für die über 400 *cantigas d'escarnh'e de maldizer*, satirische Spott- und Rügelieder, gibt es Parallelen in der

<sup>23</sup> Vgl. Deyermond, Alan, *Epic Poetry and the Clergy, Studies on the 'Mocedades de Rodrigo'*, London 1969.

<sup>24</sup> Vgl. Alvar, Carlos (wie Anm. 18), S. 50.

okzitanischen Dichtung (und darüber hinaus), obwohl die Gattung auf der Halbinsel ein eigenes Profil entwickelt. Dagegen unterscheiden sich die ca. 500 *cantigas d'amigo* von allen anderen Formen mittelalterlicher Lyrik aus Europa: Inhaltlich sind es Rollengedichte, in denen eine junge (unverheiratete) Frau über ihre Liebe nachdenkt, sich die schöne Gestalt ihres Freundes vorstellt oder darüber klagt, daß er fern von ihr oder gleichgültig ist; oft wendet sie sich an eine Vertraute, nicht selten an die Mutter. Wir finden somit genau die Thematik der *Jarchas* wieder; die Bedeutung der Übereinstimmungen wird auch dadurch nicht gemindert, daß die *cantigas d'amigo* Sonderformen entwickeln, zu denen es in den *Jarchas* keine Parallele gibt (wegen ihrer Kürze nicht geben kann), so etwa die *cantigas de romaria* (ca. 50 Gedichte), in denen das Mädchen eine Wallfahrt unternimmt, um sich bei dem Sanktuarium mit dem Geliebten zu treffen (Jensen 1978, S. 60-64); auch der Szenerie, der Landschaft (Quelle, Wiese, Meerufer...) wird mehr Beachtung geschenkt als etwa in den *Jarchas* (bei Pero Meogo - 13. Jh. - wird die Quelle, deren Wasser die aus den Bergen gekommenen Hirsche trüben, zum eindeutigen Sexuelsymbol<sup>25</sup>).

Auffallendstes formales Merkmal der *cantigas d'amigo* ist der parallele Bau der Strophen (oft zwei Verse, denen ein Vers als Refrain folgt): Jede Aussage wird variierend wiederholt, ehe - an genau festgelegten Stellen - neue Elemente eingeführt werden. In der folgenden *Cantiga* von Martin Codax etwa tragen die Verse 1, 2 und 8 die Information:

Ondas do mar de Vigo,  
 Se vistes meu amigo!  
 e ai Deus, se verrá cedo!  
 Ondas do mar levado,  
 se vistes meu amado!  
 e ai Deus, se verrá cedo!  
 Se vistes meu amigo,  
 o por que suspiro!  
 e ai Deus, se verrá cedo!  
 Se vistes meu amado  
 por que ei gram cuidado!  
 e ai Deus, se verrá cedo!

Diese Kompositionstechnik wirkt auf den modernen Leser archaisch; trotzdem erlaubt sie nicht ohne weiteres, auf ein hohes Alter der Gedichtform zu schließen: Die erste genau datierbare *cantiga de maldizer* ist wohl 1196 entstanden, und die ältesten erhaltenen *cantigas d'amigo* dürften kaum älter sein (*GRLMA* II Bd. 1, H. 6, S. 7f). Über ihre arabischen, romanischen oder mittellateinischen Wurzeln ist heftig diskutiert worden (Jensen 1978, S. 200-228); die Parallele zu den *Jarchas* legt es nahe, ein stoffliches Substrat in der mündlichen Dichtung der Mozaraber anzunehmen. Die entscheidende Rolle bei der Entstehung der *cantiga d'amigo* auf dieser Grundlage hätte Santiago de Compostela gespielt (*GRLMA* II Bd. 1, H. 6, S. 17-21; *Hist. gen.* Bd. I, S. 546f.): Der im Nord-

<sup>25</sup> Vgl. Deyermond, Alan D., "Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric", in: *Romance Philology* 33, 1979, S. 265-283.

westen, der Keimzelle der Reconquista, gelegene Wallfahrtsort entwickelt sich seit dem 10. Jh. durch den Zustrom von Pilgern aus ganz Europa, vor allem aus Frankreich, zu einem Umschlagplatz für Ideen wie auch für neue literarische Formen. Galizische Kleriker aus Santiago mögen durch die lateinische Vagantenpoesie oder durch die liturgische Dichtung, die französische Geistliche aus ihrer Heimat mitgebracht hatten, angeregt worden sein, unter Rückgriff auf autochthones Material etwas eigenes zu schaffen. Die so entstandene *cantiga d'amigo* hätte auch nichtgalizische Dichter veranlaßt, als Sprache der Lyrik das Galegoportugiesische zu wählen.

Schon früh sind jedenfalls auch Einflüsse der okzitanischen Troubadours anzunehmen: Die katalanischen Dichter, die okzitanisch schreiben, machen ihre Heimat zum Brückenkopf dieser Lyrik auf der Halbinsel; der Südfranzose Marcabré besuchte schon vor der Mitte des 12. Jh.s den Hof Alfonsos VII von Kastilien, und viele andere Dichter und Spielleute folgten ihm.<sup>26</sup> Im 13. Jh. machen Fernando el Santo (1217-1252) und vor allem sein Sohn Alfonso el Sabio (1252-1284), der neben seinen Marienliedern auch eine Reihe weltlicher Gedichte (vor allem *cantigas d'escarnho*) verfaßte,<sup>27</sup> den kastilischen Hof zum Zentrum der lyrischen Dichtung; hier begegnen adlige Amateure (*trobadores*) oder Berufsdichter (*segreres*) berühmten Kollegen aus Südfrankreich wie dem 'letzten Troubadour' Guiraut de Riquier, der nicht weniger als neun Jahre (1270-1279) in der Nähe Alfonsos lebte, im Namen der Spielleute ein umfangreiches Bittgedicht (*Supplicatio*) an ihn richtete und auch die Antwort des Königs in Verse zu bringen hatte. Nach Alfonsos Tod sammelte ein anderer dichtender König, Denis von Portugal (1279-1325), Alfonsos Enkel, von dem weit mehr als hundert *cantigas d'amor* und *d'amigo* überliefert sind, die Dichter um sich; in den Jahrzehnten nach seinem Tod erlischt die lyrische Produktion in galegoportugiesischer Sprache.

Mit der *cantiga d'amor* ahmt die hispanische Dichtung die okzitanische *Canso* nach; neben den *cantigas de mestria*, die wie die *Cansos* refrainlos sind, gibt es auf der Halbinsel allerdings auch *cantigas de refrão*. Beide haben gewöhnlich drei oder vier Strophen. Die Liebeskonzeption (Idealisierung einer als unerreichbar gedachten Dame) entspricht insgesamt der okzitanischen, aber im Verhältnis zu dieser erscheint die galegoportugiesische Lyrik konventioneller, als rein literarisches Spiel oder Stilübung (*GRLMA* II Bd. 1, H. 6, S. 62). Die Dichter preisen die Dame und bekennen sich zu ihrer Liebe; vor allem aber klagen sie über die Grausamkeit der Geliebten und die Qualen, die sie ihnen bereitet (*coita d'amor*, *GRLMA* III Bd. 1, H. 6, S. 64). Roi Queimado (2. Hälfte 13. Jh.) wiederholte so hartnäckig, daß ihn der Liebesschmerz ins Grab bringen würde, daß Pero Garcia Buralgês in einem berühmten Spottgedicht erklärte, Roi Queimado sei in seinen Versen gestorben, aber am dritten Tag auferstanden (Jensen 1978, S. 51).

<sup>26</sup> Vgl. Alvar, Carlos, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Madrid 1977.

<sup>27</sup> Vgl. Gier, Albert, "Alphonse le Savant, poète lyrique et mécène des troubadours", in: Glyn S. Burgess (Hg.), *Court and Poet, Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society* (Liverpool 1980), Liverpool 1981, S. 155-165.

Diese Form literarischer Polemik ist in den *cantigas d'escarnh' e de maldizer* nicht selten; selbst Alfonso el Sabio ließ sich darauf ein und warf z.B. dem Berufsdichter Pero da Ponte vor, er habe seinen Berufskollegen Afons' Eanes do Coton ermordet und ihm seine Gedichte gestohlen (offensichtlich ein - etwas derber - Scherz), und er habe einmal betrunken schlechte Verse vorgetragen.<sup>28</sup> Pero da Ponte selbst hat mehr als 30 *cantigas d'escarnho* verfaßt,<sup>29</sup> die neben Spott auf Dichterkollegen auch Kritik an sozialem Fehlverhalten, wie Geiz, besonders beim hohen Adel enthalten; daneben stehen Stücke, die mit bemerkenswerter Eindeutigkeit die Homosexualität oder die Schamlosigkeit der Dirnen und Spielfrauen (*soldadeiras*) angreifen. Unter diesen letzten ragt Maria Balteira heraus, die wohl um die Mitte des 13. Jh.s am Hof Alfonsos verkehrte und deren Zügellosigkeit in einer ganzen Reihe von Gedichten verschiedener Autoren (auch vom König selbst) gegeißelt wird (Jensen 1978, S. 98-100). Die aggressive Obszönität der Sprache verrät die männliche Unsicherheit angesichts der Manifestation weiblicher Sexualität. Viele aktuelle Anspielungen in diesen Gedichten bleiben uns verborgen; das Gleiche gilt für *cantigas* politischen Inhalts, in denen sich der Spott gegen auch in anderen Quellen erwähnte bedeutendere Personen richtet, denn die Schmähungen waren oft nur aus der konkreten Situation heraus verständlich. Andererseits ist, wenn sich die Zusammenhänge erhellen lassen, oft eine bemerkenswert präzise Datierung möglich: So spiegelt ein Gedicht, das Pero da Ponte gegen einen gewissen Xemeno de Ayvar richtete, dem er Geiz vorwarf - auf die Frage, wie er nach Ayvar gelange, erhält der Dichter die Antwort, am Ende eines langen Weges werde ihn ein mageres Essen erwarten -, die politische Situation gegen Ende des Jahres 1254 wider: Zu diesem Zeitpunkt standen sich die Heere Kastiliens und Aragons kampfbereit gegenüber, da Alfonso X gegen Jaime I von Aragon Einfluß auf Navarra gewinnen wollte; Xemeno de Ayvar nahm unter den navarresischen Adligen eine herausragende Stellung ein.<sup>30</sup>

## 6. Der 'mester de clerecía'

Im Jahre 1212 (oder 1214) gründen Bischof Don Tello und König Alfonso VIII von Kastilien in Palencia einen *estudio general*, d.h. eine Art Universität; der Unterricht lag in den Händen französischer Magistri, die neben wissenschaftlichem Schrifttum offenbar auch Neuerscheinungen der schönen Literatur mit nach Spanien brachten. Angeregt durch diese Modelle versuchten dann Kleriker der Region, in ihrer eigenen Sprache Vergleichbares zu schaffen. Vermutlich als erstes Werk entstand (vielleicht in den zwanziger Jahren, *GRLMA* V, Bd. 1/2, H.

<sup>28</sup> Vgl. Juárez Blanquer, Aurora, "Nuevos puntos de vista sobre la polémica entre Alfonso X y Pero da Ponte", in: *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*, Bd. 1, Granada 1985, S. 407-422.

<sup>29</sup> Vgl. Juárez Blanquer, Aurora (Hg.), *Cancionero de Pero da Ponte*, Granada 1988.

<sup>30</sup> Vgl. Beltrán, Vicente, "Tipos y temas trobadorescos: Xemeno de Ayvar", in: *ZRPh* 104, 1988, S. 46-60.

2, S. 53) die Übersetzung einer altfranzösischen *Vita* der heiligen Maria Aegyptiaca; diese Geschichte einer Prostituierten, die durch Maria zur Umkehr bewegt wird und dann viele Jahrzehnte als Einsiedlerin in der Wüste Buße tut, zählt zu den populärsten Heiligenlegenden des Mittelalters überhaupt. Die französische Fassung war in paarweise gereimten Achtsilbern verfaßt, und der Bearbeiter der *Vida de Santa María Egipcíaca* versuchte offenbar, diesen gebräuchlichsten Vers der erzählenden Dichtung Frankreichs nachzuahmen. Das Ergebnis scheint wenig überzeugend: Durch eine Mittelzäsur halbiert, verliert ein so kurzer Vers seine Geschmeidigkeit, auch wenn er nach den Regeln der spanischen Metrik zwischen acht und zwölf Silben haben kann. Der Text der *Vida* weist denn auch viele Unregelmäßigkeiten von Vers und Reim auf, die unmöglich alle auf den aragonesischen Kopisten zurückgehen können, der Ende des 14. Jh.s die einzige bekannte Handschrift der wohl in der Rioja entstandenen Übersetzung anfertigte (GRLMA V Bd. 1/2, H. 2, S. 54). Der anonyme Verfasser entwickelt im übrigen keinerlei dichterischen Ehrgeiz und folgt seiner Quelle so genau wie möglich (GRLMA V Bd. 1/2, H. 2, S. 55-58), fügt allenfalls punktuell Elemente hinzu, die für spielmännische Dichtungen charakteristisch sind, wie überleitende Verse oder unterstreichende Wiederholungen;<sup>31</sup> dennoch war er wie der Verfasser des *Poema de Mio Cid* ein gebildeter Mann, wohl ein Kleriker, der vielleicht für ein Publikum von Weltgeistlichen schrieb (GRLMA V Bd. 1/2, H. 2, S. 59).

Der Versuch, den französischen Achtsilber in Spanien heimisch zu machen, wurde wohl als mißlungen betrachtet und fand deshalb keine Nachahmung; statt dessen wurde der französische Alexandriner zum Vers der gelehrten spanischen Dichtung, des *mester de clerecía*. Nach den Regeln der spanischen Metrik kann er zwischen zwölf und sechzehn Silben haben, d.h., die beiden Halbverse sind jeder für sich kaum kürzer als der französische Achtsilber; durch den großzügigen Gebrauch von Apokope und Synalöphe gewinnen die Dichter zusätzlichen Spielraum. Die Autoren des *mester de clerecía* bauen aus Alexandrinern vierzeilige Strophen mit gleichem Reim, die sog. *cuaderna vía*, während der Alexanderroman, der dem Vers den Namen gab, aus assonierenden Laissen (ähnlich wie im *Poema de Mio Cid*) besteht; über die Gründe für diese Veränderung läßt sich nur spekulieren.

Es liegt nahe, zu vermuten, daß der Vers zusammen mit dem Stoff übernommen wurde und daß somit der *Libro de Alexandre* die älteste Dichtung in der *cuaderna vía* ist. Beweisen läßt sich das allerdings kaum: Beide Handschriften des *Alexandre* sind wesentlich jünger als der Text und weisen unterschiedliche Dialektmerkmale auf, sind also für eine linguistische Analyse eine zu unzuverlässige Basis. Die Frage der Datierung (oft wurde Entstehung nach 1260 angenommen, vgl. *Hist. gen.* I, S. 390) hängt eng mit dem Problem der Autorschaft zusammen: Eine Handschrift nennt Gonzalo de Berceo (ca. 1198-vor 1264), den ersten namentlich bekannten spanischen Dichter. Solange man in ihm einen un-

<sup>31</sup> Vgl. Swanberg, Ellen, "The Singing Bird: A Study of the Lyrical Devices of 'La Vida de Santa María Egipcíaca'", in: *HR* 47, 1979, S. 339-353.

gebildeten Landpfarrer sah, kam er als Verfasser nicht ernsthaft in Frage, denn der *Alexandre* ist ein höchst gelehrtes Werk: Der Dichter folgte dem französischen Alexanderroman nur in einzelnen Details,<sup>32</sup> seine Hauptquelle war die lateinische *Alexandreis* des Gautier de Châtillon.<sup>33</sup> Der Inhalt des *Libro* stimmt im wesentlichen mit der mittelalterlichen Alexander-Tradition überein, aber der Autor versucht, zugleich ein "Repertorium des ganzen gelehrten Wissens" (*Hist. gen.* I, S. 390) zu bieten: Alexander selbst ist ein Gelehrter, der seiner eigenen Aussage nach nur seinem Lehrer Aristoteles unterlegen ist und Grammatik, Logik und Rhetorik ebenso beherrscht wie Medizin und Musik (Str. 39-44); Wissen und Intelligenz machen ihn zu einem Heerführer, der jeder Situation gewachsen ist:

Como era el rey sabidor e letrado,  
avié muy ben engeño, maestro ortado;  
era buen filósofo, maestro acabado,  
de todas las naturas era bien decorado (Str. 2160)  
[...]

Von den 2675 Strophen des Werkes sind z.B. 35 einer Beschreibung der damals bekannten Welt gewidmet; moralische und philosophische Reflexionen begegnen dem Leser auf Schritt und Tritt.

Nun haben neuere Forschungen gezeigt, daß Berceo Kleriker und Jurist war und vermutlich in Palencia studiert hatte.<sup>34</sup> Damit ist er ein denkbarer Verfasser des *Alexandre*;<sup>35</sup> es wäre dann wohl sein erstes, im Umkreis des Bischofs Don Tello (in dessen Kanzlei Berceo vielleicht tätig war) entstandenes Werk.

Die Intellektuellen aus Palencia suchten in der Literatur Unterhaltung und Belehrung; der gleichen Zielsetzung ist der *Libro de Apolonio* (ca. 1260<sup>36</sup>) verpflichtet, der in der gleichen Handschrift überliefert ist wie die *Vida de Santa María Egipcíaca*. Es handelt sich um die bekannte Geschichte des Apollonius von Tyrus, die noch Shakespeares *Pericles* zugrundeliegt: Auf wechselvollen Seereisen im östlichen Mittelmeerraum lernt Apollonius alle Höhen und Tiefen des menschlichen Lebens kennen, verzweifelt, nachdem er Frau und Tochter verloren hat, wird aber zuletzt wieder mit ihnen vereint. Der unbekannte Autor (offenbar ein Kleriker) folgt einer lateinischen Prosaversion des spätantiken Stoffes;

<sup>32</sup> Vgl. Willis, Raymond S., *The Debt of the Spanish 'Libro de Alexandre' to the French 'Roman d'Alexandre'*, Princeton 1935.

<sup>33</sup> Vgl. Willis, Raymond S., *The Relationship of the Spanish 'Libro de Alexandre' to the 'Alexandreis' of Gautier de Châtillon*, Princeton 1934.

<sup>34</sup> Vgl. Dutton, Brian (Hg.), *La 'Vida de San Millán de la Cogolla' de Gonzalo de Berceo*, Estudio y edición crítica, London 1964.

<sup>35</sup> Vgl. Nelson, Dana Arthur (Hg.), *Gonzalo de Berceo, 'El Libro de Alexandre', Reconstrucción crítica*, Madrid 1979; dazu u.a. Sandro Orlando (Rezension), in: *MedRom* 7, 1980, S. 289-297; Albert Gier, "Zum Altspanischen 'Libro de Alexandre'", in: *ZRPh* 97, 1981, S. 172-183; Raymond S. Willis, "In Search of the Lost 'Libro de Alexandre' and Its Author (Review-Article)", in: *HR* 51, 1983, S. 63-88.

<sup>36</sup> Vgl. Alvar, Manuel (Hg.), *'Libro de Apolonio', Estudios, ediciones, concordancias*, 3 Bde., Madrid 1976, Bd. I, S. 79.

heidnische Elemente, wie Anrufungen der Götter u. dgl., hat er konsequent getilgt. Sein Protagonist verfügt wie der Alexander des spanischen Romans über eine umfassende Bildung und über alle Eigenschaften eines vollendeten Ritters (*GRLMA* V Bd. 1/2, H. 2, S. 97f.). An seinem Beispiel wird gezeigt, daß man angesichts der Wechselfälle des Schicksals nicht verzweifeln darf, sondern auf Gott vertrauen soll (*GRLMA* V Bd. 1/2, H. 2, S. 101-103). Der Text wandte sich offenbar an ein Publikum, das eine gewisse Bildung besaß - mag es sich nun um Weltgeistliche, Stadtbürger oder Adlige handeln.

Im zweiten Abschnitt seines Lebens war Gonzalo de Berceo Notar von San Millán de la Cogolla in der Rioja. Dieses nahe der Pilgerstraße nach Santiago de Compostela gelegene, lange Zeit reiche und bedeutende Kloster befand sich in der ersten Hälfte des 13. Jh.s in einer Krise;<sup>37</sup> Berceo stellte daher seine literarischen Fähigkeiten in den Dienst geistlicher Propaganda und verfaßte nach 1230 eine Reihe von Dichtungen über Heilige, die mit dem Kloster verbunden waren. Am Anfang steht die *Vida* des Klostergründers San Millán (489 Str.; nach einer lateinischen Vorlage); die Lebensbeschreibung des Mönchs und Einsiedlers schildert nicht nur die Wunder, die er zu Lebzeiten und nach seinem Tode gewirkt haben soll, sie gibt auch einen (im 13. Jh. gefälschten) *Privilegio* wieder, in dem Fernán González 934 dem Kloster einen jährlichen Tribut aller Bewohner der Region zugesprochen hätte. Mit der *Vida* soll zur Zahlung dieses Tributs aufgefordert werden (*GRLMA* V Bd. 1/2, H. 2, S. 27f); sie wendet sich also an breite Bevölkerungsschichten, und der Autor trägt dem Rechnung, indem er Stilmittel spielmännischer Dichtung verwendet, z.B. das Publikum direkt anredet. In der *Vida de Santo Domingo*, die er für ein mit San Millán freundschaftlich verbundenes Kloster schrieb, erklärt er geradezu:

Quiero fer una prosa en romanz paladino  
 en qual suele el pueblo fablar con su vezino,  
 ca non só tan letrado por fer otro latino,  
 bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino  
 (Str. 2; *GRLMA* V Bd. 1/2, H. 2, S. 22)

Durch eine Reihe komischer Elemente wird dem Unterhaltungsbedürfnis des Publikums Rechnung getragen, vor allem, wenn die ganz vermenschlicht dargestellten Teufel ständig dupiert werden; in den *Milagros de Nuestra Señora* weicht Berceo von der kirchlichen Lehrmeinung ab und spricht Maria die Fähigkeit zu, eigenmächtig (nicht nur durch die ihr von Christus verliehene Kraft) Sünder vor der Verdammnis zu retten, wie es dem Volksglauben entsprach; die entsprechenden Stellen finden sich allerdings meist schon in den lateinischen Quellen (*GRLMA* V Bd. 1/2, H. 2, S. 43f).

Den *Milagros* liegt eine in ganz Europa verbreitete Sammlung von Marienmirakeln in lateinischer Prosa zugrunde, denn San Millán besaß zwar Marienreliquien, es scheint aber keine lokalen Wundergeschichten gegeben zu haben; nur

<sup>37</sup> Vgl. Varaschin, Alain, "San Millán de la Cogolla: Le temps du monastère ou l'imaginaire de Gonzalo de Berceo", in: *CCM* 24, 1981, S. 257-267.

eines der fünfundzwanzig Stücke hat keine Entsprechung in der Vorlage und dürfte spanischen Ursprungs sein. Berceo hat den *Milagros* eine Einleitung vorangestellt, die das Landschaftsbild eines *locus amoenus* allegorisch auf Maria deutet; eine Quelle ist dafür nicht bekannt, das Verfahren und die Einzellemente sind jedoch traditionell (*GRLMA* V Bd. 1/2, H. 2, S. 42f).

In der kurzen *Vida de Santa Oria* (205 Str.) schildert Berceo (nach einer lateinischen Quelle) die Visionen einer Asketin, die ihr kurzes Leben (1042/43-1069/70) zum größten Teil im Kloster San Millán verbracht hatte und dort begraben lag; Oria wird u.a. von drei Märtyrerinnen in den Himmel geleitet und sieht dort den Platz, der für sie selbst bestimmt ist. Das Strukturschema der Heiligenvita wird hier von Gattungsmustern der Visionsliteratur überlagert (*GRLMA* V Bd. 1/2, H. 2, S. 49). - Das vermutlich letzte Werk Berceos, der *Martirio de San Lorenzo*, ist unvollständig überliefert; dem heiligen Laurentius war eine Kapelle nahe dem Kloster San Millán geweiht. Der produktive Dichter verfaßte auch Werke theologisch-meditativen Inhalts u.a. zum Lob Marias.

Das Kloster San Millán mag auch der Entstehungsort des einzigen spanischen Theaterstücks aus dem Hochmittelalter sein, das wir kennen: Der *Auto de los Reyes Magos* (12. Jh.) steht in der Tradition der lateinischen liturgischen Spiele, die auch für die Halbinsel früh bezeugt sind - der älteste Text stammt aus dem mit San Millán eng verbundenen Kloster Silos.<sup>38</sup> Der kurze Text des *Auto* (147 Verse) läßt die Heiligen Drei Könige nach der Erscheinung des Sterns zu Herodes ziehen und nach dem Messias fragen; linguistische Argumente sprechen für die Entstehung in der Rioja; es ist nicht ausgeschlossen, daß es eine französische Vorlage gab.<sup>39</sup>

Trotz dieses frühen Beginns der spanischen Theaterproduktion fehlen bis zum 15. Jh. weitere Zeugnisse. Es scheint nicht möglich, die Lücke mit dem Hinweis auf den 'dramatischen' Charakter dialogischer Streitgedichte zu füllen (so Hist. gen. I, S. 412-417); vier (bzw. drei) derartige Texte sind überliefert, deren Entstehung vom Anfang bis zum Ende des 13. Jh.s reicht: eine geistliche *Disputa del alma y el cuerpo*; die *Razón de amor* über die Begegnung eines *escolar* und einer Dame, die sich lieben, ohne einander je zuvor getroffen zu haben; in der Handschrift schließt ein Streitgespräch zwischen Wasser und Wein an (ob diese beiden Teile ein Ganzes bilden, ist umstritten<sup>40</sup>); und schließlich die Diskussion zwischen *Elena y Maria* darüber, ob ein Kleriker oder ein Ritter als Liebhaber vorzuziehen sei. Alle diese Texte sind in kurzen Versen (7-9 Silben) abgefaßt und gehen auf französische Vorbilder zurück.

<sup>38</sup> Vgl. Briesemeister, Dietrich, "Das mittel- und neulateinische Theater in Spanien", in: Klaus Pörtl, (Hg.), *Das spanische Theater, Von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt 1985, S. 2.

<sup>39</sup> Vgl. Hilty, Gerold, "La lengua del 'Auto de los Reyes Magos'", in: *Logos Semanticos, Studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu 1921-1981*, Bd. V, Madrid, Berlin, New York 1981, S. 289-302.

<sup>40</sup> Vgl. Valbuena Prat, Angel, *Historia de la Literatura Española*, Bd. I, *Edad Media*, Barcelona 1981, S. 91-93.



Mit dem Tod Gonzalo de Berceos endet die literarische Aktivität im Kloster San Millán; die Form der *cuaderna vía* allerdings lebt weiter und wird im 14. Jh. von Juan Ruiz (*Libro de buen amor*) und Pero López de Ayala (*Rimado de Palacio*) zu neuem Ansehen gebracht. Schon um die Mitte des 13. Jh.s hatte ein anonymes Mönch des Klosters San Pedro de Arlanza den alten *Cantar de Fernán González* (s.o.) in den Strophen des *mester de clerecía* neu bearbeitet (Deyermond 1987, S. 71-75). Er antwortete damit auf Berceos *Vida de San Millán*, die den Begründer der Unabhängigkeit Kastiliens für San Millán de la Cogolla zu vereinnahmen suchte: Fernán González' Geschichte war mit San Pedro de Arlanza eng verbunden; Berceos Werk wurde offenbar als Angriff auf das Prestige des Klosters empfunden, den es abzuwehren galt. Der *Poema* beginnt mit einem Abriss der Geschichte Spaniens seit den Goten (168 von 725 Strophen; hier auch die Kämpfe zwischen Bernardo del Carpio und dem Heer Karls des Großen), dann folgt die Geschichte Fernán González', der in Pelayo, einem Mönch aus dem Kloster San Pedro, einen prophetischen Ratgeber hat. Neben Elementen des epischen Stils, die auf die spielmännische Quelle zurückgehen, enthält der *Poema* Motive der Folklore, die wohl auch persönliche Vorlieben des Autors widerspiegeln: Z.B. verkauft Fernán González dem König von León einen Habicht und ein Pferd für eine bestimmte Summe, die zu einem festgesetzten Termin fällig werden soll; falls dieser Termin verstreicht, soll sich der Preis mit jedem Tag verdoppeln. Als der Protagonist schließlich seine Forderung erhebt, ist die Summe unbezahlbar geworden.<sup>41</sup> Obwohl der Text bald danach abbricht, kann man davon ausgehen, daß Fernán González als Ausgleich die Unabhängigkeit Kastiliens von León erreichte.

## 7. Literatur am Hof von Alfonso el Sabio

Unter Alfonso X el Sabio<sup>42</sup> wird der kastilische Hof, der schon unter seinem Vater Fernando III Dichter aus Südfrankreich und aus allen Teilen der Halbinsel angezogen hatte (s.o.), zum wichtigsten kulturellen Zentrum des hispanischen Mittelalters überhaupt. Die Aktivitäten, die der König förderte und an denen er z.T. selbst mitwirkte, sind vielfältig: Übersetzungen unterhaltender, moralisch belehrender und wissenschaftlicher Werke aus dem Arabischen, Kodifizierung des geltenden Rechts in den *Siete partidas*,<sup>43</sup> weltliche Lyrik (s.o.) und die Sammlung der *Cantigas de Santa María*, schließlich zwei große Chroniken.

Neben dem zweifellos vorhandenen persönlichen Interesse Alfonsos an intellektuellen Dingen spielen dabei politische Überlegungen eine Rolle: Um seinem Streben nach der Kaiserkrone (Doppelwahl von 1257) Nachdruck zu verleihen

<sup>41</sup> Vgl. Deyermond, Alan D., "Folk-Motifs in the Medieval Spanish Epic", in: *PhilQuart* 51, 1972, S. 36-53, bes. S. 41.

<sup>42</sup> Vgl. Ballesteros y Berreta, Antonio, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, Murcia 1963 (Biographie); Keller, John E., *Alfonso X, el Sabio*, New York 1967 (Einführung in das literarische Werk); vgl. auch hier: D. Briesemeister, Mittelalterliche Fachprosa, S. 30f.

<sup>43</sup> Vgl. hier: D. Briesemeister, Mittelalterliche Fachprosa, S. 31.

hen, suchte der König offenbar für sein Land ein kulturelles 'Erbe' aus dem Boden zu stampfen, das dem des römischen Reiches gleichwertig wäre. Aus diesem Grund fördert er Projekte offiziellen Charakters wie die *Siete partidas* und die Chroniken, und aus diesem Grund tritt das Kastilische durchgehend an die Stelle des Lateinischen. Da es zunächst einmal darauf ankommen mußte, das Kastilische in den Rang einer Literatursprache zu erheben, diente im übrigen jedes Werk in dieser Sprache den politischen Zielen des Königs, einfach dadurch, daß es die Masse an Literatur vermehrte.

In den vorangegangenen Abschnitten hat sich gezeigt, daß bei der Entstehung der galegoportugiesischen Lyrik und des *mester de clerecía* entscheidende Anstöße von jenseits der Pyrenäen kamen; bei der Heldenepik muß man zumindest Interferenzen mit der französischen *chanson de geste* annehmen. Auch am Hof Alfonsos verfolgte man die literarische Entwicklung in Frankreich genau: Nicht nur die okzitanischen Troubadours brachten Informationen mit, Alfonso stand auch in direktem Kontakt zum französischen Hof und erhielt von dort z.B. das *Speculum historiale* des Vincent de Beauvais als Geschenk (*GRLMA* V Bd. 1/2, H. 2, S. 82); das Bemühen, mittels einer gewißermaßen vom König autorisierten Historiographie das Ansehen der Monarchie zu heben und so etwas wie nationale Identität zu konstruieren, mag von der Chronik inspiriert sein, die die Mönche des Klosters Saint-Denis im Auftrag der französischen Könige über Generationen fortschrieben. Noch wichtiger allerdings waren die Anregungen, die von der arabischen Kultur ausgingen: Bereits 1254 rief Alfonso neben der Übersetzer-Akademie in Toledo (s.o.), in der das Lateinische die Zielsprache war, eine zweite in Sevilla ins Leben; dort entstanden ausschließlich kastilische Übersetzungen arabischer (und einiger hebräischer) Schriften.<sup>44</sup>

Die Überlegenheit der arabischen Naturwissenschaft gegenüber der europäischen war so eklatant, daß Alfonso und seine Mitarbeiter in diesem Bereich gar nicht anders konnten, als den islamischen Gelehrten zu folgen. Andererseits schien die reiche fiktionale Literatur Frankreichs, die Artusromane, höfische Liebesgeschichten, Schwankerzählungen etc. umfaßte, wohl als zu frivol, um die ernstesten Ziele des Königs illustrieren zu können. Noch als Infant ließ Alfonso 1251 das arabische Buch von *Calila e Digna*, das auf das indische *Pantschatantra* zurückgeht, übersetzen;<sup>45</sup> die Protagonisten der verschiedenen Kapitel sind Tiere, die wie Menschen handeln und sprechen, aber anders als im französischen *Roman de Renart* und verwandten Dichtungen um Reineke Fuchs geht es nicht nur um Unterhaltung, sondern um ernstzunehmende Probleme, mit denen sich vor allem die Mächtigen ständig konfrontiert sehen (Wahl der Ratgeber, Erkennen echter und falscher Freunde, etc.); die Handlung und die eingefügten Beispielerzählungen sollen nützliche Lehren vermitteln (*GRLMA* V Bd. 1/2, H. 2, S. 112-116). Auch der 1253 für Alfonsos Bruder Fadrique übersetzte *Libro de los en-*

<sup>44</sup> Vgl. Menéndez Pidal, Gonzalo, *Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes*, in: *NRFE* 5, 1951, S. 363-380.

<sup>45</sup> Vgl. auch hier: D. Briesemeister, *Mittelalterliche Fachprosa*, S. 30.

*gaños*,<sup>46</sup> der auf einer arabischen Version der weitverbreiteten Erzählung von den Sieben Weisen Meistern beruht, verbirgt hinter der passagenweise schwankhaften Geschichte und der grotesk übertriebenen Darstellung der Falschheit der Frauen ernstgemeinte Lebensweisheiten, wenn z.B. davor gewarnt wird, nur dem Augenschein zu trauen oder unüberlegt zu handeln (*GRLMA* V Bd. 1/2, H. 2, S. 122-124).

Als das persönlichste Werk Alfonsos gelten allgemein die *Cantigas de Santa Maria*, die in mehrfacher Hinsicht einen Sonderfall darstellen: Es handelt sich um das einzige Beispiel geistlicher Lyrik in galeoportugiesischer Sprache; die 420 Gedichte, von denen 356 narrativen Charakter haben, bilden eine der umfangreichsten Sammlungen von Marienmirakeln in einer Volkssprache überhaupt; und die Verbindung von erzählendem Inhalt und lyrischer Form ist singular.

Der Anteil Alfonsos an den *Cantigas* ist umstritten: Während er für die Prosawerke seines Skriptoriums im allgemeinen nur den Plan festlegt und dessen Ausführung überwacht (das besagt eine Stelle in der *General Estoria*<sup>47</sup>), hat er ohne Zweifel selbst *cantigas* über die Wunder Marias verfaßt - unklar bleibt, ob ein beträchtlicher Teil des Ganzen von ihm stammt (*GRLMA* V, Bd. 1/2, H. 2, S. 74), oder ob er nur einige wenige Stücke, und diese vielleicht mit Unterstützung eines Berufsdichters, geschrieben hat; als der eigentliche Autor der Sammlung wurde Airas Nunes vorgeschlagen, von dem auch weltliche Gedichte überliefert sind.<sup>48</sup> Andererseits deuten die kastilischen Prosa-Resumés, die in der königlichen Prachthandschrift zu den ersten 25 *cantigas* hinzugefügt wurden (vielleicht von Alfonsos Neffen Juan Manuel), darauf hin, daß der König zumindest 17 dieser Stücke selbst verfaßte.<sup>49</sup>

Von Alfonso stammt jedenfalls der Plan der Sammlung: Mit jedem zehnten Stück wird die Reihe der Mirakelerzählungen durch eine *cantiga de loor*, einen lyrischen Lobpreis Marias, unterbrochen; weitere nichtnarrative Gedichte finden sich am Anfang und am Schluß. Alfonso setzt sich hier als Troubadour in Szene, der der Liebe zu anderen Frauen entsagt hat, um allein Maria nach den Regeln der höfischen Liebesdichtung zu verherrlichen;<sup>50</sup> die *Cantigas de Santa Maria* wären also *cantigas d'amor a lo divino*.

Die Entstehung der Sammlung erstreckte sich über Jahrzehnte, wovon die drei überlieferten Handschriften (eine davon in zwei Teilbänden) Zeugnis able-

<sup>46</sup> Vgl. auch hier: D. Briesemeister, Mittelalterliche Fachprosa, S. 30.

<sup>47</sup> Vgl. Solalinde, Antonio G., "Intervención de Alfonso X en la redacción de sus obras", in: *RFE* 2, 1915, S. 283-288.

<sup>48</sup> Vgl. Mettmann, Walter, "Algunas observaciones sobre la génesis de la colección de las 'Cantigas de Santa María' y sobre el problema del autor"; in: Israel J. Katz, John E. Keller (Hg.), *Studies on the 'Cantigas de Santa María': Art, Music, and Poetry*, Madison 1987, S. 355-366.

<sup>49</sup> Vgl. Cárdenas, Anthony J., "A Study of Alfonso's Role in Selected 'Cantigas' and the Castilian Prosifications of Escorial Codex T.I.1", in: *ibd.*, S. 253-268.

<sup>50</sup> Vgl. Snow, Joseph T., "The central role of the troubadour 'persona' of Alfonso X in the 'Cantigas de Santa María'", in: *BHS* 56, 1979, S. 305-316.

gen: Ein Manuskript überliefert eine erste, in sich abgeschlossene Sammlung von 100 *cantigas*. In der zweigeteilten Handschrift, die jedes Stück mit einer in sechs Felder aufgeteilten Bildseite illustriert, sind die Miniaturen z.T. unvollendet, vermutlich, weil die Arbeit daran bei Alfonsos Tod abgebrochen wurde. Die 89 erzählenden Gedichte der ersten Sammlung basieren größtenteils entweder auf den französischen *Miracles de Nostre Dame* des Gautier de Coinci oder auf einer weitverbreiteten lateinischen Sammlung;<sup>51</sup> das zeigt, daß Alfonso und seine Mitarbeiter sich zunächst von der reichen Mirakel-Tradition Mitteleuropas inspirieren ließen. Mit dem Anwachsen der Sammlung tritt der Anteil weitverbreiteter Erzählungen mehr und mehr zurück, statt dessen findet man Wunder, die in der Hispania lokalisiert sind; mehr als achtzig Stücke stehen mit Wallfahrtskirchen der Halbinsel in Verbindung (*GRLMA* V Bd. 1/2, H. 2, S. 86f). Zahlreicher werden später auch *cantigas*, in denen Maria Alfonso selbst oder Mitgliedern seiner Familie zu Hilfe kommt; insgesamt sind es 28. In manchen spricht der König in der ersten Person, so daß seine Autorschaft gesichert ist, etwa, wenn er (Cant. 209) berichtet, wie er von einer schmerzhaften Krankheit genas, als er sich die Handschrift der *Cantigas* auf den Körper legen ließ.

Die erzählten Wunder betreffen grobenteils Vorgänge aus dem Alltagsleben, etwa, wenn Maria die Bitten einer Frau erhört, in deren Seidenwürmer-Zucht eine Krankheit ausgebrochen ist (Cant. 18), oder wenn ein Mann durch ihre Hilfe einem wütenden Stier entkommt, der aus einer Stierkampfarena ausgebrochen war (Cant. 144). Die Illustrationen der zweigeteilten Prachthandschrift bieten zusätzlich zu dem, was man aus den Texten herauslesen kann, Einblick in die Lebensverhältnisse im Spanien des 13. Jh.s und machen die *Cantigas de Santa Maria* zu einer unschätzbaren kultur- und sachgeschichtlichen Quelle (*GRLMA* V Bd. 1/2, H. 2, S. 86).

Der Wert der Sammlung wird noch dadurch erhöht, daß auch die Melodien vollständig überliefert sind; nach dem Zeugnis der Texte wurden diese Melodien z.T. neu komponiert, ein sicher bedeutender Anteil allerdings wurde von anderen Liedern übernommen. Vers- und Strophenformen variieren stark, aber die Grundstruktur ist fast immer gleich: Die meisten *Cantigas* beginnen mit einem Refrain, der nach jeder Strophe wiederholt wird; er enthält gewöhnlich eine Lobpreisung Marias. Diese Struktur findet man auch im arabischen *Zéjel*, einer narrativen Gedichtvariante der *Muwaschaha*, die die *Jarchas* überliefert (s.o.); allerdings weist auch der französische *Virelai* das gleiche Grundmuster auf, so daß die Herkunft der Form ungewiß bleibt - vermutlich wirkten Einflüsse aus dem arabischen und dem westlichen Kulturraum zusammen (*GRLMA* V Bd. 1/2, H. 2, S. 91f). Alfonsos Absicht war offensichtlich, aus Text, Bild und Musik eine Art Gesamtkunstwerk zu Ehren Marias zu schaffen und dabei so viele Stofftraditionen und - auch musikalische - Stilrichtungen zu integrieren wie nur möglich.

<sup>51</sup> Vgl. Mettmann, Walter, "Die Quellen der ältesten Fassung der 'Cantigas de Santa María'", in: Arnold Arens (Hg.), *Text-Etymologie, Untersuchungen zu Textkörper und Textinhalt*, Festschrift für Heinrich Lausberg zum 75. Geburtstag, Stuttgart 1987, S. 177-182.

## 8. Die Anfänge des Romans

Man kann davon ausgehen, daß die französische Romanliteratur des 12./13. Jh.s auf der Pyrenäenhalbinsel ähnlich schnell bekannt wurde wie die *chansons de geste*; allerdings hat längst nicht alles, was französische Geistliche, Santiago-Pilger oder Ritter, die gegen die Mauren kämpfen wollten, möglicherweise mitbrachten, Spuren hinterlassen: Aus dem Stoffkreis um König Artus und seine Ritter wurde zunächst nur die lateinische *Historia regum Britanniae* rezipiert, die vielleicht schon von Leonore, der französischen Gemahlin Alfonsos VIII. von Kastilien (1158-1214), nach Spanien mitgebracht wurde;<sup>52</sup> da die (weitgehend fiktive) Geschichte Großbritanniens hier in der Form einer Prosa-Chronik dargeboten wird, war sie als Quelle für die Redaktoren der *General Estoria* Alfonsos X vertrauenswürdig und wird häufig angeführt (es fehlt allerdings die Artusgeschichte, da die *General Estoria* vorher abbricht).<sup>53</sup> Von den französischen Artusromanen in Versen finden sich auf der Halbinsel keine Spuren; die als der historischen Wirklichkeit näher eingeschätzten Prosaromane des 13. Jh.s wurden übersetzt,<sup>54</sup> allerdings nicht vor dem 14. Jh., und vollständig überliefert sind oft erst frühe Drucke der spanischen Fassungen. Von der kastilischen Version des Prosa-Tristan (*Tristan de Leonts*) gibt es eine Handschrift von ca. 1400 und mehrere Drucke, den ältesten von 1501; der zweite oder Post-Vulgata-Lancelot-Graal-Roman wurde 1303 von einem João Vivas wohl ins Portugiesische übersetzt;<sup>55</sup> kastilische Versionen gibt es vom zweiten und dritten Teil (*El Baladro del Sabio Merlín* und *La demanda del sancto Grial*, erstmals gedruckt 1498 bzw. 1515).

In der Regierungszeit Sanchos IV. (1284-1295) entstanden *La gran Conquista de Ultramar*, eine umfangreiche Chronik der Kreuzzüge in Palästina; der anonyme Bearbeiter folgt jedenfalls französischen Quellen, aber ob er die Kompilation des heterogenen Materials selbst vornahm oder eine bereits vorliegende *Conquête d'Outre Mer* übersetzte, ist unklar (*GRLMA* IV Bd. 1, S. 648-650). Jedenfalls wurden direkt oder indirekt *chansons de geste*, die die Kreuzzüge behandeln, und auch Epen der Karlsgeste benutzt; im Zusammenhang mit Gottfried von Bouillon wird ausführlich die Schwanritter-Geschichte nach der französischen Fassung wiedergegeben (*GRLMA* IV Bd. 1, S. 650-652).

Wesentlich größere Bedeutung kommt dem Troja-Stoff zu: Schon die *Primera Crónica General* von Alfonso X schildert ausführlich die Belagerung und Zerstörung Trojas durch die Griechen, nach den spätlateinischen Berichten von Dares

<sup>52</sup> Vgl. Entwistle, William J., *The Arthurian Legend in the Literature of the Spanish Peninsula*, London, New York 1925, S. 33.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., S. 36-38.

<sup>54</sup> Das Folgende nach Harvey L. Sharrer, *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material, I, Texts: the prose romance cycles*, London 1977.

<sup>55</sup> Sharrer, Harvey L. (Hg.), *The Legendary History of Britain in Lope García de Salazar's 'Libro de bienandanzas e fortunas'*, Philadelphia 1979, S. 38; Anm. 51.

und Diktys und dem französischen Versroman des Benoît de Sainte-Maure;<sup>56</sup> bis zur Mitte des 13. Jh.s entstehen dann drei selbständige Versionen:<sup>57</sup> Die *Historia Troyana Polimétrica* soll noch im 13. Jh. (ca. 1270) geschrieben sein; es handelt sich um eine unvollständig überlieferte Prosaübersetzung von Benoîts *Roman de Troie* (knapp ein Drittel des Ganzen). Wenn die Liebes- und Schicksalsthematik angesprochen wird (in insgesamt elf Passagen), wechselt der Bearbeiter von der Prosa zum Vers (*GRLMA* IV Bd. 1, S. 654f). Die *Sumas de Historia Troyana*, die einem offenbar fiktiven Leomarte zugeschrieben werden, basieren auf den alfonsinischen Chroniken und der weitverbreiteten *Historia destructionis Trojae* des Guido de Columnis (1287). Benoîts Roman wurde für Alfonso XI. (1312-1350) ein zweites Mal in kastilische Prosa übersetzt; diese Fassung wurde auch Wort für Wort ins Galizische umgeschrieben. Es gibt Handschriften, die verschiedene Versionen (auch galizische und kastilische) kontaminieren.

Ein Grund für die Beliebtheit des Troja-Stoffs läßt sich nicht ohne weiteres finden; die *Historia Troyana Polimétrica* scheint Benoîts Werk nur als Vehikel zur Vermittlung konkreten historischen Wissens zu nutzen (*GRLMA* IV Bd. 1, S. 653f.), andererseits folgt die Übersetzung für Alfonso XI. Benoît geradezu sklavisch genau. Der Erfolg des französischen Romans ist um so erstaunlicher, als Benoîts protrojanische Haltung zwar in Frankreich ihren Sinn hat, da der Glaube an die Abstammung der Franken von den Trojanern weit verbreitet war; in Spanien dagegen fehlen entsprechende Vorstellungen. Vielleicht lag der Reiz einfach in den vielen ausführlichen Kampfschilderungen des *Roman de Troie* und darin, daß dem Einzelnen (dem Anführer) dabei die entscheidende Rolle zugewiesen wird, die auch die ritterlichen Kämpfer des 14. Jh.s - vergeblich - für sich reklamierten.<sup>58</sup>

Gegen 1300 dürfte der erste originale kastilische Ritterroman entstanden sein: Der *Libro del caballero Zifar*,<sup>59</sup> eine Erzählung mit starkem didaktischen Einschlag, deren Beliebtheit bis ins 16. Jh. anhielt (erstmalig gedruckt 1512). Obwohl sich direkte Quellen für den Plot nicht nachweisen lassen, liegen eindeutig weitverbreitete Strukturmuster der europäischen wie der orientalischen Literatur vor. Der Text beginnt wie eine fromme Legende: Der verarmte Ritter Zifar verläßt mit seiner Frau und seinen beiden Söhnen die Heimat; wie Apolonio (s.o.) wird er von seinen Angehörigen getrennt, aber zuletzt wieder mit ihnen vereint, obwohl er inzwischen eine (keusche) Ehe mit der Thronerbin von Mentón eingegangen war; ihr Tod macht ihn wieder frei für seine erste Frau. Diese Struktur

<sup>56</sup> Vgl. Lorenzo, Ramón (Hg.), *Crónica Troiana, Introducción e texto*, A Coruña 1985, S. 24f.

<sup>57</sup> Vgl. *Ebd.* S. 28-31.

<sup>58</sup> Vgl. Gier, Albert, "Trojaner und Griechen auf der Pyrenäenhalbinsel zwischen Mittelalter und den Anfängen des Humanismus: die galizische 'Crónica Troyana' und Juan de Menas Yliada en romance", in: Akten des 5. Kongresses der International Courtly Literature Society Dalfsen, 9.-16.8.1986, erscheint Amsterdam 1990.

<sup>59</sup> Vgl. Walker, Roger M., *Tradition and technique in the 'Libro del cavallero Zifar'*, London 1974; vgl. auch hier: D. Briesemeister, Mittelalterliche Fachprosa, S. 31f.

entspricht nicht nur der der Apollonius-Geschichte, sondern findet sich auch in der weitverbreiteten Placidus-Eustachius-Legende wieder.

Im letzten Teil des Romans wird Zifars Sohn Roboán der Held einer Geschichte, für die es zahlreiche Parallelen in der keltischen Volksüberlieferung und - von dort übernommen - im Artusroman gibt: In einem fremden Land, das für das Totenreich steht, gewinnt er die Liebe einer Frau (offensichtlich ist sie eine Fee, auch wenn das nicht gesagt wird); ihre Verbindung ist nur unter der Bedingung möglich, daß er ein Tabu respektiert; er bricht es und verliert sie. - Zwischen diesen beiden erzählenden Teilen stehen die Lehren, die Zifar seinen Söhnen gibt und mit zahlreichen Beispielerzählungen, meist orientalischen Ursprungs, illustriert.

Im 14. Jh. entstand auch die erste kastilische Fassung des *Amadis*-Romans,<sup>60</sup> die bis auf wenige kleine Fragmente verloren ist; ob sie ihrerseits auf eine portugiesische Fassung zurückgeht, ist umstritten. Auch über den Inhalt des kastilischen *Amadis* in drei Büchern lassen sich kaum präzise Angaben machen - zumindest in den späteren Teilen hat die Überarbeitung, der Garci Rodríguez de Montalvo den Roman vor der Drucklegung 1508 unterzog (s.u.), zuviel verändert. Immerhin steht fest, daß der erste Autor sich an Stukturen der französischen Artusromane inspirierte, und das legt den Schluß nahe, daß er eine durchaus profane Liebesgeschichte erzählen wollte.

Neben den *Mocedades de Rodrigo* über die Jugend des Cid (s.o.) hat das 14. Jh. noch eine zweite im weiteren Sinne epische Dichtung hervorgebracht: Rodrigo Yáñez schildert im *Poema de Alfonso XI* (1348) Ereignisse seiner unmittelbaren Gegenwart, nämlich die militärischen Erfolge des Königs. Eigenheiten inhaltlicher und stilistischer Art (Formelgebrauch) weisen den Text als episch aus, aber anstelle des anisosyllabischen Verses der *Cantares* verwendet Yáñez Achtsilber in vierzeiligen Strophen mit Kreuzreim. Dieser Unterschied legt es nahe, hier von "neuer Epik" zu sprechen (Deyermond 1987, S. 91f.).

## 9. Anfänge der kastilischen Lyrik

Nach dem Tod König Denis' von Portugal (1325) beginnt der Niedergang der galegoportugiesischen Dichtung; die vormals einzige Sprache der Lyrik auf der Halbinsel bleibt zwar bis in die zweite Hälfte des 14. Jh.s im Gebrauch, aber daneben findet man erste Gedichte in Kastilisch. Gleichzeitig werden die drei großen 'Gattungen' der galegoportugiesischen Lyrik durch feste (Strophen)-Formen abgelöst,<sup>61</sup> das Interesse verlagert sich vom Inhaltlichen auf das Formale:

<sup>60</sup> Vgl. Gier, Albert, "Garci Rodríguez de Montalvo, Los quatro libros del virtuoso cavallero Amadis de Gaula", in: Volker Roloff, Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.), *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1986, S. 16-32; vgl. auch hier: K. Kohut, *Das 15. Jahrhundert*, Kapitel 4.3. und Chr. Strosetzki, *Der Roman im Siglo de Oro*, S. 89f.

<sup>61</sup> Vgl. Beltrán Pepió, Vicente, "La 'cantiga' de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV", in: *El Crotalón* 2, 1985, S. 259-273, bes. S. 260.

Es beginnt eine Entwicklung, die in der zweiten Jahrhunderthälfte zu immer schwierigeren Reimen, komplizierteren Vers- und Strophenformen und rein rhetorischer Virtuosität führen wird (*Hist. gen.* I, S. 613).

Von den galegoportugiesischen 'Gattungen' verschwinden die *cantigas d'amigo* ganz, während die Themen der *cantigas d'amor* und *d'escarnho* weiter behandelt werden. Die Regeln, die für die Dichtung der Trobadores galten, finden jedoch keine Beachtung mehr; das zeigt z.B. ein von König Alfonso XI. an seine Geliebte Leonor de Guzmán gerichtetes Gedicht (ca. 1329):<sup>62</sup> Es beginnt wie eine *cantiga d'amor* mit der Klage des lyrischen Ichs über eine unerwiderte Liebe:

En huum tiempo cogi flores  
del mui noble paraiso,  
cuitado de mis amores  
e del su fremoso risso;  
e sempre uyuo en dolor  
e ya lo non puedo sofrir:  
mays me ual[ria] la muerte  
que'n el mundo viuer.  
Yo com cuidado d'amores  
volo [uengo ia] dizer:  
¿Que he d'aquesta mi senhora  
que mu<i>cho deseio auer?

Die folgenden beiden Strophen führen den Gedanken fort, in der dritten wird die Dame angesprochen und aufgefordert, den Verleumdungen (*mal dizer*) der Leute über den Sprecher nicht zu glauben. Der Wortschatz entspricht dem der *cantigas d'amor* (*cuitado, dolor, sofrir, muerte...*) - vielleicht liegt darin ein Grund für die hohe Zahl der Lusitanismen. Die vierte Strophe setzt sich jedoch von dem traditionellen Gattungsmuster ab: Die Geliebte antwortet, und sie erhört den Liebenden:

...  
¡Cuitado de mis amores,  
bien se lo que tu querias!  
Dio[s] lo [ha] puest[o] por tal guisa  
que te lo pueda fazer  
...

Das erinnert an das Verhalten des Mädchens in den *cantigas d'amigo*, mit denen das Gedicht auch noch andere Züge gemeinsam hat. Die Gattungsgrenzen scheinen damit aufgebrochen, der Weg zur Herausbildung neuer Formen steht offen.

Kastilische Gedichte sind auch in den *Libro de Buen Amor* des Juan Ruiz (1330, zweite Fassung von 1343) integriert; die Bandbreite reicht von religiösen Stücken wie den *Gozos de Santa María* (Str. 20-32; 33-43; 1635-1641; 1642-1649) bis hin zu offensichtlichen Parodien wie den Bettelliedern der Scholaren und der Blinden ganz am Schluß, die Gottes Segen und die Fürbitten der Heiligen für

<sup>62</sup> Das Folgende nach Bertrán Pepió, *ebd.*



den Mildtätigen erflehen, oder den *Serranas* (Str. 959-971; 987-992; 997-1005; 1022-1042), die die Konstellation der in Frankreich weit verbreiteten, auf der Halbinsel nur durch wenige Texte vertretenen *Pastourelle* (Jensen 1978, S. 80-85) umkehren: Dort ist es der adlige Dichter, der (mit oder ohne Erfolg) versucht, die Gunst einer Hirtin zu gewinnen; in der *Serrana* tritt eine kräftige, wenig attraktive Hirtin aus den Bergen dem Sprecher-Ich entgegen, verlangt von ihm kostspielige Geschenke als Gegenleistung für ihre Gastfreundschaft und fordert ihn dann zum Liebespiel auf. Ein Fragment (zwei Verse) in einem der *Cancioneiros* scheint zu beweisen, daß die *Serrana* als Subgattung in der galegoportugiesischen Lyrik existierte (Jensen 1978, S. 85f.); der ambivalente, 'karnevalistische' Charakter des *Libro de Buen Amor* läßt allerdings auch und gerade bei der Interpretation der lyrischen Einlagen größte Vorsicht geraten erscheinen.

Einige lyrische Dichter des 14. Jh.s sind in dem *Cancioneiro* vertreten, den Juan Alfonso de Baena um 1440 für König Juan II. zusammenstellte; der älteste mag Macías sein, der um die Mitte des 14. Jh.s seine Gedichte noch in galegoportugiesischer Sprache schrieb, aber weniger durch sie, als durch seine seit dem 15. Jh. bezeugte Legende berühmt wurde: Der Ehemann der von ihm besungenen Dame soll ihn aus Eifersucht erschlagen haben (*Hist. gen.* I, S. 614).

Der produktivste Dichter jener Zeit war Alfonso Alvarez de Villasandino<sup>63</sup> (ca. 1335-ca. 1428); in seinem ungewöhnlich langen Leben sah er eine ganze Reihe von literarischen Moden kommen und gehen, schrieb zuerst galegoportugiesisch, später kastilisch, verfaßte traditionelle Liebesgedichte, Lobgedichte auf Maria, Spott- und Schmähdgedichte, eine Serie von Bittgedichten an hochgestellte Gönner und anderes mehr. Seine bevorzugte Strophe ist die *Redondilla* aus vier achtsilbigen Versen.

Schließlich entsteht spätestens im 14. Jh. auch die Form des *romance*, die allerdings wohl erst später universelle Verbreitung erlangt: Der erste überlieferte Text wurde 1421 aufgezeichnet.<sup>64</sup> Da viele *romances* historische Ereignisse behandeln, kann man jedoch Rückschlüsse auf die Entstehungszeit ziehen; das älteste gesicherte Datum wäre 1328, denn der *Romance del prior de San Juan* nimmt auf eine Episode aus der Regierungszeit von Alfonso XI. Bezug. Die Herausbildung der Form noch weiter hinauf (ins 13. Jh.) zu rücken, scheint allerdings gewagt.<sup>65</sup>

## Bibliographie

Chalon, Louis, *L'histoire et l'épopée castillane du Moyen Age: le cycle du Cid; le cycle des comtes de Castille*, Paris 1976

Deyermond, Alan D., *Historia de la literatura española*, 1, *La Edad Media*, Barcelona 1973

Deyermond, Alan, *El 'Cantar de mio Cid' y la épica medieval española*, Barcelona 1987

<sup>63</sup> Vgl. Caravaggi, Giovanni, "Villasandino et les derniers troubadours de Castille", in: Maurice Delbouille, (Hg.), *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Bd. I, Gembloux 1969, S. 395-421.

<sup>64</sup> Vgl. Debax, Michelle, *Romancero*, *Edición, estudio y notas*, Madrid 1982, S. 10.

<sup>65</sup> Vgl. *ebd.*

- Deyermond, Alan, *Historia y crítica de la literatura española*, I, Edad Media, Barcelona 1979
- Faulhaber, Charles B., u.a. (Hg.), *Bibliography of Old Spanish Texts*, Madison<sup>3</sup> 1984
- GRLMA = *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Hans Robert Jauß und Erich Köhler (Hg.) [Hans Ulrich Gumbrecht und Ulrich Mölk], Bd. 1ff., Heidelberg 1968ff
- Hist. gen.* = *Historia general de las literaturas hispánicas*, publicada bajo la dirección de Guillermo Díaz-Plaja, I, *Desde los orígenes hasta 1400*, Barcelona 1949
- Jensen, Frede, *The Earliest Portuguese Lyrics*, Odense 1978
- Keller, John E., *Pious Brief Narrative in Medieval Castilian and Galican Verse: From Berceo to Alfonso X*, Lexington 1978
- Le Gentil, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, 2 Bde., Rennes 1949-1953
- Lecoy, Félix, *Recherches sur le "Libro de buen amor" de Juan Ruiz, archiprêtre de Hita*, Farnborough 1974
- López Estrada, Francisco, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid 1979
- Marsan, Rameline E., *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris 1974
- Menéndez Pidal, Ramón (Hg.), *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid 1951