

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 53 (1973-1974)
Heft: 2

Artikel: Dámaso Alonso, der Dichter und der Kritiker
Autor: Hina, Horst
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162848>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

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

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

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

(Autorisierte Übersetzung von Thekla Lepsius)

HORST HINA

Dámaso Alonso, der Dichter und der Kritiker

Humanist im zwanzigsten Jahrhundert

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

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

Extension seines Werks, rechtfertigt eine solche Einstufung. Selbst ein beachtlicher Lyriker, hat Dámaso Alonso ein imposantes kritisches und literarhistorisches Werk geschaffen, das die spanische Literaturwissenschaft überhaupt erst auf feste Füße stellte. Dieses Œuvre ist jedoch nicht das Produkt wirklichkeitsferner Gelehrtenarbeit, sondern entsprang aus der literarischen Bewegung der Epoche, die Dámaso Alonso durch sein dichterisches wie sein kritisches Schaffen aktiv zu beeinflussen suchte. Er war der Freund von García Lorca und Pedro Salinas, von Rafael Alberti und Jorge Guillén, mit deren Durchbruch sein Name für immer verbunden bleibt; er ist also sowohl Literarhistoriker als auch selbst ein Stück dieser Literaturgeschichte.

Bezeichnend für den Typus des Humanisten ist der Parallelismus von Literatur und Aktion. Auch Dámaso Alonso ist ein Mann der Feder *und* ein Mann der Tat, ein Organisator des geistigen Lebens in Spanien. Wenn man will, kann man ihn als einen der «Manager» spanischer Literaturwissenschaft und Dichtung bezeichnen. Die ihm eigene Betriebsamkeit konnte Dámaso Alonso vor allem auf editorischem Felde entfalten. Mit der «Biblioteca Románica Hispánica» hat er die Grundlage für eine europäisch orientierte spanische Sprach- und Literaturwissenschaft geschaffen. Viele der Bände im traditionellen gelben Kartoneinband sind Übersetzungen; im Katalog finden sich Namen wie Chomsky, Hjelmslev, von Wartburg, Lausberg, Spitzer, Migliorini, ein Beweis für das ständige Bemühen, mit den neuesten Entwicklungen auf dem laufenden zu bleiben. Mit dieser Reihe setzt Dámaso Alonso im Bereich von Literatur und Linguistik die Arbeit von Ortega fort, der vor dem Bürgerkrieg in der «Revista de Occidente» die interessantesten philosophischen Neuerscheinungen in spanischer Übersetzung vorstellte. Neben seiner editorischen Tätigkeit muss schliesslich auch Alonsos Bedeutung als «Entdecker» neuer lyrischer Talente erwähnt werden; auf diese Weise hat er die gegenwärtige spanische Lyrik zu einem Teil gewissermassen «gemacht». Hierin zeigt sich seine bewundernswerte geistige Offenheit, seine nie zu stillende Neugier, aber auch seine natürliche Generosität und sein Sinn für Kameradschaft und Solidarität. Nationale Anerkennung erfuhr Dámaso Alonso für seine kulturpolitische Arbeit 1968, als er nach dem Tode seines früheren Universitätslehrers, des neun- undneunzigjährigen Ramón Menéndez Pidal, zum Präsidenten der ehrwürdigen «Real Academia de la Lengua» gewählt wurde.

Die zahlreichen Ehrungen, die Dámaso Alonso in seinem Alter zuteil wurden, dürfen freilich nicht als Zeichen einer besonders systemkonformen Haltung interpretiert werden. Viele, die ihn in den letzten Jahren feierten, waren früher seine entschiedenen Gegner. Als Dámaso Alonso 1939 nach Ende des Bürgerkriegs die Privatdozentur für spanische Literatur an der «Universidad Complutense» von Madrid übernahm (bereits seit 1928 war er

Ordinarius in Valencia), gab es kaum drei oder vier Kollegen, die den Literaten der Republik und Freund Lorcás begrüsst hätten. Als Literaturprofessor fiel Alonso die historische Aufgabe zu, wenigstens im literarischen Sektor geistige Freiheit aufrechtzuerhalten und die grosse artistische Tradition aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts, die durch die Emigration fast aller namhaften Schriftsteller einen schweren Schlag erlitten hatte, zumindest als Bruchstück in die neue Epoche hinüberzueretten. Man kann Dámaso Alonso bescheinigen, dass er diese Aufgabe mit Würde erfüllt hat. Er war zwar im tiefsten Grunde ein unpolitischer Mensch, aber das schloss nicht die Treue zu den Prinzipien eines jeden geistigen Lebens aus. Diesen Prinzipien – und das sind die Prinzipien des Humanismus – hat Dámaso Alonso in keinem Augenblick seines Lebens zuwidergehandelt. Mit Lorca teilte Alonso die Auffassung, dass der Dichter kein Politiker sein könne, also kein Verwandler konkreter Realität, dass er aber ein Revolutionär sei, in jenem absoluten Sinne, den die geistige Schöpfung meint. Die Voraussetzungen zu einer solchen absoluten Schöpfung hat Dámaso Alonso zu allen Zeiten mit Entschiedenheit verteidigt. Das ist sein moralisches Verdienst, und die gesamtspanische Entwicklung hat ihm nachträglich recht gegeben.

Humanist sein bedeutet nicht zuletzt auch ein ideologisches Glaubensbekenntnis: der Glaube an ein *Humanum*, das Festhalten an einer humanen Perspektive. Auch darin trifft der Ausdruck auf Dámaso Alonso zu. Ein Bekenntnis zum Humanen in einer inhumanen Epoche, mit all den Problemen und Widersprüchen, die diese Position mit sich führt: auf diesen Hauptnenner könnte man Alonsos Werk bringen. Wie kommt Dámaso Alonso dazu, noch einmal den Menschen zum Mass der Dinge zu machen? Sein Werk gibt eine Antwort darauf.

Poesie als Schicksal

Der archimedische Punkt dieses Werks ist die Lyrik. Das Lyrische ist Alonsos «*faculté maîtresse*», um mit Taine zu reden. Selbst wenn das kritische Werk das poetische an Gewichtigkeit übertreffen sollte, so hat das lyrische Schaffen den Autor doch am nachhaltigsten geprägt.

Marksteine seiner Dichterbiographie sind die Jahre 1927 und 1944. Das erste der beiden Daten steht für jene Dichtergruppe, die dann als die «*Generation von 1927*» in die Literaturgeschichte eingehen sollte. Unter dem Banner Góngoras, dessen dreihundertstes Todesjahr festlich begangen werden sollte, fand sich der junge Dámaso Alonso mit Pedro Salinas, Jorge Guillén, Rafael Alberti, García Lorca und Gerardo Diego in freundschaftlicher Verbundenheit. Der von der Literaturgeschichtsschreibung so

gänzlich vernachlässigte barocke Lyriker entsprach in gewisser Weise dem Stilideal der «poésie pure», dem die angehenden Dichter huldigten, und so war die Rehabilitierung des Cordobesen gleichzeitig auch ein Akt der Selbstbestätigung. Über die anekdotischen Umstände der Gedenkfeier hat Dámaso Alonso in seinem Essay *Lorca und seine Generation*¹ berichtet. In der spätbarocken Madrider Kirche Santa Bárbara wurde eine Totenmesse zelebriert, zu der trotz Zeitungsanzeigen und gedruckten Einladungen nur zwölf Freunde erschienen. Auf Einladung des Stierkämpfers und Mäzens Ignacio Sánchez Mejías fuhr die ganze Gruppe dann nach Sevilla, um über ihr Dichteridol Vorträge zu halten. Der Aufenthalt in der andalusischen Metropole tat ein übriges zur Bekräftigung des euphorischen Freundschaftsbundes. Eine neue poetische Schule war geboren; eine Generation schickte sich an, das literarische Leben zu beherrschen.

Das Jahr 1927 war indes für den Kritiker und Literaturhistoriker Alonso zunächst wichtiger als für den Lyriker. Seine wissenschaftliche Edition der *Soledades* machte ihn im Handumdrehen in der ganzen Welt als Kritiker bekannt und reizte überall zu einer vertieften Beschäftigung mit dem andalusischen Dichter. Als Lyriker war Dámaso Alonso von nun an zwar in die Gruppe um Lorca integriert, aber es hat ganz den Anschein, als hätte die herrschende Ästhetik sein Schaffen eher gehemmt als beflügelt. Die jungen Dichter vertraten eine stark intellektuelle, artistische Poetik, für die das Modewort «aseptisch» erfunden wurde. Ortega traf mit seinem zwei Jahre zuvor erschienenen Essay *La deshumanización del arte* haarscharf die Zielsetzung der Gruppe. Im weltliterarischen Rahmen kann man diese Lyrik zwischen Valéry und Breton einordnen, als Zwischenglied zum Surrealismus hin, zu dem eine gewisse, allerdings nicht zu überschätzende Verwandtschaft besteht. Die intellektualisierende Tendenz lag jedoch Dámaso Alonso nicht sehr, weshalb er denn nach 1927 auf Jahre hinaus keinen Gedichtsband veröffentlichte. Seine bis dahin einzige Publikation war 1921 erschienen und trug den modischen Titel *Poemas puros* (Untertitel *Poemillas de la ciudad*). Es sind zumeist kurze, ästhetisierende, oft ironische Gedichte, mit einer Neigung zu Form- und Sprachspielereien. Rührend ist das mit *Prólogo* überschriebene Eingangsgedicht: der Dichter ist zwanzig Jahre alt geworden und sitzt, ein Buch lesend, im Zimmer, während draussen die Liebespaare händchenhaltend vorübergehen. Wehmütig betrachtet er sich im Spiegel und ruft sich zu: «Freu dich, Dámaso / bald kommt der Frühling, / und du bist zwanzig Jahre alt!» Der Frühling kam, aber nur für den Kritiker Alonso; eine lyrische Explosion wollte sich nicht einstellen.

Im Freundschaftstaumel von 1927 wurde also Alonsos lyrische Berufung bestärkt, sein eigenes Schaffen aber kurioserweise verzögert. Es bedurfte der tragischen Erschütterungen des Bürgerkriegs und des Weltkriegs, um

den Dichter seine eigene und unverwechselbare Stimme finden zu lassen. Mit «poésie pure» hat der Lyrikband *Hijos de la Ira*² (Söhne des Zorns) von 1944 nichts mehr zu tun. Es ist ein existentialistischer Aufschrei und Protest gegen die Leiden und Ungerechtigkeiten des Kriegs und mehr noch der Nachkriegszeit, eine humanistische Anklage, nicht mehr eine artistisch-intellektuelle Konstruktion. Von der Deshumanisierung war Dámaso Alonso zu einer Rehumanisierung übergegangen. Der Ton ist leidenschaftlich, pathetisch, zuweilen geradezu surrealistisch. Das gilt vor allem auch für das einleitende Gedicht, das kühnste der Sammlung, wo Madrid als Stadt von einer Million verfaulender und verwesender Kadaver beschworen wird und der Dichter sich selbst von der allgemeinen Fäulnis angesteckt sieht. Gedichtstitel wie «Insekten» und «Monstruen» weisen ebenfalls stark in die surrealistische Richtung. Der Weg dahin stand Alonso nach diesem lyrischen Meisterwerk offen, aber seine späteren Dichtungen sollten erweisen, dass er ihn nicht gehen konnte und wollte, da er sich weigerte, sich ganz den Mächten entfesselter Phantasie auszuliefern. Auch den Schritt hin zur «sozialen» Lyrik mochte Dámaso Alonso nicht tun, obwohl sein eigenes Werk die jungen Lyriker in dieser Hinsicht bestärkte. Dichtung war eben in Alonsos Augen immer Dichtung des «ganzen» Menschen; sie war bestenfalls metaphysisch und religiös, nicht aber ideologisch und politisch. Die Affirmation des Humanen, in der das Werk gipfelt, zeigt sich also als die Grösse und die Grenze der Dichtung. Mit *Söhne des Zorns* hat Dámaso Alonso indes genau das getroffen, was seine Zeitgenossen im «Sumpf» der ersten Nachkriegszeit von einem Lyriker erwarteten, so dass dieses Werk als der Beginn der spanischen Nachkriegsdichtung angesehen werden kann. Es war Dámasos geschichtliche Stunde.

Die folgenden Gedichtsbände, vor allem *Oscura Noticia* (ebenfalls 1944) und *Hombre y Dios* (1955) zeigen weiterhin die existentialistische Komponente, lassen aber das Religiöse noch deutlicher hervortreten. Symptomatisch sind bereits die Titel: «Oscura Noticia» (Dunkle Nachricht) verweist als Wortprägung auf eine Dichtung des Barocklyrikers San Juan de la Cruz, und «Hombre y Dios» (Mensch und Gott) deutet programmatisch auf die beiden Partner in Alonsos lyrischem Dialog. Der Autor, der als Kritiker der Erforschung der Barocklyrik seine Hauptenergie widmete, wandte sich auch als Lyriker immer mehr barocken Themen und Motiven zu. Schönheits-trunkenheit und Gottsuche sind die Merkmale von Alonsos später Lyrik. Nur wird die Schönheit, etwa die der Frau, nicht als «Sünde», als Ablenkung vom eigentlichen Daseinssinn aufgefasst, sondern im Gegenteil als Reflex des Göttlichen, wie bei Dante oder Petrarca. Sie gibt dem Dichter die Gewissheit, dass es Gott gibt. Frauenschönheit wird zur *Theodizee*. Das ist die Formel für Alonsos dichterische Weltanschauung, die den Versuch macht,

das Ästhetische mit dem Religiösen zu verbinden. Die besten der Gedichte haben die Glühkraft der Gemälde von El Greco. Die dunkel prangenden, mystisch illuminativen Metaphern, die komplizierten, petrarkisierenden Sprachgefüge und die häufige Verwendung des Sonetts weisen darauf hin, dass der Dichter sich auch im Formalen den klassischen Vorbildern annähert. In gewisser Weise kann man sagen, dass sich mit der Altersdichtung Alonsos lyrische Produktion zum Kreis schliesst: die ästhetisierende Tendenz der Jugend wird eingeholt und, bereichert um existentielle und religiöse Welterfahrung, in einer gleichermassen um Formenschönheit wie um Gedankentiefe bemühten Spätlyrik dichterisch realisiert.

Die Kunst der Interpretation

«Wissenschaft und keine Intuition. Gelehrsamkeit, aber kein Einfühlungsvermögen. Quellen und nochmals Quellen, aber nicht die lebendigen Quellen des Wunders der Dichtung». In diesen stichwortartigen Bemerkungen ist Alonsos Kritik der traditionellen Literaturforschung und gleichzeitig auch seine eigene Position enthalten. Es ist nicht gerade neu, dass ein Kritiker das Aufsuchen literarischer Quellen und Einflüsse als Hauptbeschäftigung der Literaturhistoriker verurteilt. Aber Dámaso Alonso sagt mehr als nur das. Er bestimmt das Wesen der Literaturkritik als Reflexion über das, was an einer Dichtung poetisch von Belang ist. Dieses Poetische, meint er, könne nur «intuitiv» und nicht wissenschaftlich erfasst werden, wenn man unter Wissenschaft die methodische und vollständige Beschreibung des Kunstwerks versteht. Keine noch so geartete Wissenschaft vermag eine Dichtung voll auszuschöpfen. Nicht abstrakte, ein für allemal feststehende Kriterien, sondern die seelischen und die vernunftmässigen Kräfte des Lesers und Kritikers, also ein *Humanum*, ermöglichen die Kommunikation zwischen Leser und Werk. Das ist das Kredo von Dámaso Alonsos «humanistischer» Literaturkritik.

Alonso setzt grundsätzlich voraus, dass Dichtung der Ausdruck einer humanen Wirklichkeit ist, und zwar in allen Epochen der Dichtungsgeschichte, unabhängig davon, ob sich die gerade dominierenden Poetiken als humanistisch oder deshumanisiert ausgeben. Diese humane Wirklichkeit wiederum kann nur von einem fühlenden und denkenden Menschen nach erlebt werden. Man kann sich vorstellen, dass Alonso mit seiner These von der humanen Bedeutung aller Dichtung bereits in den vierziger Jahren mit wichtigen Vertretern seines Faches in Gegensatz geriet. Bekannt ist die Polemik mit dem Bonner Romanisten Ernst Robert Curtius, die um das altspanische Versepos des Berceo entbrannte. Curtius hatte mit seiner Theorie der literarischen «Topoi» diejenigen Elemente aus der Dichtung

herauszulösen versucht, die keine humane Signifikanz hatten, sondern sozusagen als gängige Münze der rhetorischen Tradition entnommen waren. Die Klagen des Berceo über die Kälte im spanischen Norden und über die allzu früh hereinbrechenden Nächte, die den Dichter am Arbeiten hinderten, waren nach Curtius nichts weiter als Klischees, die keine Bedeutung hatten, da sie in hundert anderen Werken auch vorkommen. Alonso widersprach ihm hier entschieden. Wer die unwirtliche Heimat des Berceo im Nordosten der kastilischen Hochfläche kennt, wird dem spanischen Kritiker hier die Zustimmung nicht versagen. Wenn man umgekehrt Curtius' Theorie als richtig akzeptiert, müsste man Dichtung, vor allem mittelalterliche, weitgehend nur noch als kunstgerechte Verarbeitung literarischer Topoi betrachten. Ein solcher Dichtungsbegriff erschien Alonso als inhuman, und deshalb bekämpfte er ihn, wo immer er sein Haupt erhob. «Auch der mittelalterliche Dichter hat sein Herzchen», hält er dem deutschen Professor spöttisch entgegen. Zornig wurde Alonso vor allem bei den zahlreichen Versuchen, grosse mittelalterliche Poesie auf scholastische Dichtungstheorien zurückzuführen. Ein Franzose etwa hatte gewagt, die Beschreibung einer Dorfschönheit durch den Arcipreste de Hita – anscheinend einem streng vertikalen Schema folgend: Haar, Augen, Mund, Hals, Brüste, Hüften, Beine – auf die Rezepte einer obskuren mittellateinischen Poetik zu reduzieren. Alonso erblickte darin schlechterdings einen Versuch, die Genialität des Dichters zu verdunkeln, einen Anschlag auf das Grosse von Dichtung überhaupt. Aufgabe der Kritik sei, das Ursprüngliche und Eigene einer Dichtung zu erklären, *su íntima originalidad*. «Warum bezaubert uns ein Dichter, warum rührt uns seine Stimme heute noch, nach siebenhundert Jahren, was ist es, das ihn als besonders und unverwechselbar erscheinen lässt?» So formuliert Dámaso Alonso seinen eigenen Forschungsansatz.

Man würde allerdings fehlgehen, wenn man meinte, dass bei Alonso das Bewusstsein des Technischen, der Struktur, unterentwickelt sei. Genau das Gegenteil ist der Fall. Der Reiz von Alonsos Kritik besteht gerade im Widerspiel von humaner Affirmation und einem sensiblen Formbewusstsein, einem unerhört wachen Sinn für die Tektonik des dichterischen Kunstwerks. Der ehemalige Mathematikstudent Alonso wurde als Literaturwissenschaftler für die spanische Philologie vor allem dadurch bedeutsam, dass er eine bisher ungekannte Präzision der literarischen Formbeschreibung einführte. Mit Leo Spitzers stilistischer Werkanalyse hat seine interpretative Methode eine gewisse Verwandtschaft. Es ist nicht von ungefähr, dass sich Alonso in den fünfziger Jahren gar für den linguistischen Strukturalismus interessiert hat, obwohl er selbst von seiner Literaturideologie her eher als Antistrukturalist anzusprechen ist. Er hat die Saussureschen Begriffe des «signifiant» und des «signifié» für die literarische Interpretation nutzbar zu

machen versucht, indem er unter dem einen das durch keine noch so genaue Beschreibung voll registrierbare Arsenal der Formelemente (Rhythmik, Metrik usw.), unter dem anderen den ausserliterarischen Stoff der Dichtung verstand. Die dichterische Wirklichkeit ergäbe sich aus dem Zusammenwirken von «signifiant» und «signifié». Gegen einen solchen Gebrauch der beiden Begriffe liesse sich natürlich von strukturalistischer Seite einiges einwenden, aber Alonso kam es nicht so sehr auf eine korrekte Übernahme der Begriffe an, sondern allein auf eine Bereicherung seiner eigenen Terminologie.

Im Grunde ist das Studium der formalen und inhaltlichen Kriterien für Alonso nur eine Station auf dem Wege zu etwas Transzendente, zu etwas, das man am besten als die dichterische Wirklichkeit bezeichnen könnte, als das Poetische. Was ist das Lyrische einer Dichtung? Diese Frage stellt sich der Autor bei nahezu jeder Interpretation. Für Alonso ist das Lyrische eine Totalität mit dem Anspruch der Objektivität, genau wie das Epische. Er spricht von der Lyrik als einer *totalidad perfecta*, als einer *creación total*. Dichtung ist für ihn «sich singendes Sein» (el ser que se canta), eine *totale Sphäre*, in der die ganze Weltenwirklichkeit mitschwingt. Zwischen dem poetischen und dem epischen Kunstwerk besteht in Hinsicht auf Objektivität nicht der geringste Unterschied. «Jeder Lyriker ist in gewisser Weise ein Romancier», bemerkt Alonso mit aphoristischer Prägnanz. «Schliessen wir die Augen und sagen wir: «Garcilaso», «Góngora», «Luis de León», so leuchten sofort in unserer Einbildung glühende Räume auf, voll einer reichen, konzentrierten, vollendeten Wirklichkeit». Derartige lyrische Kosmen hat Dámaso Alonso in seinen grossen Interpretationen der spanischen Barocklyrik wie auch der Dichter seiner eigenen Epoche sichtbar gemacht. Gerade bei als «schwierig» gefürchteten Lyrikern wie Góngora oder Guillén hat Alonso die Harmonie der inneren Beziehungen, die Logik des poetischen Kalküls aufzeigen können. *Claridad deslumbradora*, blendende Helle – das ist sein Lieblingswort für das innerste Wesen von Dichtungen, die dem Aussenstehenden als «hermetisch» und «dunkel» vorkommen müssen. Das Licht, das diese Dichtungen als Totalitätskunstwerke von innen her erstrahlen lässt, stammt natürlich von dem Interpreten Alonso, der in einem Akt kreativer Lektüre die Dichtungen neu erschafft. Es kann keinen Zweifel darüber geben, dass Dámaso Alonso als Deuter lyrischer Kunstwerke auch heute noch von unerhörter Aktualität ist.

Der Kampf um die spanische Literaturgeschichte

Bei seiner literarhistorischen Arbeit ging es Dámaso Alonso um *ein* grosses Ziel: der spanischen Literatur im Konzert der Weltliteraturen zur Anerken-

nung zu verhelfen. Das mag heute etwas unverständlich erscheinen, wenn man an den Weltruf von Autoren wie Unamuno, Ortega, García Lorca oder des Nobelpreisträgers Juan Ramón Jiménez denkt. Bei genauerem Hinsehen aber ist das Problem noch unverändert aktuell. Wer kennt schon ausserhalb der Hispania Schriftsteller wie Valle-Inclán, Baroja, Jarnés, Pérez de Ayala, Autoren, die im spanischen Sprachbereich längst als Klassiker verehrt werden? Wenn wir den Blick vom zwanzigsten Jahrhundert auf die gesamte spanische Literatur ausweiten, dann wird Spaniens relative Isolierung im internationalen literarischen Bezugssystem noch offenkundiger.

Die Gründe für die Aussenseiterstellung der spanischen Literatur sind recht komplexer Natur, sie sind schwieriger, als es Dámaso Alonso selbst wahrhaben wollte. Wir teilen nicht seine Auffassung, dass der kostumbriistische und regionalistische Charakter der spanischen Literatur des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts schuld daran sei, dass die Meinung aufkam, die spanische Literatur sei insgesamt ein «folkloristisches» Phänomen. Richtig ist dagegen, wie Alonso ausführt, dass die europäische Literaturkritik sich in einem Zeitalter konstituierte, da die spanische Literatur bereits ihren Zenit überschritten hatte und einer unaufhaltsamen Dekadenz entgegen ging. So wurde sie von dieser Literaturkritik etwas vernachlässigt, von wenigen rühmlichen Ausnahmen abgesehen wie etwa der deutschen Romantik. Der hauptsächliche Grund scheint aber der zu sein, dass Spanien seit der industriellen Revolution politisch und kulturell immer mehr ins Hintertreffen geriet und mit den anderen europäischen Nationen einfach nicht mehr mithalten konnte. Im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts vergrösserte sich der Abstand zu den Nachbarn von jenseits der Pyrenäen mit beängstigender Geschwindigkeit. Die reaktionären politischen Systeme auf der Iberischen Halbinsel taten noch ein übriges. Um die Jahrhundertwende war Spanien so weit zurückgefallen, dass bereits der Kampfruf «Zurück nach Europa», den sich die berühmte Generation von 1898 zueigen machte, zum Beginn einer nationalen Neubesinnung werden konnte. Aber bis heute ist der volle Anschluss nicht geglückt. Noch Ortega hat die spanische Kultur als rückständig und «rustikal» empfunden.

Dámaso Alonso ist es gelungen, die weltliterarische Verflechtung der spanischen Dichtung herauszustellen. Vor allem die bis dahin verkannte lyrische Tradition Spaniens hat er dem modernen Dichtungsverständnis zugänglich gemacht. Die Interpretation Góngoras als eines der Väter der modernen Lyrik ist das Meisterstück des Kritikers Alonso. Von Góngora ausgehend erschloss er dann Zug um Zug die reiche lyrische Blüte des «siglo de oro»; er erforschte und interpretierte die wichtigeren poetischen Werke von Garcilaso an, dem ersten modernen und «europäischen» Dichter Spaniens, bis hin zu Luis de León, San Juan de la Cruz und Lope de Vega.

Dámaso Alonsos Neuentdeckung der klassischen spanischen Lyrik hatte gar so durchschlagenden Erfolg, dass diese von nun an als Spaniens wichtigster Beitrag zur Weltliteratur angesehen wurde, was natürlich nur auf Kosten der schon immer hochgeschätzten spanischen Prosaepik der Renaissance- und Barockepoche (des pikaresken, höfischen und des Abenteuerromans) gehen konnte.

Das Geheimnis der raschen Anerkennung der klassischen spanischen Lyrik ist freilich die Tatsache, dass die *zeitgenössische* spanische Lyrik eine Höhe erreichte, von der aus auch die Bedeutung der Lyrik der Vergangenheit glaubhaft erschien. Die Rehabilitierung von Garcilaso und Góngora ist untrennbar mit jener neuen Lyrikblüte der zwanziger und dreissiger Jahre verbunden, die Dámaso Alonso denn konsequenterweise ein zweites «siglo de oro» genannt hat (die Nachwelt wird entscheiden, ob das Urteil nicht zu hoch gegriffen ist). Auch das lyrische Werk der neuen Autoren hat Dámaso Alonso mit seinen kritischen Kommentaren begleitet; unübertroffen sind bis heute seine Deutungen von Jorge Guillén und Vicente Aleixandre, von Rafael Alberti und Gerardo Diego, während Lorca auch von anderer Seite ähnlich kongeniale Deutungen erfahren hat.

Das zentrale Thema der «Universalität» der spanischen Literatur ist seither zum Gegenstand zahlloser Auseinandersetzungen geworden, die sich alle auf irgendeine Weise auf Alonso beziehen. Insgesamt herrscht die Meinung vor, dass die spanische Literatur in den letzten Jahrzehnten stark aus ihrer Isolierung herausgetreten ist, dass aber eine gänzliche Integrierung in die Weltliteratur nicht stattgefunden hat. Der argentinische Kritiker Guillermo de Torre prägte das im Deutschen schwer wiederzugebende Wort von «la difícil universalidad de la literatura española». In der Tat ist noch kaum ein Aspekt der spanischen Literatur völlig assimiliert worden, selbst die moderne spanische Lyrik nicht, die trotz aller gegenteiligen Behauptungen zwischen Valéry und den Surrealisten noch immer einen schwierigen Stand hat.

Immerhin, die spanische Lyrik ist durch Dámaso Alonso um ein gutes Stück ihrer «Provinzialität» entrissen und in die «Universalliteratur» (wie die Spanier sagen) einverleibt worden. Es ist nur gerecht, dass ein Abglanz dieser Universalität auch auf das Werk von Dámaso Alonso gefallen ist.

¹Sp. *Una generación poética* (1920 bis 1936). Übersetzt von Thekla Lepsius (Schweizer Monatshefte, September 1971).
– ²Die deutsche Übertragung von Karl Au-

gust Horst in der «Bibliothek Suhrkamp» (1954) ist leider nicht mehr aufgelegt worden.