



J.B.METZLER

Ergänzende Unterlagen zum Buch bieten wir Ihnen unter www.metzlerverlag.de/webcode zum Download an.

Für den Zugriff auf die Daten verwenden Sie bitte Ihre E-Mail-Adresse und Ihren persönlichen Webcode. Bitte achten Sie bei der Eingabe des Webcodes auf eine korrekte Groß- und Kleinschreibung.

Ihr persönlicher Webcode:

Kapitel I

El Cantar de Mio Cid (um 1200)

Reconquista und Castellanocentrismo

Der *Cantar de Mio Cid* ist der erste große Text der spanischen Literatur, der fast vollständig überliefert ist. Wann genau er entstand, ist, wie fast alles, was seinen Ursprung betrifft, umstritten. Von der Mitte des Zwölften Jahrhunderts bis zum Beginn des Dreizehnten reicht die Spannweite der Vermutungen. Es gibt ein einziges Manuskript, das wahrscheinlich aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammt; endgültig geklärt ist auch das nicht. Der Kopist, Per Abbat, ist namentlich bekannt. Einige halten ihn sogar für den Autor, was sich aber kaum begründen lässt. Bis auf wenige Passagen, vor allem am Beginn und am Ende, ist der Text vollständig. Die Lücken des erstmals 1779 publizierten Werkes wurden vom ersten modernen Herausgeber, Ramón Menéndez Pidal, anhand einer späteren Prosafassung des *Cantar* rekonstruiert, die sich in der *Crónica de Veinte reyes de Castilla* (14. Jh.) befindet.

Wie alle frühen volkssprachlichen Epen, etwa das altfranzösische *Rolandslied* (um 1100) oder das mittelhochdeutsche *Nibelungenlied* (um 1200), ist auch der altspanische *Cid* in gebundener Sprache verfasst. Der Text besteht aus 3731 Versen, die meist zwischen 14 und 16 Silben umfassen und in unterschiedlich langen Strophen oder *tiradas* gebündelt sind, wobei innerhalb einer *tirada* die letzte betonte Silbe stets mit dem gleichen Vokal endet (Assonanz). Der überlieferte Text trägt keinen Titel. Der wurde ihm erst von seinen späteren Herausgebern verliehen. *Cantar de mio Cid* nannte ihn Menéndez Pidal in seiner ersten Ausgabe von 1908; *Poema de mio Cid* Colin Smith in der seinen von 1976.

Hinter dem kleinen Unterschied verbirgt sich der große Dissens in der Forschung: Von *Cantar* sprechen die Anhänger des ›Traditionalismus‹, die den *Cid* (so werde ich den Text im Folgenden der Einfachheit und der Neutralität halber nennen) in der Tradition mündlicher Überlieferung sehen. Danach sei das erst nach und nach entstandene Epos, als *cantar de gesta* (frz. *chanson de geste*), sowohl auf dem Marktplatz als auch im Palast von einem *juglar* (frz. *jongleur*; dt. *Spielmann*) vorgetragen oder besser: in einer Art Sprechgesang oder Rezitativ *gesungen* worden. Man weiß, dass die *cantares de gesta* nicht an einem einzigen Tag vorgetragen, sondern auf mehrere Sitzungen zu ungefähr je 1000 Versen verteilt wurden, sodass der *Cid* wohl drei oder vier Sitzungen in Anspruch genommen hat. Die gebundene Sprache war dem Vortrag sehr dienlich, nicht nur des Wohlklangs wegen, sondern auch als mnemotechnische Stütze für den *juglar*, dem auch die vielen Wiederholungen, stehenden Wendungen und stereotypen Beschreibungen zu Hilfe kamen. Die Traditionalisten nehmen außerdem an, dass es nicht nur einen einzigen *Cid*-Text gab, sondern dass mehrere Versionen im Umlauf waren, und dass die schließlich aufgezeichnete nur eine, wenn auch besonders gelungene Variante darstellt.

Wer hingegen den *Cid* als *Poema*, also als dichterisches Gebilde, bezeichnet, gehört zu der Geschule der ›Individualisten‹, für die es sich um einen ein für alle Mal ›gemachten‹, von einem echten, einzigen Dichter erfundenen und kunstvoll in Form gebrachten Stoff handelt, dessen Verfasser wir zwar nicht kennen, der aber jedenfalls ein gelehrter und literaturkundiger Kleriker gewesen sein müsse. Diese Annahme kann schon deshalb nicht wirklich überzeugen, weil sie das Bild moderner Autorschaft auf das Mittelalter zurückprojiziert, in dem es noch kein individuelles Urheberrecht, also auch keine ›Ausgabe letzter Hand‹ gab und Texte nicht vor fremden Eingriffen und Veränderungen geschützt waren. Eben deshalb blieben sie oft anonym. Zu Recht aber beharren die ›Individualisten‹ darauf, der *Cid* sei als ein herausragendes Meisterwerk zu betrachten, denn das ist er tatsächlich. Wie so oft bei wissenschaftlichen Meinungsverschiedenheiten schließt das eine das andere nicht wirklich aus. In einer Zeit, wo die Herstellung eines Manuskriptes sehr aufwendig war, wird man sich sicher nicht für irgendeine Version zur Aufzeichnung entschieden haben, sondern für eine *besondere*. Und auch wenn man annehmen möchte (weil es keineswegs unwahrscheinlich ist), dass beim Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit ein kunstbewusster Autor im Spiel war, ist dies noch lange kein Beweis gegen die Entstehungshypothese der Traditionalisten. Dass die Parteien sich inzwischen angenähert haben, geht auch daraus hervor, dass selbst die – noch immer meist zitierte – Textausgabe von Menéndez Pidal inzwischen als *Poema de Mio Cid* firmiert.

Der *Cid* ist, wie die schon genannten deutschen und französischen, aber auch wie die homerischen Gesänge, ein sogenanntes ›Heldenepos‹, das von den zumeist kriegerischen Taten eines alle anderen überragenden Protagonisten nicht einfach nur erzählt, sondern zugleich feierlich kündigt, indem es seine Figur bis ins Übermenschliche steigert. Im *Cid* geschieht das, im Unterschied zu den anderen Beispielen, in bemerkenswert gedämpfter Form. Nicht nur agiert der *Cid* selbst erstaunlich gemäßigt; auch die Umstände, unter denen er es tut, sind geschichts-, ja alltagsnah geschildert. Dazu mag beigetragen haben, dass der Text in nur geringem zeitlichem Abstand zu den Ereignissen verfasst wurde, auf die er sich bezieht. Das *Rolandlied* erzählt von Geschehnissen, die 300 Jahre zurückliegen, das *Nibelungenlied* greift bis zur Zeit der Völkerwanderung zurück – das war schon damals ein Abstand von einem Dreivierteljahrtausend. Entsprechend sagenfern und – nach unseren heutigen Begriffen – unrealistisch ist das, was dort erzählt wird. Der *Cid* hingegen bezieht sich auf das Leben eines gewissen Rodrigo Díaz de Vivar, der dem kastilischen Kleinadel entstammte, von 1043–1099 tatsächlich gelebt hat und in seinen besten Jahren ein bekannter Kriegsheld war, wenn auch nicht immer ein Held der Reconquista. Seine Lebenszeit liegt also – je nach Datierung des Textes – nur 50 bis 100 Jahre zurück. Das ist zeitlich schon lang genug zur Legendenbildung, aber noch zu gegenwartsnah, um der Legende jede Wahrscheinlichkeit zu opfern.

Der *Cid* nimmt es jedenfalls nicht, wie Roland, ganz allein mit tausenden von Gegnern auf. Seine Mäßigung und Selbstbeherrschung, seine *mesura* (ein Hauptbegriff des *Cid*), steht in scharfem Kontrast zur Hybris Rolands. Der lehnte bekanntlich das Hilfsangebot ab, durch das der Untergang der von ihm bei Roncesvalles befehligten Nachhut Karls des Großen hätte verhindert werden können.

Der Cid ist auch nicht blutrünstig und blind vor Hass wie Kriemhild, die ihren Rachedurst durch einen Massenmord stillt. Der Cid verklagt seine Verleumder vor dem ordentlichen Hofgericht und gibt sich damit zufrieden, dass seine Beleidiger ihre Ehre verlieren. Auch spielt sich das Geschehen im spanischen *Cid* nicht in einem geographischen Ungefähr ab, sondern entlang der Linie Burgos-Valencia, mit unzähligen Ortsnamen, die man noch heute abfahren und samt den im Text erwähnten Befestigungen besichtigen kann. Sie bildeten zur Handlungszeit in etwa die Grenze zwischen dem christlich und dem maurisch beherrschten Spanien, eine Grenze übrigens, in der noch vieles im Fluss und die Fronten nicht verfestigt waren. Im Vergleich zu den anderen Epen liest sich der *Cid* heute stellenweise eher wie eine *vie romancée*, in der zwar manches geändert, geschönt und auch unterdrückt ist, was zu einem ›wahren‹ Gesamtbild dazugehören würde, in der aber auch kaum etwas erfunden ist, wozu es in der Wirklichkeit keine Entsprechung gab. Dies gilt jedoch nur insoweit, wie der Text von der Auseinandersetzung mit den Mauren erzählt.

Der *Cantar de Mio Cid* handelt aber nicht nur von der Reconquista, sondern auch von Konflikten im christlichen Feudalsystem selbst. Dabei spielt das Hegemonialstreben Kastiliens gegenüber anderen spanischen Regionen, vor allem gegenüber León, eine große Rolle. Der Text beginnt damit, dass der Cid von García Ordóñez, der dem Hochadel angehört, beim kastilischen König Alfonso (gemeint ist Alfons VI.) verleumdet wird und darauf in Ungnade fällt. Er wird verbannt; sein Vermögen wird eingezogen; seine Familie muss er zurücklassen. Am Beginn des Werkes ist der Cid entehrt, mittellos und von allen verlassen. Der Text beschreibt eindringlich seine Isoliertheit. Die Bewohner von Burgos würden ihn zwar gern aufnehmen, doch dürfen sie es nicht wagen, weil es der König bei schwerer Strafe und Vermögensverlust verboten hat. So muss der *campeador*, der »Schlachtenlenker«, wie er auch genannt wird, schweren Herzens die Stadt verlassen und jenseits des Flusses Arlanzón, als ein Heimatloser, im Freien kampieren:

El Campeador adeliñó a su posada;
 así como llegó a la puerta, fallóla bien cerrada,
 por miedo del rey Alfons, que assí lo pararan:
 que si non la quebrantás, que non gela abriessen por nada.
 Los de mio Cid a altas voces llaman,
 los de dentro no les querién tornar palabra.
 Aguijó mio Cid, a la puerta se llegava,
 sacó el pie del estribera, una ferídal dava;
 non se abre la puerta, ca bien era cerrada.
 Una niña de nuef años a ojo se parava:
 »Ya Campeador, en buena cinxiestes espada!
 El rey lo ha vedado, anoch dél entró su carta,
 con grant recabdo e fuertemiente sellada.
 Non vos osariemos abrir nin coger por nada;
 si non, perderiemos los averes e las casas,

e aun demás los ojos de las caras.
 Cid, en nuestro mal vos non ganades nada;
 mas el Criador vos vala con todas sus vertudes santas.«
 Esto la niña dixo e tornós pora su casa.
 Ya lo vede el Cid que del rey non avie gracia.
 Partiós dela puerta, por Burgos aguijava,
 [...] e Arlançón passava. (v. 31 ff.)

Daraufhin zieht der Cid ins umstrittene Grenzgebiet zwischen Christen und Mauern, nicht so sehr, um als Glaubensritter für die Sache der Christenheit zu kämpfen, als vielmehr, um sich zunächst durch kleinere Razzien wieder eine Existenzgrundlage zu verschaffen. Anfangs begleiten ihn nur wenige Getreue. In dem Maße aber, wie er Erfolg hat, bekommt er auch Zulauf. So kann er es bald mit bedeutenderen Gegnern aufnehmen, kann sich in offenen Feldschlachten behaupten und schließlich auch große Siege erringen. Die Eroberung von Valencia, das als uneinnehmbar galt, krönt diese Kriegszüge. Der Cid ist also aus einer Position der Ohnmacht zu einem der mächtigsten Reconquistadoren geworden, der sogar seinem König Paroli bieten könnte.

Trotz der ungerechtfertigten Verbannung lässt er aber nie einen Zweifel daran, dass er ein loyaler Vasall bleiben will und beweist dies auch, indem er dem König, gleichsam als Steuer, stets einen Teil seiner Beute – und mit fortschreitendem Erfolg einen immer größeren – zukommen lässt. Dies wiederum veranlasst den König zu Gnadenbeweisen. Zunächst entlässt er die Gefolgsleute des Cid aus dem Bann; dann darf Doña Jimena, die Gattin des Cid, mit den Töchtern Elvira und Sol ausreisen, und schließlich verzeiht der König dem Cid selbst, der damit rehabilitiert und dessen Ehre wiederhergestellt ist.

Und nicht nur das: Der König arrangiert sogleich eine Heirat der Cid-Töchter mit den vornehmen, dem leonesischen Hochadel angehörenden Infanten von Carrión, für die eine Verbindung mit der Familie des in ihren Augen noch immer Inferioren inzwischen wirtschaftlich und machtpolitisch interessant geworden ist. Diese Heirat, die eine reine Interessenheirat ist, führt aber noch nicht zum Happy End; vielmehr folgt auf die erste Drehung des Fortuna-Rades noch eine zweite, in der das Unglück des Cid noch einmal von vorne beginnt: Die Infanten von Carrión, die bezeichnenderweise mit dem Verleumder García Ordóñez verwandt sind, erweisen sich bald als moralische Versager, ja als die Antihelden, die in keinem Epos fehlen: Vor den Mauren kneifen sie; vor dem Löwen des Cid verkriechen sie sich in die hinterste Ecke und werden dafür ausgelacht. Und da sie sich in ihrer Feigheit nicht mit Männern messen können, lassen sie ihren Zorn über die erlittene Schmach an ihren wehrlosen Frauen aus, die sie auf der Heimreise zu ihren Gütern im Wald von Corpes fesseln und halbtot peitschen.

Damit kommt neues Leid und neue Entehrung über den Cid und seine Familie. Aber auch diese Erniedrigung wird kompensiert und führt schließlich zu einer noch größeren Erhöhung als beim ersten Mal. Indem sie ein Gerichtsverfahren nach sich zieht, bei dem die Sache des Cid einwandfrei obsiegt, wird die-

sem am Ende auch noch die öffentliche Anerkennung zuteil, dass er ehrenwerter ist als die vornehmen Infanten von Carrión. Dieser Triumph wird am Schluss noch dadurch gesteigert, dass Elvira und Sol ein zweites Mal, noch besser und diesmal endgültig, verheiratet werden. Ihre neuen Gatten sind die Infanten von Navarra und Aragón, die von königlichem Geblüt sind. Durch diese Heirat wird der neue Rang des Cid nicht nur bestätigt, sondern noch über den seiner hochadligen Widersacher hinaus gehoben. Das Epos schließt denn auch (v. 3724) mit den Worten, dass dank dieser Heirat die spanischen Könige heute die Verwandten des Cid sind: »Oy los reyes d'España sos parientes son.« Damit war zugleich die Karriere des *Cid* zum spanischen Nationalepos vorgezeichnet, obwohl es ursprünglich nichts weniger als das war, nämlich lediglich ein Heldenlied auf einen herausragenden Reconquista-Kämpfer und – mehr noch – auf die Königstreue eines vorbildlichen Vasallen.

Wenn man sich den Verlauf des *Cid* vor Augen hält, sieht man nämlich, dass der Aspekt der Feudalismusproblematik dem der Reconquista zumindest gleichgestellt, wenn nicht sogar übergeordnet ist, ja dass die Verleumdung durch die Feinde im Inneren den Cid überhaupt erst dazu zwingt, nach Außen Tatendrang zu entwickeln. Jeder Sieg über die Mauren ›draußen im Felde‹ bedeutet zugleich auch eine Wiederannäherung an den König ›daheim‹, und bei der zweiten Drehung des Fortuna-Rades rückt der ›innenpolitische‹ Aspekt des *Cid* vollends in den Vordergrund auf Kosten des ›außenpolitischen‹. Es mag gerade dies der Grund dafür sein, dass bei der Reconquista-Erzählung die tatsächlichen Verhältnisse so freimütig und ungeschminkt beim Namen genannt werden und auch der Alltag in der *convivencia* zwischen Christen und Mauren nicht unerwähnt bleibt.

Es herrschte ja zwischen Mauren und Christen während des Hochmittelalters nicht durchweg Todfeindschaft auf der iberischen Halbinsel. Es gab auch einen Modus vivendi, der mehr durch ökonomische Interessen als durch Glaubensfragen bestimmt war. Die Formel »moros y cristianos«, die den ganzen *Cid* durchzieht, ist mehr als eine Floskel; sie weist vielmehr eindringlich auf die gegenseitigen Interessenverflechtungen hin, die den Alltag viel stärker bestimmten als das große und (noch) ferne Ziel einer abgeschlossenen Wiedereroberung. Natürlich werden im *Cid* auch große Schlachten geschlagen, bei denen viele Christen und noch viel mehr Mauren das Leben verlieren, aber nicht selten kommt es statt zum Kampf zu Vertragsverhandlungen und zu einem *deal*, bei dem auch die Mauren einen Vorteil haben, etwa dadurch, dass der Cid sie gegen die Ausplünderung durch andere christliche Caudillos schützt. In der Tat war es durchaus keine Seltenheit, dass christliche Protektoren sich untereinander bekriegten, wenn einer sich an der maurischen Klientel des anderen vergriff. Eine solche Episode gibt es auch im *Cid*, als der Protagonist den Grafen von Barcelona gefangen nimmt, der ihm ins Gehege gekommen war.

Auch die dritte Glaubensgemeinschaft des iberischen Mittelalters, die Juden, spielen eine Rolle im *Cid*. Gleich zu Anfang seines Weges (v. 78 ff.) sieht sich der Cid gezwungen, mit Raquel und Vidas, zwei Juden aus Burgos, ein mehr als zweifelhaftes Geschäft zu machen, indem er ihnen durch Alvar Fáñez, seinen Vertrauten, zwei

äußerlich reich verzierte, innen aber mit Sand gefüllte Truhen als angeblichen Maurenschatz andreht (eben den, den er laut der Verleumdung unterschlagen haben soll) und dafür ein größeres Darlehen erhält. Immerhin beweist gerade dieser Betrug seine Unschuld in der Verleumdungssache; und andererseits zahlt der Cid den Kredit später zurück. Wie auch immer: So alltagsnah wie im spanischen *Cid* geht es in anderen Heldenepen nicht zu. Nicht zu vergessen, dass der Cid auch gern eine Siesta hält und sich rührend um seine Familie kümmert: Hier zieht also der Heros gelegentlich sogar die Pantoffeln an.

So wirklichkeitsnah die Reconquista-Handlung erzählt wird, so stilisiert ist die Feudalismusproblematik, also der innenpolitische Aspekt des *Cid*. In Wirklichkeit war der Cid keineswegs so loyal wie er im Epos beschrieben wird und machte gelegentlich sogar gemeinsame Sache *mit* den Mauren *gegen* den König. Sein arabischer Ehrenname Cid (von arabisch »sidi«, »mein Herr«, was dann zur Mischform »Mio Cid« führte) wurde ihm gewiss nicht wegen seiner Unerbittlichkeit im Kampf *gegen* die Mauren verliehen. Und was den König anbelangt, so hat dieser den historischen Ruy Díaz in Wahrheit mehr als einmal ungerecht behandelt. Zwischen den beiden herrschte also nicht jenes geradezu symbiotische Verhältnis, das im Epos propagiert wird, und der wirkliche Cid war weit davon entfernt, mit der Geduld eines Hiob die Herabsetzung durch den König hinzunehmen und sie mit immer wieder neuen Beweisen der unerschütterlichen Vasallentreue zu beantworten.

Wenn das Epos dieses in Wahrheit konfliktive Verhältnis derart aufschönt, so ist dahinter eine ideologisch-propagandistische Absicht zu vermuten. Propagiert wird ganz offensichtlich die Allianz von Königtum und kleinem Land- und Kriegsadel, den späteren *hidalgos*, die für die Reconquista dringend gebraucht wurden. Diese Allianz wird auf Kosten des mächtigen Feudaladels beschworen, vor dem der König sich in Acht zu nehmen hatte. Unterstützt wird aber auch der Führungsanspruch Kastiliens über die konkurrierenden Reiche von Navarra, Aragón und ganz besonders León, dessen Vertreter im *Cid* schlimmere Feinde sind als die durchweg mit Respekt bedachten Mauren. Wie ideologisch die Feudalismus- und Regionalismusproblematik aufgeladen wird, zeigt sich vor allem daran, dass bei ihr die stärkste Abweichung von jenem Verismus festzustellen ist, der den *Cid* sonst auszeichnet: Die ganze Episode mit den Infanten von Carrión, einschließlich der Schändung von Elvira und Sol, ist frei erfunden, für die Wirkung des *Cid* aber von ausschlaggebender Bedeutung. Genau dies ist denn auch das stärkste Argument für die These der ›Individualisten‹, der *Cid* sei das Produkt eines literarischen ›Schöpfers‹ gewesen. Das Argument sticht zwar, setzt aber einen Autor voraus, der kein Schöngeist war, sondern ebenso handfeste wie zeitgemäße Interessen vertrat.

Über der Betrachtung des Politischen darf nicht vergessen werden, dass ein *cantar de gesta* wie das *Cid*-Epos für das Publikum seiner Zeit ganz einfach auch spannend und unterhaltend sein musste, so wie für das Publikum des 19. Jahrhunderts die Abenteuerromane eines Alexandre Dumas und für das Kinopublikum des 20. Jahrhunderts *Western*-Filme (die ja ebenfalls von einer Conquista handeln) oder die modernen Heldenepen der James Bond-Serie. Der Vergleich ist alles andere als abwegig, denn auch der Cid war – trotz aller Mäßigung – ein *Superman*,

der ganz allein und spektakulär für Ordnung sorgen konnte. Darüber hinaus ist es das Auf- und Ab seines Schicksalsweges, das ihn den Helden neuerer Zeiten vergleichbar macht. Dass er nicht ständig ›darübersteht‹ über dem gemeinen Mann, sondern, wie dieser, heimgesucht wird von Rückschlägen, und dass er aus tiefster Not heraus den Aufstieg schafft, macht ihn zu einer Figur, die mit Edmond Dantès vergleichbar ist, der zuerst in der Verbannung des Château d'If schmachten musste, bevor er zum allmächtigen Grafen von Montecristo aufsteigen konnte. Und dass am Ende die dekadenten ›Großkopften‹ unterliegen, gehört ebenfalls zu den nie versagenden Wirkungsstrategien, die den *Cid* mit der neueren Unterhaltungsliteratur verbinden und es verständlich machen, warum dieses Epos bis in die Romanzendichtung der frühen Neuzeit nachwirkte und später sogar zu einem Propagandatext des *Castellanocentrismo* werden konnte. Es ist jedenfalls bezeichnend, dass die epochemachende *Cid*-Ausgabe von Menéndez Pidal genau zu dem Zeitpunkt erarbeitet wurde, an dem das nationale Selbstbewusstsein durch die Niederlage von 1898 tief gedemütigt wurde und das aufmunternde Beispiel eines wunderbaren Wiederaufstiegs gut gebrauchen konnte.

Außerhalb Spaniens hat der *Cid*-Stoff ebenfalls seine Spuren hinterlassen, nicht zuletzt durch die Vermittlung eines späteren, nur fragmentarisch überlieferten *Cantar de Rodrigo*, der aus der Wende zwischen dem 13. und 14. Jahrhundert stammt und in phantastischer Weise die Jugendtaten des *Cid* gleichsam hinzudichtet (weshalb er den zweiten Titel *Las mocedades del Cid* erhielt). In ihm erscheint der *Cid* als reichlich arroganter Draufgänger, der schon als Jugendlicher den Vater seiner späteren Gattin Jimena in einem Duell tötet. Diese eher melodramatischen *Mocedades* wiederum haben die Romanzendichtung inspiriert und auf diesem Weg auch Eingang in die klassische Dramenliteratur Spaniens und Frankreichs gefunden: in die Comedia *Las mocedades del Cid* von Guillén de Castro (1618) und in Corneilles *Le Cid* (1638). In Deutschland war es vor allem Johann Gottfried Herder, der den *Cid*-Stoff in seinem Romanzenzyklus *Der Cid. Geschichte des Don Ruy, Grafen von Bivar* (1803/04) weitertradiert und damit nicht nur die Gedichtform der Romanze bei uns heimisch gemacht, sondern auch zur Mittelalter- und Spanienbegeisterung der nachfolgenden Romantikergeneration beigetragen hat. Herder hat die beiden Erzählstränge – über den jugendlichen und über den reifen *Cid* – wieder zusammengeführt, wobei er allerdings nicht auf die spanischen Originale, sondern auf eine französische Nachdichtung aus dem 18. Jahrhundert zurückgriff. – Einen kunterbunten Bilderbogen über die beiden Traditionen bietet schließlich auch der monumentale *Cid*-Film von Anthony Mann aus dem Jahr 1961, in dem Charlton Heston den *Cid* und – ausgerechnet – Sofia Loren die Jimena spielten – und der greise Don Ramón Menéndez Pidal den wissenschaftlichen Berater.

Am Ende mag eine Textstelle stehen, in der die mächtige Heldenfigur des *Cid* und die feigen Antihelden von Carrión besonders drastisch miteinander konfrontiert werden. Sie endet mit einer Reaktion, die ebenfalls zur epischen Tradition gehört: mit einem wahrhaft homerischen Gelächter. Als der *Cid* gerade seine Siesta hält

(v. 2278 f.), bricht sein Löwe aus dem Käfig aus und bringt alle in Gefahr. Aber während die Getreuen die Ruhestatt des Cid umstellen, um ihn zu schützen, nehmen die Infanten Reißaus. Fernán González kriecht unter das Bett, Diego versteckt sich mit schlotternden Knien hinter einer Kelter und macht sich dabei schmutzig: »Tras una viga lagar metiós con grant pavor;/ el manto e el brial todo suzio lo sacó« (v. 2290 f.). Ob das dem daliegenden Dreck zuzuschreiben ist, oder ob er sich in die Hosen gemacht hat, dazu schweigt des Sängers Höflichkeit. Der Cid erwacht, steht ruhig auf und geht auf den Löwen zu, der sofort den Kopf vor ihm senkt. Er fasst ihn am Hals und bringt ihn, zum Erstaunen aller, eigenhändig in den Käfig zurück. Dann ruft er nach seinen Schwiegersöhnen, aber sie antworten nicht. Als man sie endlich findet, kommen sie mit fahlen Gesichtern zum Vorschein. »Nie hörtet Ihr am Hof ein größeres Gelächter«:

Mio Cid por sus yernos demandó e no los falló;
 maguer los están llamando, ninguno no responde.
 Quando los fallaron, assí vinieron sin color;
 non vidiestes tal juego commo iva por la cort. (v. 2304 ff.)

Literaturhinweise

Ausgabe: Ramón Menéndez Pidal: *El poema de mio Cid* (Clásicos Castellanos), Madrid 1960

Übersetzung: Hans-Jörg Neuschäfer in: *Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben*, Bd. 4, München 1964 [mit Einleitung in den Text]; *Der Cid. Das altspanische Heldenlied*, übers. von Fred Eggarter, Anmerkungen und Nachwort von Alfred Thierbach

Weitere Literatur

Spanische Literaturgeschichte, S. 24–29

Alan Deyermond: *El cantar de Mio Cid y la épica medieval española*. Barcelona 1987

Ramón Menéndez Pidal: *En torno al »Poema del Cid«*. Barcelona 1963

Colin Smith: *La creación del »Poema del Mio Cid«*. Barcelona 1985

Übersetzung

Zu S. 3:

Der Campeador ritt zu seinem Quartier;/ als er an die Tür kam, fand er sie fest verschlossen;/ aus Angst vor König Alfonso hatten sie es so beschlossen:/ dass sie ihm die Tür, wenn er sie nicht einträte, um keinen Preis öffnen würden./ Die Mannen meines Cid rufen mit lauter Stimme;/ die drinnen antworteten ihnen nicht./ Da spornte mein Cid sein Pferd an und ritt zur Tür,/ er zog den Fuß aus dem Bügel und gab ihr einen Tritt./ Die Tür ging nicht auf, denn sie war fest verschlossen./ Ein neunjähriges Mädchen ließ sich blicken:/ »Campeador, zu glücklicher Stunde habt Ihr das Schwert gegürtet!/ Der König hat es verboten, gestern abend kam von ihm die Botschaft,/ wohlversiegelt und mit ernster Ermahnung./ Um keinen Preis dürften wir es wagen, Euch zu öffnen,/ sonst würden wir

Habe und Häuser verlieren/ und dazu noch die Augen aus dem Gesicht./ Cid, mit unserem Unglück würdet Ihr nichts gewinnen;/ doch der Schöpfer möge Euch mit all seiner Macht beschützen.«/ So sprach das Mädchen und ging ins Haus zurück./ Jetzt sieht der Cid, dass er des Königs Gnade nicht mehr besitzt./ Er zog sich von der Tür zurück, ritt durch Burgos hindurch/ [...] und überquerte den Arlanzón.

Zu S. 8:

Mein Cid fragte nach seinen Schwiegersöhnen und konnte sie nicht finden./ Obwohl sie gerufen werden, antwortet keiner von ihnen./ Als man sie endlich aufspürte, kamen sie ohne Farbe im Gesicht zum Vorschein./ Nie saht Ihr größeren Spott als den, der da am Hof die Runde machte.

Kapitel II

El libro de buen amor (1330/1343)

Der Erzpriester von Hita und die ›menschliche Natur‹

El libro de buen amor (im Folgenden *LBA*) ist ein genialer, zweideutiger und provokativer Text, ein unvergleichlicher auch, weil er keiner bestehenden Gattung zuzuordnen ist. Er fängt – mit einer langen, teils in Prosa, teils in Versen gehaltenen Einleitung und Gebrauchsanweisung – ganz harmlos und rechtgläubig an: Der Erzpriester betet zu Gott und der Heiligen Jungfrau, auf dass ihm sein Werk gelinge. Es gibt aber sogleich auch ein erstes Beispiel dafür, dass der Text dem Leser von heute manches Verständnisproblem aufgibt: Der Autor bittet Gott nämlich auch, ihn aus dem »schlimmen Gefängnis« zu befreien, in dem er sich befindet. Ist das allegorisch gemeint, mit Blick auf die im Körper gefangene Seele, die nach der Auferstehung lechzt? So haben es manche Interpreten verstanden, im Hinblick auf weitere Allegorien im Text. Dort sind sie aber explizit als solche gekennzeichnet; hier nicht. Deshalb darf, ja muss man auch versuchen, die Bitte wörtlich zu nehmen, zumal es am Ende Hinweise darauf gibt, dass der Erzpriester in einem richtigen Gefängnis einsitzt. In einem der drei erhaltenen Manuskripte heißt es sogar, er habe den Text dort verfasst.

Es geht zunächst so fromm weiter, wie man es von mittelalterlicher Literatur aus Spanien erwartet. Weil uns Gott den Verstand gegeben hat und weil wir Gott fürchten müssen, heißt es im Prosateil der Einleitung, tun wir gut daran, uns auf die rechte Gottesliebe – »el buen amor de Dios« – zu konzentrieren, die törichte Liebe zur sündigen Welt aber – »el pecado del amor loco d'este mundo« (Z. 28 ff.) – weit von uns zu weisen. Eben dazu wolle das Buch beitragen. Mit »Amor loco« und »Amor bueno« sind sogleich die beiden Grundbegriffe genannt, auf denen das ganze Werk aufbaut. Sie sind hier noch säuberlich voneinander getrennt und als ein reines Gegensatzpaar (›Askese‹ versus ›Lebensfreude‹; ›Jenseitigkeit‹ versus ›Diesseitigkeit‹) ausgewiesen, was sich im weiteren Verlauf des Textes ändern wird – bis zu dem Punkt, an dem die Gegensätze sich nicht nur berühren oder überlagern, sondern gleichsam ineinander übergehen. Dies geschieht mit Hilfe eines anderen, für den Sinn des *LBA* nicht weniger konstitutiven Begriffs: dem der menschlichen Natur, deren Kennzeichen die Schwäche sei: »la flaqueza de la natura humana« (Z. 57). Infolge dieser natürlichen Schwäche sei die Sünde unvermeidbar und das Sündigen etwas zutiefst Menschliches, weshalb der Erzpriester denen, die etwas über den »amor loco« zu erfahren wünschen, ebenfalls zur Hand gehen wolle, auch wenn er ausdrücklich davor warnen müsse: »Empero, porque es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non les consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello« (Z. 117 ff.).

Schon hier beginnen sich die Grenzen zu verwischen: Das Buch wirbt nicht nur für den »amor bueno«, sondern versteht sich auch als Ratgeber für den »amor loco«. Die Verschiebung geht aber noch weiter. Gleich anschließend erbittet der Erzpriester von Gott die Befähigung, ein Buch von rechter Liebe schreiben zu können: »[un] libro de buen amor [...] que los cuerpos alegre e a las almas preste« (Strophe 13 des an dieser Stelle beginnenden Versteils). Damit reicht der »amor bueno« aber bereits in den Bereich des Leibes hinüber (»el cuerpo«), und damit auf das rein weltliche Gebiet des »amor loco«. Die Intention scheint jetzt zu sein, Leib und Seele miteinander zu versöhnen, ihnen gleichsam gemeinsam wohl zu tun, wofür der Erzpriester seine ganze sprachliche Meisterschaft und Reimkunst aufzubieten verspricht.

Nach einem weiteren Lob der Jungfrau Maria und nach expliziten Hinweisen auf die Doppeldeutigkeit seines Schreibens geht der Erzpriester noch einen Schritt weiter: er kommt vom allgemein Menschlichen zum menschlich Besonderen, nämlich zu sich selbst, gemäß dem bekannten Deduktionsverfahren: »Alle Menschen sind Sünder; ich bin ein Mensch, also bin auch ich ein Sünder.« Und das ›Leibliche‹ an seiner Liebeskonzeption konkretisiert er gleich mit: es geht ihm nicht nur um Körperlichkeit im Allgemeinen, sondern um Sexualität im Besonderen, nämlich um den Verkehr mit erquickender Weiblichkeit:

Como dize Aristotiles, cosa es verdadera,
 el mundo por dos cosas trabaja: la primera,
 por aver manteniencia; la otra cosa era
 por aver juntamiento con fenbra plazentera.
 [...]
 E yo, como só omne como otro, pecador,
 ove de las mugeres a las vezes grand amor;
 [...] (Str. 71 u. 76)

Jetzt erst, nach langer Vorbereitung, beginnt der Hauptteil des *LBA*, der nicht ausschließlich, aber doch vorrangig das Liebesleben, also die Unkeuschheit des Erzpriesters zum Gegenstand hat. Dieser redet fortan, wiederum nicht immer, aber doch hauptsächlich (und stellvertretend für alle), von sich in der Ich-Form, allerdings weiter unter dem Vorbehalt, er wolle die Leser dazu anleiten, Gut und Böse voneinander zu trennen, nicht aber ihm nachzueifern.

Wer an dieser Stelle glaubt, die anfängliche Propagierung von Weltabgewandtheit und Gottesliebe sei ein bloßer, vielleicht sogar scheinheiliger Vorwand gewesen, um fortan desto unverschämter von der Welt- und Frauenliebe reden zu können, sieht sich getäuscht. Es geht vielmehr auch weiterhin um einen grundsätzlichen Widerspruch, bei dem beide Seiten auf ihrem Recht bestehen. Der Ich-Erzähler aber demonstriert mit erstaunlicher Gelassenheit, dass dieser Widerspruch mit Humor und Selbstironie *auszuhalten* ist. Denn es ist ein Widerspruch der menschlichen Natur, dass sie gleichzeitig nach der Befriedigung ihrer aktuellen körperlichen Bedürfnisse und nach der Erfüllung ihrer Sehnsucht nach dem ewigen Leben