

Das ganze Volk beteiligt sich beim Friedenskuß, als dem Zeichen des gegenseitigen Verzeihens, sei es nach dem Gläubigengebet oder nach der Vaterunser-Bitte: „Vergib uns...“ „Was die Lippen anzeigen, soll auch im Herzen geschehen“⁸⁸. „So ist der Kuß Versöhnung und darum heilig.“ Es gaben sich den Friedenskuß die Männer untereinander und auch die Frauen untereinander. Nach Basilius d. Gr. empfangen die Christen von Alexandrien die heilige Kommunion auf der Hand und führen sie damit zum Mund⁸⁹. „Lege die Linke unter die Rechte wie einen Thron, um den König zu empfangen... Heilige behutsam die Augen durch Berührung mit dem heiligen Leib und sieh zu, daß dir nichts davon verloren geht... Dann, nach der Kommunion des Leibes Christi, tritt auch zu dem Kelch des Blutes; dabei strecke nicht die Hand aus, sondern verneige dich wie zur Anbetung und Verehrung und sprich: ‚Amen‘ und heilige dich, indem du auch vom Blute Christi nimmst, und solange noch seine Feuchte an deinen Lippen ist, führe mit den Fingern davon an die Augen, die Stirne, ... um sie zu heiligen.“⁹⁰

Man kannte auch bei manchen Gebeten Gesten und Zeichen, die ursprünglich spontane Äußerungen der seelischen Ergriffenheit waren, später sich zu liturgischen Formeln verfestigten. „So erfahren wir vom Ausstrecken der Hände, ein altes Apologetenerbe, was Augustin als Kreuzessymbol deutet, von der Beugung der Knie und des Körpers, vom Liegen auf der Erde und vom Anschlagen der Stirne gegen den Boden, vom Klopfen oder Schlagen an die Brust⁹¹, von der Neigung des Hauptes oder Beugung des Nackens und von der spezifisch christlichen Sitte (die übrigen Zeichen kommen auch im Heidentum vor) des Kreuzzeichens. Diese Übungen müssen bisweilen mit lebhaftester Leidenschaftlichkeit, wie sie dem südlichen Temperament eigen ist, ausgeführt worden sein.“⁹²

Die Versuche der Väter, das liturgische Leben ihrer Gemeinden zu erneuern, sind für uns nicht nur von historischer Bedeutung. Sie bieten uns für die eigene Arbeit wichtige Anregungen und Richt-

linien. Wir stehen vor ähnlichen Aufgaben, mag auch die Lage eine ganz andere geworden sein. Auch uns muß es vor allen Bemühungen um die äußere Gestalt des Gottesdienstes um seine inneren Voraussetzungen gehen, um die Erneuerung des Bewußtseins, daß wir die Gemeinde des Herrn in unserer Zeit, Tischgenossen Seiner Herrlichkeit, Träger Seines Dienstes, Verkündiger Seiner Geheimnisse und Seines Anspruchs sind. Das geschieht auch bei uns nicht nur durch Vermittlung des religiösen Wissens, so wichtig es auch heute noch sein mag, sondern durch die Erweckung gläubiger Ehrfurcht und dankbaren Empfang der heiligen Gaben, aus denen uns Kraft und Leben kommt. Auch wir müssen zunächst bei dem ansetzen, was die Kirche mit uns feiert. Wir haben beim Altar zu beginnen. Wohl hatten es die Väter leichter, das Volk wieder unmittelbar in den Gottesdienst hineinzuziehen. Heute sind gerade einige Teile der Liturgie, die in besonderer Weise Sache des Volkes waren, nicht mehr im Gebrauch: z. B. die einfachen Responsorien zu den Psalmen als Volksgebete, ferner die Litaneiegebete während der heiligen Messe, besonders das große Gläubigengebet, endlich auch einige der kurzen Hymnen und die Doxologien. Dazu kommt noch ein anderer wichtiger Unterschied: Wir sahen, wie bei den Vätern mehr als heute alle Hauptelemente des liturgischen Geschehens unmittelbar und echt vollzogen wurden: Lesung war wirklich Vorlesung, Gruß war Gruß, Lied war Lied, Volksgebet war Volksgebet; des Volkes Antworten kamen aus der versammelten Gemeinde; alle, Priester und Diakone, Leser und Volk hatten ihre Stelle im Rahmen des Ganzen dienend inne. Alle waren sichtbarer in das heilige Opfer einbezogen, und das Opfermahl war für jeden Teilnehmer ein wirkliches Mahl. Bei uns hat einiges davon mehr symbolische Bedeutung. — Endlich hatten die Väter auch größere Möglichkeiten, den unmittelbaren Kontakt zwischen Priester und Volk herzustellen, weil sie nicht so wie wir die Verschiedenheit der Sprachen kannten.

Und doch sind auch uns die Möglichkeiten verblieben, im Rahmen des Gegebenen das Wesentliche wieder klarer zum Bewußtsein zu bringen und sichtbarer in Erscheinung treten zu lassen. Die Gedanken der Väter können uns Hilfen bieten, das innere Verständnis des gemeinsamen Gottesdienstes zu vertiefen.

⁸⁸ Augustinus an die Neugetauften, Sermo 227, Migne 38, 1101. ⁸⁹ Brief 93. Migne 32, 486.

⁹⁰ Cyrill v. Jer., Mystag. Katechesen 5, 21 f., BKV, Cyr. v. J. 390 f.

⁹¹ Augustinus spricht einmal davon, daß es wie donnerartiges Getöse in der Basilika gewirkt habe.

⁹² J. Zellinger a. a. O. 31 ff.

DICHTERIN DES NATIONALEN SPANIEN: CONCHA ESPINA

Von Irene Behn

Gibt es außer Concha Espina noch eine Frau in der Welt, die in öffentlichen Anlagen ihrem eigenen Marmordenkmal gegenübertreten kann?

Welche Dichterin hätte mehr Literaturpreise verschiedenster Länder aufzuweisen? Die rühmenden Besprechungen, die ihren beiden Romanen „Die

Sphinx Maragata“ und „Metall der Toten“ allein in Deutschland zuteil wurden, könnten einen Band füllen. Und dennoch ist es nicht nur gerechtfertigt sondern sogar notwendig, die Aufmerksamkeit auf sie hinzulenken. Denn wenn sich ihr Wert auch klarer und fester als ihr Marmordenkmal erhebt, so gleicht ihr Werk und ihr Ruhm in Deutschland doch einem Schwimmer in der Brandung, den die Wogenkämme bald sichtbar machen, bald verdecken. In deutschen Rassebüchern begegnen wir ihrem so persönlichen Kopf als dem Typ einer Spanierin, einer sehr schönen Spanierin. Aber ihrem Namen begegnen wir nicht unter ihrem Bild, als sollte diese vielleicht berühmteste der lebenden Spanierinnen zu einer klassischen Verkörperung ihres Volkes erhoben und entseelt werden. Noch erstaunlicher ist es, daß ihr Name selbst das Ohr manches Hispanisten nicht erreicht hat, und daß diese Fachleute mitunter nicht einmal vom Hörensagen Werke ihrer Feder zu kennen scheinen, Romane, die von führenden deutschen Blättern als die besten zeitgenössischen Schöpfungen in spanischer Sprache gekennzeichnet wurden¹. Noch seltsamer: die deutschen Übertragungen der am meisten gerühmten Romane sind aus dem Buchhandel verschwunden, so daß eine Neuherausgabe der bedeutendsten Werke fast eine Ehrenpflicht des deutschen Buchhandels geworden ist. Denn Concha Espina, eines der bewährtesten Mitglieder der Falange, wurde nahezu Märtyrerin der nationalen Erhebung, die sie in manchen Werken mit prophetischer Kraft vorausgesehen und gefordert hat. Vorkämpferin eines freien und religiösen Spanien, war sie notwendig Gegnerin aller englischen und französischen Einflüsse. Und da Deutschland allzulange von spanischem Geistesleben nur das aufnahm, was der französische Filter durchließ, so mag das zurückhaltende Mittelland zwischen Spanien und Deutschland einiges zum Fluktuieren jenes großen Namens beigetragen haben.

Herb klingt die Sprache der Dichterin, wo sie ihr eigenstes Frauenlos berührt. Selbst in ihrer Lyrik bewahrt sie diese Zurückhaltung einer seelischen Keuschheit. Nur auf dem Umweg über eine andere Gestalt kommt sie zur Selbstoffenbarung:²

„Frau, deren Blick nie unterging in Tränen,
Frau, deren Fleisch sich nie in Schmerzen spannte,
Du hattest niemals windbeschwingte Strähnen,
die Zeugnis sind von staunenvollem Wähnen —
nie einen Fuß, nie einen Mund, der brannte.“

¹ Vgl. Concha Espina, *De su vida, de su obra literaria al través de la crítica universal* (Madrid 1928).

² *Entre la Noche y el Mar. Versos* (Madrid 1933) 131 ff.

Wer ist das Gegenüber der Sprecherin, jene Frau, an deren Kälte wir auf geheimnisvolle und unvergeßliche Art die Glut der Dichterin ermessen? Ihr eigenes Denkmal aus Marmor.

„Nie kreiste der Gedanken wehes Beben
in deiner Stirn, der unberührten, kühlen;
nie konnte deinem Leib ein Quell entstreben
heiß wie aus offenen Wunden, von Gefühlen
ein Sturzbach, lechzend hin zum ewigen Leben.“

Und dann folgt eine Beschwörung des leidlosen Steinbildes, neben der die berühmteste Beschwörung einer Statue, die frevle Herausforderung Don Juans empor zum Komtur, nur schwach und hohl erscheint:

„Marmor, in dessen kalten Adern keine
wuchernden Leidenschaften sich erdehnen,
Gefäß von keuschem Schwung, in dessen Reine
niemals das rote Vögelchen, das kleine
gefangene Herz aufflattert voller Sehnen:

... ..

Du meines Sieges unfruchtbare Zeichen,
gib deine Holdheit mir, der narbenreichen,
gib deine Schultern meiner Kreuzeslast.“

Stimme einer lebendigen Frau und einer leidenden Christin, die angesichts ihres Denkmals nicht von humanistischem Ruhmesrausch erfüllt wird, sondern von dem Verlangen einer gleichen unvergänglichen Jugend, von dem Verlangen nach einer Gemeinschaft im Leide. Nicht das Wort „Lorbeer“ — am Ende steht das Kreuz.

Mit Beginn der nationalen Erhebung und bis zur Befreiung des kantabrischen Landes wurde sie in immer engerer Haft auf ihrem Landgut Luzmela festgehalten, unweit Santander, der Provinzhauptstadt. Die Hände der Feinde ließen in einer abergläubischen Scheu das edle Marmorbild unangetastet. Und das Urbild? Im März 1937 wird Concha Espina in einem „Todeswagen“ nach Santander gefahren, geradewegs zu dem berüchtigten Polizeichef Neila³. Er erhebt die Anklage, daß ein Sohn der Dichterin in Francos Reihen kämpfe und forscht die Mutter aus:

„Billigen Sie Sein Verhalten?“

„Wenn er doch eine moralische Pflicht zu erfüllen glaubt!“

Diese Antwort, freimütig bis zur Tollkühnheit mußte allein schon, nach allen Erfahrungen, ein Todesurteil auslösen. Und wieviel Todeswürdiges hätte dieser Tribunal ihr noch zur Last legen können. Die stolze Mutter wußte noch einen zweiten Sohn an Francos Front: die aufrechte Christin, die wirklich die „straffe Einheit“ ihrer Marmorstatue besaß, sie hatte nicht aufgehört, mit den Ihren den Rosenkranz und andere Gebete zu

³ *Esclavitud y Libertad* (1938).

sprechen, in einer Luft, wo schon der Stoßseufzer „Mein Gott!“ schwere Strafe nach sich zog.

Sie aber begegnet dem allmächtigen Richter, der sie wegen ihrer einen Antwort mit Drohungen überhäuft, mit einer Gegendrohung.

„Ich wuchs“, — so verzeichnet sie in ihrem Tagebuch — „und es schien mir, als ob in den nahen Anlagen meine Statue mit den übereinandergebeteten Armen gleichfalls wüchse und mich stärend überschatte...“

Uneingeschüchtert sagte ich, meine letzte Karte ausspielend:

Nicht allein dieses mein Volk, auch viele andere werden von euch Rechenschaft fordern, wenn ihr euch an mir vergreift.“

„Unten werden Sie meinen Wagen finden“, antwortet der Chef der Morde. „Sie werden darin zu ihrem Landhaus zurückgefahren werden, um es nicht mehr zu verlassen, um nicht das Geringste mehr zu unternehmen. Sie werden dort Tag und Nacht aufs schärfste überwacht bleiben.“

Nicht nur das Marmordenkmal stand unter geheimnisvollem Schutz. Concha Espina kehrte in ihr Landhaus zurück, das sie mit einquartierten, feindlichen „Kameraden“ zu teilen hatte, die unter Murren, Drohen und Verdächtigen die spärlichen Lebensmittel von ihrem Tische wegzehrten.

Aber die Gefährdung ihrer Erhaltung, die nicht kleine Pein des Hungers und selbst die Drohung des Hungertodes sind ihr geringster Kummer. Die Größe ihres Leides entspricht unmittelbar der Größe der gefährdeten und vernichteten Werte zufolge christlicher Ordnung. Nach der Ermordung eines gleichgesinnten Freundes zeichnet die Freundin ein kleines Kreuz in ihr Tagebuch; nach der Ermordung des Falangistenführers José Antonio Primo de Rivera zeichnet sie ein gewaltiges geweihtes Todeszeichen. Die Mitkämpferin sieht ihrem fast gewissen Tode gefaßt entgegen; die Mutter zittert um die bedrohten Söhne „in dem wehrlosesten und empfindlichsten Teile“⁴ ihrer Seele; die Spanierin und Christin zittert mit ganzer Seele um die nationale Sache, die als verloren hingestellt wird, um die Kirche, die bis in die Schlupfwinkel der Seelen verfolgt wird.

Die Einsicht in solche Erhabenheit des Duldens verdanken wir ihrem Tagebuch, das sie im Einklang mit ihrer sonstigen Zurückhaltung nicht der Öffentlichkeit preisgeben wollte. Dann aber gab sie den Bitten eines Freundes nach und wohl auch dem Gefühle, daß dieses Tagebuch „gewachsen“ war, zu einem überpersönlichen Zeitbuch, dessen Zurückhaltung eine Art geistiges Hehlertum bedeutet hätte.

Seitdem die französischen Akademien, der französische Konsul sich vergeblich bei den ihnen nahe-

stehenden Gewalthabern für Concha Espinas Ausreise nach Frankreich eingesetzt hatten, wußte diese um den Ernst ihrer Lage und erhob sich auch hier zur Abwehr. Einem ihrer Vertrauten gelang die Flucht zu den Nationalen, zu den Söhnen der Dichterin. Der General der beiden jungen Kämpfer vernahm ihre beunruhigende Botschaft; die Angst der Söhne, der große Name der Dichterin mit allen Gewalten, die sich in ihm verkörpern, bewegen den Kommandierenden zu einem beschleunigten Vorstoß auf Luzmela. Der echt ritterliche Geist, der zum Erstaunen einer kühl rechnenden Welt den Alcázar von Toledo entsetzte, offenbart sich auch hier: der General läßt den strategischen Rechenstift fallen und streckt die rettende Hand nach dem aus, was dem echten Spanier mehr gilt als Gewinn toten Bodens — nach einer Heldin und Bekennerin, nach einer einmaligen, unersetzlichen Persönlichkeit. Die Nacht, in der die beiden Söhne in das noch von feuernden Feinden gehaltene Luzmela eindringen, wäre ohne ihre tollkühne Dazwischenkunft die letzte Nacht der Dichterin gewesen. Als in jener Schicksalswende schwere Schläge gegen die Haustüre dröhnten, da mußte sie glauben, daß die Mordabsichten der Feinde sich nun verwirklichten. Die heranstürmenden Söhne fanden die Mutter, wie sie den Rosenkranz betete und ihrem Ungestüm entgegenschaute, als wäre es das vernichtende Ungestüm des Hasses.

„So bin ich nach meinem Spanien auf wunderbare Weise zurückgekehrt, ohne erst aussteigen oder landen zu müssen. Aus dem Herzen der Heimat komme ich zurück zur Heimat, voller Freude, ihr die Früchte weihen zu können, die ich keuchend unter Feinden erarbeitet habe. Als Zeugnis dafür, daß dem Schaffen und Glauben eine Kraft des Überlebens innewohnt.

Und somit lebe ich, von Wundern umfungen, wieder auf. Das Leben, das ich schenkte, als höchsten Gewinn meiner Jugend, es wurde mir wiedergeschenkt, dank des Mutes zweier junger Herzen, durch Francos siegreiche Waffen und in dem gesegneten Namen des Herrn.“

So schließt die Dichterin ihr Tagebuch. Die Befreiung bedeutet ihr nicht zuletzt ein unbehindertes Schaffen. Die Feinde, vor denen ihr Leben wie ihr Denkmal bewahrt geblieben waren, hatten fast alle ihre früheren Werke zu vernichten vermocht. Nochmals scheint ihre Gestalt zu wachsen: trotz erschütterter Gesundheit und versagendem Augenlicht arbeitet sie an neuen Schöpfungen und zugleich an Wiederherstellung der zerstörten, aus den Kräften heraus, die einem ganzen Land die Auferstehung schenken. Nicht zufällig sind in ihren Romanen die Hauptgestalten, die Träger der äußeren und inneren Entfaltung, immer wieder Frauen, Königinnen der Schönheit und Seelen-

⁴ Ebd. 248.

kraft, und zumeist Heldinnen der Entsagung. Viel von verschwiegene[n] Spannungen und Wandlungen spricht wohl aus der Hauptgestalt des Romanes „Schneegewässer“ („Agua de Nieve“), aus der amazonenhaften Heldin, in der die abenteuernde Phantasie stärker ist als Geschlechtsliebe, jedoch schwächer als die Mutterliebe. Vor allem aber wird die Heldin der „Rosa de los Vientos“, eines in Ichform geschriebenen Werkes, Aussagerin halb-bewußter, bis ins Mystische reichender Seelen-geheimnisse:

„Der Landwind blies sanft, als gösse er sich in das Bett meiner Adern, so empfand ich sein Streichen... angstvoll darauf bedacht, alles das, was in jedem Augenblicke in uns hinstirbt, in einer geheiligten Sammlung zu bewahren... Ich schloß meine Augen. Auf diese Weise genieße ich oft Minuten höchster und religiöser Erhebung, plötzliche Entzückungen brennender Leidenschaft und heiliger Gnade, die mich bis zum verschatteten Saum der Ewigkeit entführen... Aus solcher Ent-rückung kehre ich nicht traurig und ernüchtert zur Wirklichkeit zurück, sondern mit der verstärkten Zuversicht, daß eines Tages mein Pfeil in die blauen Tiefen des Himmels eindringen wird. Ist das Stolz? Nein... Mein Leben ist bestimmt von dem Drang, Gott zu erkennen, Ihn zu lieben und vollkommen zu erfüllen, in dem geheimnisvollen Zwielficht, in den Einbrüchen der Hellsicht, in dem ewigen Lichte.“

Nicht Schriftstellerin, sondern Dichterin! Schon der Roman „Das Mädchen von Luzmela“ (La Niña de Luzmela, Madrid 1909) gibt davon Zeugnis. Als Stärkstes erscheint in diesem Frühwerk, was nur dem Dichter gelingt: die Atmosphäre der beiden entgegengesetzten Häuser und ihrer Familien, hüben die des Guten — drüben die des Bösen, in schroffem Nebeneinander von Schlaglicht und Schlagschatten, wie in der spanischen Malerei. Die Verpflanzung des Mädchens aus dem lichten Haus in das Dunkle, ihre Gefährdung dort, nicht zuletzt durch das Verlöbniß mit einem Sohn der verrotteten Familie, einem schillernden Abenteurer der Liebe, Auflösung des Verlöbnisses durch den Abenteurer, in einer edlen Regung, mit leichter Selbstüberwindung und dann eine Tat heldenhafter Selbstüberwindung: Verlobung des Mädchens mit einem ungeliebten, seelisch Ebenbürtigen, — das alles ist gestaltet mit äußerer Notwendigkeit und innerer Folgerichtigkeit und doch irgendwie noch in Mächnähe. Doch die Gestalt des Verführers wächst schon aus dem Typischen des Märchens hervor und — was eine seltenere Meisterschaft verlangt — auch die Gestalt des lichten Mädchens. Concha Espina vermag es, die Reinheit lebenswert erscheinen zu lassen und keinesfalls langweiliger als das Laster. Das Mädchen, keine übervollkom-

mene Idealgestalt, hat nicht nur eine gefährliche Liebe, sondern auch einen krankhaften, weil lebensscheuen Mystizismus zu überwinden.

Es ist der Dichterin nicht selten nachgerühmt worden, daß sie Klassisches und Modernes zu vereinigen wisse. Die Pole, zwischen denen die Welt des „Mädchen von Luzmela“ wirbelt, sind zweifellos die klassisch christlichen Mysterienspiele, die Gegensätze von Gut und Böse. Und wenn dieses Kräftespiel auch nicht ernstlich beeinträchtigt wird, so steigt in der mitleidigen Seele des Mädchens doch ein „modernes“ Problem auf: Ist das Böse nicht Ausfluß einer Krankheit? Allein der Fortgang der Handlung kommt einer Verneinung solcher Frage gleich.

Der nächste Roman, „Zum Sterben erwacht“ (Despertar para morir) läßt sich mit noch höherem Recht ein modernes Mysterienspiel nennen. Modern ist die Umgebung, Madrid und die Land-sitze, modern die Gesellschaftsschicht von Aristokraten und Künstlern; die beiden Hauptgestalten heißen Eva und Maria, und sie leben ihren vorchristlichen wie ihren christlichen Namen. Die dramatische Kraft der Dichterin ist merklich gewachsen: in diesem gestaltenreichen Spiele reiner und unreiner Leidenschaft ist keiner, der nicht in Mitleidschaft gezogen würde. Eine Liebe über Kreuz, die aber selbst bei den unreinen Partnern nicht zum Ehebruch führt. Wenn sich der Franzose F. Vêrinet in einer ein wenig naiven Weise darüber wundert, daß der Ehebruch in der spanischen Literatur nicht in seiner Genesis und mit klebrigen Fermaten dargestellt wird, sondern als Vergehen mit allen Gewissensfolgen⁵, so möchten ihn die Werke Concha Espinas in noch größeres Erstaunen versetzen. Denn ihr wird der Ehebruch nicht einmal künstlerisches Problem. Ihrem christlichen Klassizismus genügt es, wie im Fall dieser Eva, daß die Bereitwilligkeit zum Ehebruch vorhanden ist, daß nur ein unreiner Stolz das Äußerste hinauschiebt und so verhindert. Es gibt auch ein Äußerstes von andern Leidenschaften; und Concha Espina führt uns an den Eingang der Hölle, wenn sie der Furcht dieser Eva vor dem Verluste ihrer sinnlichen Schönheit, wenn sie den Qualen selbstbesessener Eitelkeit unübertrefflichen Ausdruck verleiht. Aber die katholische Dichterin erliegt nicht dem Dualismus. Die Qualen der Hölle werden zum Fegfeuer. Diese Eva, die den Gatten durch eigene Schuld verlor, erkennt, daß die Frau nicht nur Geliebte, sondern auch als Geliebte opferwillige Mutter sein muß.

Was in „Despertar para morir“ ein Thema neben andern war, das Läuterungsfeuer der Mutterschaft, es wird Leitidee des nächsten Romanes,

⁵ F. Vêrinet, Les Maîtres du roman espagnol contemporain (Paris 1907).

„Schneegewässer“ („Agua de Nieve“). Dieses große Werk ist aus vermehrten lyrischen und psychologischen Kräften gereift, ohne daß frühere darum preisgegeben erscheinen. Überwog in den ersten Büchern die gepflegte Natur, Garten und Park, so bricht von jetzt an die elementare als immer gewaltigere Mitwirklerin in die Handlung ein. Im ersten Teil vergiftet die Psychologin keinen Zug, der einen jungen Menschen, der diese amazonenhafte Heldin Regina formen kann: die Herrschaft über den Vater, die ihr die Männer zum Spielzeug werden läßt, ihr Sieg über des Vaters Geliebte, der sie in den Frauen fortan nur die Nebenbuhlerin sehen läßt, seelenoffenbarende und schicksalhafte Träume, die nicht den rauschhaften Assoziationen des „Grünen Heinrich“ gleichen, sondern eher einer unheimlichen submarinen Vegetation — alles kommt zusammen, damit über diese Glücksjägerin der Fluch ausgesprochen scheint. „So mußt du sein, du kannst dir nicht entrinnen.“ Unersättliche Phantasie, Reisefieber, dianenhaftes Temperament, alles trägt dazu bei, daß das Weibliche in ihr nicht ausreift und die Mütterlichkeit, die sie so stark an ihrem jüngeren Bruder betätigt, ihr selber nicht zu Bewußtsein kommt. „Ich möchte lange Zeit Ihre Freundin sein“, sagt das Mädchen zu einem Witwer, der sich um sie bewirbt, „weil ich Teilnahme für Ihre Kinder habe.... Aber nein... ich kann keine Freundschaften und keine Liebe pflegen, ich kann mir nicht denken, daß ich sie jemals empfinden werde.“⁶

Die Mutterschaft mit ihren Kräften des Vergehens und Erstehens bringt der scheinbar Unwandelbaren die Lösung ihres Frostes zum „Schneegewässer“ der Tränen, die Erlösung. Der Dualismus, der sich in der Philosophie eines Schopenhauer, in der Kunst eines Wagner oder D'Annunzio so stark auswirkte, findet hier einen Ausgleich: die Welt des Willens, der störrischen Natur fügt sich zum Heilswerkzeug der Gnade.

Das nächste Werk der Dichterin, das mit Recht Weltruf und Übersetzung in verschiedenste Sprachen erlangte, die „Sphinx Maragata“ („La Esfinge Maragata“), ist ein Bauernroman, richtiger ein Bäuerinnenroman⁷. Um dieser unvertrauten Welt das letzte Geheimnis abzulauschen, lebte die Dichterin in der öden Steppe von León, aß sie in langen Wochen geistigen Dürstens das schwarze Brot der Maragaten, dieses eigenartigen, von den Keltiberiern herrührenden Stammes, dessen Männer in der Fremde einem unsicheren Erwerb nachgehen, indessen die Frauen als Sklaven der Scholle und

Heldinnen der Entsagung pflügen, wässern und mähen.

Die Heldin, die schöne Mariflor, fährt nach dem Zusammenbruch des Elternhauses mit der Großmutter, einer Maragatin, in deren Heimat. Aus der Reisebekanntschaft mit einem Dichter wird schnell der hingebende Austausch zweier Liebender. Die alte Maragatin läßt sich nicht in ein Gespräch ziehen; unverständlich ächzt und murmelt sie nur, wie die Erde unter der Pflugschar. „Hast du Hunger?“ lauten ihre ersten artikulierten Worte, scheinbar naturalistisch, in Wirklichkeit das Schicksalsmotiv. Das lichtarme Bauernhaus, das Mariflors neue Heimat wird, ist wie ein Strudel, der alles und alle in seine Wirbel zieht. Selbst der apostolische Dorfpfarrer bleibt nicht nur wohlwollender Berater; er hat aus Mitleid die Mitgift seines Mündels in diesen Abgrund geworfen, der nichts wieder herausgibt. Nichts kann die Familie retten als die Hochzeit Mariflors mit dem reichen bäurischen Bewerber, den auch ihre Base Olalla liebt. In der Hoffnung, daß diese die rettende Ehe schließt, fragt die Freundin des Dichters nach dieser verschwiegene Liebe: „Würde es dich glücklich machen, wenn er dich erwählte?“ Und die feierliche Antwort: „Alle würden wir glücklich werden, wenn du ihn zum Manne nähmest.“

Langsam wie eine Frucht reift der Entschluß zur Aufopferung; aber gleich einem Wind muß ein äußerer Anstoß kommen, damit sie sich löse, mit dumpfem und doch triumphalen Aufschlagen. Der Dichter, er, der auf der Reise den beiden Frauen nicht bei der Last des Gepäckes half, läßt die Maragatinnen auch jetzt mit ihrer Last allein und schreibt einen verzagten Absagebrief. Während Mariflor ihn liest, forscht die kleinere Base, die den Dichter schwärmerisch mitliebt: „Sind es Verse?“ „Nein, das ist Prosa.“ Mariflor gibt dem bäurischen Bewerber die Hand, in der Gewißheit, daß ihr spätes Jawort dennoch ein freiwilliges, ein Werk der Aufopferung ist.

Diese Maragatinnen, die der übermüdeten Erde noch Frucht abringen und in der eigenen Übermüdung noch Frucht bringen, sie scheinen fast nur nach Generationen, nach ihrer zunehmenden und abnehmenden Arbeitskraft unterschieden; aber unversehens bricht bei einer jeden durch die Verkrustung das Persönliche, eine besondere Weise der Mütterlichkeit durch. Viebigs „Weiberdorf“ und selbst Zolas „La Terre“, diese stoffnahen naturalistischen Romane, verblassen neben diesem Werke, das sich aus männlicher Gestaltungskraft und weiblicher Gefühlsstärke vollendete. Concha Espina besitzt das „Auge des Raumes“. Jedem einzelnen, auch dem Anorganischen, wird — wie mit dem Pinsel Van Goghs — die Intensität des Lebendigen verliehen, ohne daß darum die Kontrastmöglichkeiten der Extensität außeracht gelassen würden. Wie die

⁶ Agua de Nieve (Madrid 1911) II of.

⁷ La Esfinge Maragata. Novela premiada por la Real Academia Española⁸ (San Sebastián 1938). Deutsche Übersetzung bei Otto Müller, Salzburg, in Vorbereitung.

Heldin aus dem fruchtbaren Galizien kommt, so heben sich an dem Saum des Ödlandes, unerreichbar und unübersehbar, gesegnete Zonen. Die Dichterin hat aber auch das „Auge der Zeit“, jene uralte spanische Kraft, das Fortleben des Vergangenen, die Tradition, unmittelbar zu gewahren und dem räumlich Gegenwärtigen einzuwirken. Uralte Bräuche, an natürliche und heilige Feste geknüpft, rhythmisieren und adeln das gebundene Dasein dieser Maragaten; und das Gedächtnis an eine geschichtliche Glanzzeit der jetzt verödeten Steppe wird von ihnen als stolzes Erbeil bewahrt.

Keines der Werke Concha Espinas verleugnet es, daß die Dichterin auch das „Auge der Ewigkeit“, das Wissen um die unvergänglichen Werte besitzt; keines könnte in einem noch so neben-sächlichen Zuge mit einem andern verschwimmen. Um dem Reichtum des Gesamtwerkes und der Bedeutung der kantabrischen Dichterin für das nationale Spanien gerecht zu werden, mögen noch zwei der folgenden Schöpfungen knapp umrissen werden:

„Das Metall der Toten“ (El metal de los muertos) zeigt eine mit der kompositorischen Schwierigkeit wachsende Meisterschaft. Die Welt und Unterwelt der Bergarbeiter, eine Menge Entrechteter, die unter dem Druck nicht zur Masse, sondern gerade durch ihn zu Persönlichkeiten werden, Seeleute, die in die Schächte verschlagen sind und gleich einer Fata Morgana die blaue, atmende Weite in die starre und zerrissene Tiefe mitnehmen; die Zauberwelt des Unorganischen, gestaltet von der lautlosen Liebe der Atome, all dies wird mit prometheischer Kraft geformt. Dann der passive Kampf des Streikes, den nicht nur die Lebenden durchfechten, sondern auch die geisterhaften Scharen jener, die seit Salomos Zeiten bei Nerva Schätze heben und selber versinken mußten, das aktivere Mitkämpfen der vergewaltigten Erde, in deren Wunden ganze Dörfer, Kirchen und Friedhöfe versinken, und schließlich die aktive Opferthat eines Bergmannes, der sein Leben hingibt, um den Hauptschacht in Brand zu stecken — das sind Geschehnisse, die den Gedanken nahelegen, die Dichterin möchte sich bei ihrem Verweilen in Nerva unter den Entrechteten den Lösungsversuchen des Sozialismus zugewandt haben. Aber gerade hier zeigt sich Concha Espina, lange vor der Erhebung, als Falangistin, die das Soziale dem Nationalen unterordnet. Der Kampf der Bergleute, dieser echten Spanier, gilt nicht dem Kapital schlechthin, sondern den englischen Kapitalisten, die mit der unritterlichen Waffe des Geldes kämpfen und das fremde Land und seine Kinder unmenschlicher ausbeuten als irgend welche spanischen Grubenbesitzer.

Noch überraschender und geradezu prophetisch spricht Geist und Wille des erneuerten Spaniens aus dem Roman „Der Hochaltar“ (Altar Mayor)⁸.

Vor dem Altar der heiligen Grotte von Covadonga hat sich Javier mit feierlichem Schwur der jungen Teresa verlobt, um dieses Verlöbniß unter neuen Eindrücken zu vergessen. Zum zweiten Mal gerät der Unbeständige nach Covadonga und in den Bann des asturischen Mädchens; zum zweiten Mal bindet er sie vor dem Altar der Grotte an sich, mit dem „Ringe der Ewigkeit“. Javiers Mutter bewegt den finanziell und seelisch abhängigen Sohn zum wiederholten Bruch und zur Ehe mit der von ihr Erwählten. Am Tage der frevelhaften Trauung, die vor dem Altar der heiligen Grotte stattfindet, brechen Unwetter los, die Hochaltäre der Berge senden schäumende Gewässer, dem Brautpaar und allen andern im großen Hotel des Wallfahrtsortes droht der Untergang. Erst da die Betrogene den „Ring der Ewigkeit“ an die Hand der Jungvermählten steckt und so verzeiht und verzichtet, legen sich die Gewitterstürme. Außer der an einer Gehirnentzündung sterbenden Braut sind alle gerettet. Dieser ungewöhnliche Ausgang ist in jeder, auch in physiologischer und meteorologischer Hinsicht so wohlmotiviert, daß keine Ansprüche auf Realismus unbefriedigt bleiben. Dies ist das Bedeutsame: die Natur mit ihrer strengen Kausalität erscheint eingegliedert in eine teleologisch bestimmte, sittliche Weltordnung. Die Flüsse des heiligen Ortes sind wie eine rhapsodische Orgel, die der Schöpfer selber in alle profanen und heiligen Geschehnisse hineinspielen läßt. Die lyrische Kunst, mit der diese Naturlaute in Menschen-sprache umgesetzt und zu unüberhörbarer Begleitung gebannt werden, ist selbst in der hohen Kunst fast beispiellos. Wie alle großen Lyriker der neueren Zeit fühlt auch Concha Espina den Zug zur Naturvergötterung, zum Pantheismus. Die Natur ist Magd des Herrn, Vollzieherin seiner Gebote, Vollstreckerin seiner Gerichte — das ist die verständliche Antwort, die Concha Espina jener immer wieder wachwerdenden Frage erteilt, nicht nur im „Hauptaltar“.

Concha Espina, die Falangistin, besitzt zwar auch das Auge der Zeit; aber stärker ist bei ihr das Auge des Raumes, das alles, von den gesellschaftlichen Schichten bis zu jenen des Erdinnern, erfäßt. Das Umgekehrte gilt von einem andern großen Dichter Nationalspaniens, von José Maria Pemán. Mit dem Auge der Zeit erfäßt er, der aus dem Traditionalismus hervorgegangen ist, das Vergangene, um es zu vergegenwärtigen. Die Welt der Dichterin ist das Heim, das Heim Gottes, die Kirche, und das Heim der Familie und dazu die Natur im weitesten Sinne; des Dichters Welt ist vor allem die Geschichte in ihrer ganzen Tiefe, mit ihren überragenden Gestalten, die sich in den Brennpunkten staatlicher, geistiger und religiöser Werte bewegen, an Universitäten, in Rathäusern, Fürstenschlössern und Ordenshäusern. Seine Werte

⁸ Letzte Ausgabe: Burgos 1939.

höchster Vollkommenheit, die in dialektischem Kampfe Gestalt gewinnen, sie verdichten sich am angemessensten in der dramatischen Form und sind stark genug, um dem Schauspieler und dem Regisseur das Atmosphärische, den Schmelz des Einmaligen zu überlassen, all das, worauf die kantabrische Dichterin nicht verzichten würde. Hat sie auch dramatischen Lorbeer gepflückt, so entfaltet sie sich doch am reichsten im Roman. Er gibt ihr Spielraum für das Oszillieren des Beständigen, für das Irisieren von Augen und Haaren, für den kosmischen Rhythmus.

Das Marmordenkmal der Dichterin zeigt eine sehr gesammelte, sitzende Gestalt. Das geistige Auge glaubt sie anders zu gewahren: eher wie eine Nike, deren Gewand von fremdem Sturm und von eigenem Schwung gezeißelt wird. Ganz gewiß aber sollte der weiße Marmor dieses Antlitzes einen andern Hintergrund finden als die gegensatzlose weiße Marmorwand, die das Denkmal bietet. Von jedem reinen Element, von jeder treibenden Pflanze würde dieses Haupt besser herausgehoben: das vollkommene Oval, der lieblich bittere Mund und die Augen, in deren Dunkel die dunklere Flamme einer Cypresse zu ragen scheint

— Augen, deren lautere Kraft die Tiefen von Meer, Erde und Seele durchdringt und den letzten Abgrund hinter allem Leid, den Himmel errahnt.

Der Stil dieser echten Spanierin ist der klassisch christliche, der romanische, der die Natur weiht und nicht verleugnet. Ihre Geschöpfe gleichen in ihrer pathetischen Nüchternheit, in ihrem Wohlmaß den zuchtvollen Stifterfiguren des Naumburger Domes, die alle das Geheimnis eines eigenen Opfers voreinander zu hüten und vor Gott zu enthüllen scheinen. Unter diesen entsagungsstarken Männern und Frauen, gegen ein Muschelfenster, scheint die Dichterin selber zu stehen, erhoben zur Verkörperung ihres Volkes, ja, der Eklesia, und eben darum nicht entsebstet. Sie führt eine Muschel im Wappen, das Siegeszeichen der schaumgeborenen Venus. Allein „Concha“ heißt nicht nur Muschel, sondern auch und eigentlich „unbefleckte Empfängnis“, kurz „Concepción“. Nicht nur im Namen der Dichterin verbinden sich klassische Vollkommenheit und christliche Erneuerungskraft. Ihre Gestalt von erleuchteter Schönheit und demütigem Adel steht unweit von der besten der Mütter, im Gnadenbereich der unbefleckten Empfängnis.

DIE MAGISCHE BEWERTUNG DER EDELSTEINE BEI DEN KULTURVÖLKERN

Von Philipp Schmidt S. J.

„Die Steinwelt ist nicht tot, ihre Keime sind die Kristalle, ihre Blumen die Edelsteine. Sie sind die Knospen eines geheimnisvollen Lichtlebens in den Fluren der Finsternis, die farbigen Träume der Abgründe. Der Geist der Flamme ist in ihnen steinern verkörpert. Sie gleichen den Tränen der Sterne, vergossen in die düstere Unterwelt. Die Schätze und Kleinodien der Erd- und Felsenmutter sind sie. Sie selbst die alte Mutter, hat die Edelsteine geboren aus ihrem Herzen. Ein vergangener Frühling hat sie hervorgetrieben, als auch die Erdkugel ein Feuertropfen war, glutflüssig brodelnd und sausend. Ihre Rinde erkaltete, mit unvorstellbarer Kraft kämpften die Massen gegeneinander, bäumten sich auf, staffelten Gebirge in die rauchigen Lüfte und knirschten in der kalten heißen Enge. Aus dieser Vermählung von Heißem und Kaltem, Flüssigem und Festem, aus Druck und Gegendruck erstand der Kristall, wuchs der Edelstein..., der Zeuge rätselvoller Schöpfungstaten, ein erlauchtes, zauberschönes Geschöpf“ (Das kleine Buch der Edelsteine, Inselverlag, S. 26). Das Geheimnis ihres Werdens, umflossen vom Hauch uralter Vergangenheit, nach altem Glauben geboren aus den klaren Wassern des Paradieses, aus Ätherkräften der Sonne, der Planeten und des Mondes gebildet, umgibt sie mit Zauber und ewiger Jugend. „In ihnen ist die Majestät der Natur auf engstem

Raum zusammengedrängt“ (Plinius). Sie sind die höchste „Subtilität“ der Natur (Paracelsus). Sie kennen kein Altern, keine Verwesung. Zeitlos sind sie. Durchsichtigkeit und Härte, märchenhaftes Farbenspiel und Lichtgefunkel, das niemals menschliche Kunst in elektrischer Schmelzglut synthetisch herzustellen vermag, ist der Adel dieser Lichtgebilde. Sagen, Legenden, Märchen, Volks- und Aberglaube aller Völker haben den geheimnisvollen Kristall mit heiligem Schimmer und dem Gefühl des Unheimlichen umwoben. Dem magischen Denken erschienen Edelsteine als Träger geheimer Kräfte, die Welt und Leben durchwirken. Besonders im antiken Zauber und nicht zuletzt im Offenbarungszauber spielten sie eine bedeutende Rolle und erfreuten sich großen Ansehens, sind sogar in dieser Beziehung mächtiger als die Pflanzen, da die Edelsteine keiner Veränderung unterliegen und nicht, wie jene, durch Welken und Vertrocknen ihre zauberische Kraft verlieren. Aber Glanz und Härte, Farbe und Seltenheit hätten nie allein diesen gleißenden Sternen der Erdentiefe ihren Adel gegeben, wenn nicht die Vorstellungswelt der Menschen ein bestimmtes religiöses und nicht in zweiter Linie ein ästhetisches Erleben mit ihnen verbunden hätte.

Die Heimat dieses uralten Glaubens magischer Kräfte der Edelsteine ist der Orient. Wie glitzert und gleißt und schimmert es vom Gefunkel dieser