

Dies Bildnis ist bezaubernd schön - Zu den jüdischen Spuren in Leben und Werk des spanischen Dichters Garcilaso de la Vega

von Edith Lutz

Wer sich auf den hierzulande wenig bekannten, in Spanien hoch angesehenen Renaissancedichter Garcilaso de la Vega (1501-1536) einlässt, wird, um dem Verständnis der Dichtung näher zu kommen, eine Fülle von Bereichen betreten. Petrarkismus, Neoplatonismus, griechische und römische Mythologie sind nur wenige Beispiele, die den Interessierten in dem mehrräumigen Interpretationsgebäude begegnen. Ein nicht unwichtiger Raum, der zum Verständnis Garcilasos führen kann – er soll vorerst ein jüdischer genannt werden – ist bislang vernachlässigt worden. Es ließe sich auch von zwei Räumen sprechen, die miteinander verbunden sind. Dieser zweite Raum wurde von Navarete als ein „allegorischer“ bezeichnet (153). Er wurde allerdings erst sehr zaghaft betreten. Diese beiden Bereiche sind nicht in sich abgeschlossen. Sie sind untereinander, wie auch für andere Bereiche durchlässig und beherbergen mitunter das gleiche „Inventarium“.

Bei der vorliegenden (hier verkürzt wiedergegebenen) Arbeit handelt es sich um eine Spurensuche. 500 Jahre sind vergangen, dass der Dichter mit seinem Werk in Erscheinung trat. Wenige Jahre zuvor waren die Juden aus Spanien vertrieben worden. Die sozial-historischen Verhältnisse begünstigten die Verwischung jüdischer Spuren. Die Spurensuche beginnt in der Biografie Garcilasos (1). Im Eingangsbereich des „jüdischen Raumes“, sozusagen an der Schwelle stehend, trifft der Interpret auf eine Gestalt, die er vielleicht schon aus dem neuplatonischen Bereich kennt. Es ist Jehuda Abravanel, mit seinem nichtjüdischen Namen Leone Ebreo. In jüngster Zeit mehren sich Stimmen, die ihn als mögliche neuplatonische Verbindung für die Dichtkunst Garcilasos zitieren. Im folgenden (2) sollen Ähnlichkeiten zwischen Garcilasos Sonetten und Leones *Dialoghi* exemplarisch aufgesucht und ihre mögliche Quelle hinterfragt werden. Ein dritter Teil (3) wird sich der Lehre vom „Metaxy“ annehmen, der Lehre vom ‚Zwischen‘. Im religionshistorischen Kontext bezieht sich die „Theologie des Mittelalters“ auf die Mitte als ausgezeichneter Erlebnis- und Gestaltungsmodus des Metaxy. Sie zeigt sich in der Form des Mittlers zwischen Mensch und Gott, sei es im Sinne von kosmisch-soteriologischen Mittler-Mächten, menschlichen oder göttlichen Mittlern. Unter diesem Blickwinkel soll die in Garcilasos Sonetten angesprochene weibliche Schönheit an Hand weniger Beispiele näher betrachtet werden.

1. Jüdische Kontakte und Kontaktmöglichkeiten in der Biografie Garcilasos

Das katastrophale Geschehen der Vertreibung der Juden aus Spanien bewirkte, dass sich das Datum 1492 sozusagen als Schlussstrich unter einer Geschichte spanisch-jüdischer Symbiose einprägte. Die Tatsache, dass ein Viertel der jüdischen Bewohner im Lande verblieb und seiner gewohnten Beschäftigung nachging, wird oft übersehen. Zu den

Berufsständen, die bevorzugt unter den Neuchristen anzutreffen waren, gehört der Ärztestand und das Finanzwesen. Von Leone Ebreo, der als Arzt in Garcilasos Heimatstadt Toledo praktizierte, ist bekannt, dass er Schwierigkeiten hatte, seiner Familie ins Exil folgen zu dürfen. Zu groß wäre der Mangel an Ärzten gewesen. (Gebhard: 11). Noch größer war die Abhängigkeit von den Financiers. Der Adelsstand war nur ungern bereit, auf den bewährten Finanzapparat zu verzichten und beschäftigte die ehemals jüdischen Financiers als Neuchristen weiter. Es ist nicht abwegig sich vorzustellen, dass die Mutter Garcilasos, Doña Sancha de Guzmán, eine wohlhabende Witwe und Besitzerin des Castillos von Batres und anderer Anwesen, ebenfalls die Dienste der jüdischen Finanzberatung in Anspruch nahm. Geht man von der Annahme aus, dass im Jahr der Vertreibung 50.000 Juden im Lande verblieben (Heinen: 232), wird man auch annehmen dürfen, dass der Anteil jüdischer Bevölkerung in Toledo in den Kindheitstagen Garcilasos beträchtlich hoch war. Toledo war zudem ein Zentrum der Kabbala. Die Zahl derer, die mehr oder weniger der Kabbala zugetan waren, dürfte hoch gewesen sein. Der Geist der Kabbala ist nicht mit dem geschichtlichen Datum eines Dekrets aus der Realität zu verbannen.

Hoch wird auch die Zahl der Anhänger in Italien gewesen sein, namentlich in Ferrara und Neapel, wohin viele Toledaner Juden auswanderten. Neapel soll nach einer (vermutlich etwas übertriebenen) Schätzung 150.000 Juden beherbergt haben, davon ein Drittel Flüchtlinge aus Spanien (Hassán: 188). Auch Garcilaso verbrachte einige Jahre seines kurzen Lebens in Neapel. In der gleichen Stadt zog der zuvor genannte Leone Ebreo eine große Anhängerschaft an sich, die er mit neuplatonischer und jüdischer Gelehrsamkeit begeisterte. Aus dieser Quelle, vor allem der kabbalistischen, schöpfte zum Beispiel Pico de Mirandola, der seinerseits Lyriker wie Boscán und Garcilaso inspirierte (cf. Heiple: 332). Abravanel starb zwischen 1521 und 1535. Im letztgenannten Jahr wurden auch seine *Dialoghi* gedruckt. Manuskripte waren schon vorher im Umlauf und müssen sich großer Beliebtheit in Adelskreisen erfreut haben (Soria Olmedo in Garcilaso Inca de la Vega: xi). Die hohe Auflagenzahl (nach 1535 noch 11 in 80 Jahren) wurde nur durch Castigliones *Cortigiano* übertroffen.

In Neapel hatte Garcilaso Gelegenheit, viele ehemalige jüdische Toledaner kennen zu lernen. Die historisch tief verwurzelte Verbundenheit der Juden zu ihrer Stadt, die selbst aus ihrem Namen ersichtlich ist („toledot“, ‚Generationen‘), wird die Pflege der Bekanntschaft zu Landsleuten gehobenen Standes erleichtert haben.

Garcilasos Haltung zum Klerus wird als nicht freundschaftlich, wenn nicht gar feindschaftlich beschrieben. Als 18-jähriger nahm er an einem Aufstand seiner Heimatstadt gegen das Kirchenkapitel teil. Sein älterer Bruder gehörte zu den Hauptverantwortlichen. In seinem Testament verfügte Garcilaso, dass er sich eine Predigt bei seiner Beerdigung verbiete (Rivers. 2001:13). Nebenbei gesagt, ist dies nicht der einzige Berührungspunkt, den er mit seinem jüdischen Dichterkollegen Heine hat. Beide waren Kenner des spanischen Judentums. Für den Erstgenannten steht der Beweis noch aus.

2. Garcilasos *sonetos* und Abravanel's *dialoghi*

In jüngster Zeit mehren sich Stimmen, die neoplatonische Spuren in Garcilasos Sonetten Garcilasos zu entdecken meinen. Mit der Ausrichtung zum Neoplatonismus ist die bisher vorrangig verfolgte biografische Interpretation in Frage gestellt worden. Nicht anders als in Shakespeares *sonnets* suchte man nach der biografischen Lösung der geheimnisumwitterten lady und glaubte, sie in der Hofdame Isabel Freyre gefunden zu haben. Biografische Beweismittel fehlten. Doch stellt auch der "neoplatonistische Raum", den die Interpretation Anfang der neunziger Jahre betrat, kein endgültiges Domizil dar, wie aus einem Vergleich mit den *dialoghi* deutlich wird. Beide Autoren, Garcilaso wie Abravanel, richten sich gleichermaßen, mit unterschiedlichen Stilmitteln, gegen tragende Inhalte des Neuplatonismus. Sonett VIII soll zunächst zitiert werden und auf die wichtigsten Merkmale (neuplatonistische hervorgehoben) in dieser Hinsicht untersucht werden.

- 1 De aquella *vista* pura y excelente
salen *espirtus* vivos y encendidos,
y siendo por mis *ojos* recibidos,
me pasan hasta donde el mal se siente.
- 5 Encuéntranse al camino fácilmente,
con los míos, que de tal calor movidos
salen fuera de mí como perdidos,
llamados de aquel bien que está *presente*.
- 9 *Ausente*, en la *memoria* la imagino;
mis *espirtus*, pensando que la *vían*,
se mueven y se encienden sin medida;
- 12 mas no hallando fácil el camino,
que los suyos entrando derretían,
revientan por salir do no hay salida.

Als neuplatonische Charakteristika sind offenkundig: die Vorrangstellung des Sehens, die Bedeutung der *memoria*, die Existenz der *espirtus* und nicht zu übersehen, die Opposition von *praesentia* und *absentia*. Das gesamte Oktett spiegelt einen Präsenzzustand. Ausgehend von *De aquella vista* fließt sozusagen ein "sub-consciencialer" Strom, der erst in der letzten Zeile zum Stillstand gelangt. Trotz der Aufeinanderreihung von Satzteilen, trotz der Aufeinanderfolge von Satzinhalten, gewinnt der Leser den Eindruck der Gleichzeitigkeit, denn die Folgen werden durch eine identische Erscheinung zusammengehalten: *aquella vista* und *aquel bien*. Der Zustand des Präsens wird durch das Partizip <viendo> in Zeile drei noch betont, ebenso wie durch die Zäsur zwischen *está* und *presente* in der Schlusszeile. Der Rhythmus des gesamten Oktetts betont den Zustand des Präsenten oder Zeitlosen: Der extrem langsame Rhythmus der ersten Zeile wird am Schluss des Oktetts wieder aufgefangen.

Dazwischen erfährt der Rhythmus eine zunehmende Beschleunigung, die erst in der letzten Zeile nach oder durch *aquel bien* abgebrochen wird. Die gesamte rhythmische Satzfolge des Oktetts fließt in sein letztes Wort "hinein": presente.

Mit der Anadiplosis, die das Sextett einleitet, wird der Gegensatz deutlich. Die Erscheinung ist nicht mehr präsenten Erleben, sie ist *memoria*. *Aquel bien* ist *la* geworden und Vergangenheit: *la vían*, 'sie sahen' seine *espíritus*. Wer auch immer sich hinter dem weiblichen Pronomen verbirgt, ihre *espíritus* agieren ebenfalls im Vergangenheitsstempus: *los suyos ... derretían* ('schmolzen').

Neben der aufgezeigten Übereinstimmung mit der Lyrik des Neuplatonismus, gibt es wesentliche Unterschiede, die eine Zuordnung in diesen Bereich bezweifeln lassen. Auch wenn Garcilasos liebende Ich der sinnlichen Liebe häufig entsagt, so findet es sich, wie in Sonnett VIII und anders als in der neuplatonischen Lyrik, in einem unerlösten, unausgeglichenen Zustand wieder ein. Garcilasos poetischem Ich fehlt die Ruhe und Ausgeglichenheit, die den Liebenden anderer Renaissance-Sonnetten auszeichnen. An lexikalischen Unterschieden fallen die häufig verwendeten Formen von *recibir*, 'empfangen', (Z.3) anstelle der üblichen Verwendung von *penetrar* auf, desgleichen von *camino* (Z.5) anstelle von *vía*. Ein weiterer Unterschied besteht in der Verwendung des Ausdrucks *el mal* (Z.4), der in der Interpretation nahezu einstimmig mit *corazón* gleichgesetzt wird. In der Vorstellung der Renaissance wird als das Schlechte die körperliche Begierde bezeichnet. Plato spricht im *Phaidros* die Begierde als "Verderbnis" an, bezeichnet sie als "tierischer Art" und "widernatürlich". Garcilaso hingegen lässt die Strahlen der *hermosura* bis zu jenem "Schlechten" spürbar werden, das den christlichen Neuplatonikern als verwerflich und sündhaft erschien. Nicht so dem jüdischen Renaissancephilosophen Jehudah Abravanel, der o.g. Leone Ebreo, dessen Werk Garcilaso inhaltlich viel näher gestanden zu haben scheint als jedes andere neuplatonische Schrifttum.

"Las cosas se conocen por sus contrários" (104)¹, erklärt Filone, Leones Protagonist aus den *Dialoghi*. Erkennen hat im Judentum eine sexuelle Konnotation. Filone versteht die Erkenntnis nicht als sündhaft. Die Folge des Genusses der verbotenen Frucht der Einheit ist nach der biblischen Erzählung die Erkenntnis von Gut und Böse, eben der Dualität der materiellen, sterblichen Welt. Filone interpretiert die "Kenntnis von Gut und Böse" als die Sterblichkeit, "sólo éste podía hacerle mortal" (387).

Der bekannte Garcilaso-Interpret Elias Rivers fühlt sich bei der Lektüre des Sonetts an eine Textstelle aus dem Hohenlied [IV,9] erinnert: "Vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum" (87). Leone Ebreos *Dialoghi d'Amore* nimmt ebenfalls Bezug zum Hohenlied.

Filone scheint die Textstelle zu kommentieren, wenn er erklärt, "Die Worte haben nur wenig Kraft, wenn sie das nicht vollbringen können, was die Strahlen der Augen mit einem einzigen Blick zu schaffen pflegen, nämlich die gegenseitige Liebe" (nach Kodera: 103). Mit dieser Aussage räumt Filone gleichzeitig ein aufwendiges Gerüst neoplatonischer Liebeslehre

¹ Die Zahlen in Klammern hinter Zitaten aus den *Dialoghi* geben, wenn nicht anders vermerkt, die Übersetzung Garcilasos Inca de la Vega wieder. Die deutsche Übersetzung von Gebhard (- eine vollständige steht noch immer aus -) gibt die Stelle wieder mit 'Die Dinge kennen sich durch ihre Gegensätze.' Nach der span. Grammatik wäre genauso möglich und m.E. vorzuziehen, 'Die Dinge werden erkannt durch ihre Gegensätze.'

ab, das er selber im Verlauf des Dialogs in unreflektierter Nachahmung wiederholt aufzubauen versucht, und das von den einfachen, naiven und dennoch nicht unklugen Fragen der Sophia immer wieder zum Einsturz gebracht wird. Die Aussagequalität des Dialogs liegt nicht im Gehalt der individuellen Aussage, weder der Filones noch der Sophias. Nur zusammen ergeben sie die Filo-Sophia, der Wahrheitsgehalt liegt *zwischen* den beiden.

Zusammen entwickeln und leben Filone und Sophia einen Dialog, dessen Dynamik es dem Leser ermöglicht, teilzuhaben und sich mit ihnen zu entwickeln. Eine ähnliche Dynamik, auf die Technik der Lyrik bezogen, führt Garcilaso mit seinen Sonetten vor, denen das poetische Du fehlt. Auch hier ist der Leser nicht der direkte poetische Adressat, und doch wird er angesprochen, eingeladen, an der seelischen Mitteilung teilzuhaben.

Durch die Technik des prozesshaften Gesprächs ergab sich für Abravanel die Möglichkeit der versteckten Kritik am Neuplatonismus, die bis in die jüngste Zeit schwer erkennbar blieb. Die gleiche Kritik liegt auch den Sonetten Garcilasos inne, allerdings verzichtet sie auf die Ironie der Dialoge, die an einigen Passagen mehr oder weniger offen zu Tage tritt. Dass die Kritik nicht als solche erkannt wurde, mag am neoplatonischen Sprachmaterial liegen, das beide Autoren verwenden. Ein identischer Gebrauch des Vokabulars, wie zum Beispiel der *espíritus*, kann dazu führen, eine unkritische Beeinflussung durch diese Quelle statt einer Abgrenzung von ihr anzunehmen.

Sowohl in Garcilasos als auch im Werk Abravanel wird häufig das Bild einer Schönheit betont, das mit Hilfe von Strahlen (*espíritus*) durch die Augen in das Herz geführt wird. In diesem Bild liegt der Hauptkritikpunkt an der neoplatonischen Lehre verborgen: die Überbewertung des Verstandes in der sogenannten Erkenntnis, die mit der Ignorierung des göttlichen Entgegenkommens einhergeht. Diese Kritik, die noch öfters in Gesprächen zwischen Filone und Sophia zum Vorschein kommt, ist auch Gegenstand des Sonnets VIII, wie aus der Gegenüberstellung von Oktett und Sextett leicht deutlich wird.

Im Oktett kommen sich die *espíriti* beider Wesen in harmonischer Weise entgegen. Im Wechsel der Zeilen ist über beide Quartette hinweg ein wechselseitiges Auffangen verfolgbar.

Die *espíriti* der weiblichen Erscheinung, sie sei vorläufig hypothetisch eine göttliche genannt, können empfangen werden, wenn das poetische Ich für den Empfang bereit ist. Die *espíriti* des poetischen Ichs können diesem Wesen, *pura y excelente*, nur entgegenkommen, wenn sie von jenen, *de tal calor*, erwärmt und gerufen (*llamados*) werden. Dass anders die vollständige Begegnung nicht möglich ist, zeigt das Sextett. Doch bevor sein Inhalt angesprochen wird, sei nicht nur beiläufig erwähnt, dass die Technik dieses dialogischen wechselseitigen Auffangens auch Gegenstand des erwähnten Hohenliedes ist. Seine Gesprächspartner, Salomon und Sulamith, bedeuten ihrer hebräischen Wortwurzel שלם [š-l-m] nach: "vollständig". Was im Hohenlied und im Oktett des Sonetts vorgeführt wird, ist aus der mystischen Betrachtungsweise die vollständige Begegnung mit dem oder der Geliebten als Einheitserlebnis, mit anderen Worten, der *Unio mystica*.

Im Sextett des Sonetts hingegen versucht das poetische Ich, sich mit der gedanklichen Vorstellungskraft den (göttlichen) *espíriti* zu nähern. Die Vorstellungskraft der Neuplatoniker reicht bis zur Ekstase, aber einer gedanklichen. Für die *espírit* im Sonett VIII gibt es keinen Weg, keinen Ausgang, sie schmolzen (*derretian*, Z.13) und platzen (*revientan*, Z.14). In der

gedanklichen Ekstase ist der natürliche Weg der *espíriti* von innen nach außen versperrt. Und genauso kommentiert Soria Olmedo Filones Verhalten: “Los espíritus son atraídas al interior del cuerpo, invirtiéndose así la salida normal”. Auch Filone macht sich lediglich ein Bild von Sophia, ein bezaubernd schönes zwar, aber ein unechtes, vom Neuplatonismus angeleitetes, bar des geistigen *presente*.

Im Dialog zwischen Filone und Sophia spricht Abravanel wiederholt die Bedeutung des göttlichen Entgegenkommens an. Nur die Erleuchtung durch die Gnade (“alumbrado de una singular gracia divina”) lässt den Menschen Erkenntnis jenseits des menschlichen Fassungsvermögens erlangen (Soria Olmedo: 76) Soria Olmedo sieht in der Schönheit, von der Abravanel Protagonisten sprechen, jene Gnade, die das menschliche Gemüt zu lieben bewegt (“es gracia que, deleitando el ánimo con su conocimiento, lo mueve a amar.” (147) Bewegt werden (*movidos*) auch die *espíriti* des Oktetts Garcilasos. Alleinige Aktivität des poetischen Ichs kann die harmonische Seligkeit des Oktetts nicht herbeiführen. Der aktivische Gebrauch (*se mueven*) des Sextetts führt nicht zu dem gewünschten Ziel.

Die bekannte Paraphe aus dem Hohenlied [I,1] *Zieh mich dir nach, laufen wir* kommentiert Soria Olmedo als die Unverzichtbarkeit der göttlichen Gnade (“que la unión con la divinidad no sería posible si Dios no nos ayudase” (146). Anders als oben Rivers, spricht er hier nicht Garcilasos Sonett, sondern die *Dialoghi d'amore* an. Die thematische Verbindung von Garcilaso und Abravanel durch das Hohelied dürfte sichtbar geworden sein.

Auch aus anderen Sonetten geht hervor, dass Garcilasos Vorstellung vom Begriff der Erkenntnis starke Ähnlichkeiten mit der Leone Ebreos aufweist. Für Plato ist Erkenntnis an die Schau der Idee der Schönheit gebunden. Seine Leibfeindlichkeit gestattete dem Neuplatonismus keine andere Sichtweise, als den sexuellen körperlichen Bereich der niederen Begierde zuzuordnen. Physische Liebe wird außer zur Zeugungsfunktion nur insofern geduldet, als sie in intellektuelle Kontemplation verwandelt werden kann. Filone hat Mühe, seine körperliche Begierde in dieses Konzept unterzubringen. Er windet sich im neoplatonischen Raster, vertauscht die Reihenfolgen, widerspricht sich und “gerät durch seine Liebesqualen zur Karikatur des idealen platonischen Liebenden, der durch seine geistigen Höhenflüge keineswegs gottgleich die Welt beherrscht, sondern im Gegenteil den Zugang zur Praxis vollkommen verliert” (Kordera: 69). Im Gegensatz zur platonischen Liebestheorie kann in den *Dialoghi* die Begierde des Mannes nicht verwandelt werden. Seine Liebe zu einem Phantasiebild erweist sich als ebenso unbefriedigend und gefährlich wie die totale Hingabe an die Körperlichkeit. Die *Dialoghi* stellen eine Weltsicht dar, in der das Weibliche im biblischen Sinne erkannt und “nicht um der männlichen Autonomie willen vereinnahmt und als körperliche Hülle zurückgelassen werden soll” (ibid.). Der jüdische Hintergrund Abravanel, frei von der christlichen Vorstellung der Erbsünde, führt in seinem Werk die biblische Identität der körperlichen Vereinigung mit der Erkenntnis ein. Er ersetzt den Körper nicht durch den Geist, sondern will ihn mit diesem in der Vereinigung durchdrungen wissen.

Die Erkenntnis eines göttlichen Wesens im Menschen, die ihre tiefste Erfahrung in der geschlechtlichen Vereinigung erfahren kann, die Sehnsucht zu ihr und ihr Scheitern stellen die Thematik der Sonetten Garcilasos dar. Wie Leone verwendet und vereint er biblische und

griechische Mythologie, um den Kern des Mythos zur Sprache zu bringen, die *unio divina* in der geschlechtlichen Vereinigung.

Das deutlichste Bekenntnis zur sinnlichen Liebe findet sich im Sonett XXIII:

coged de nuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre

Wie im Sonett VIII besteht das Oktett aus einer Serie von parallelen Satzteilfolgen, die miteinander korrespondieren. Menschliches und göttliches Bildnis scheinen ineinander verwoben; nur jeweils die letzte Zeile eines Quartetts gibt ihre Identität offen preis. Im ersten Quartett wird das (menschliche) Herz vom ("göttlichen") Angesicht entzündet und beherrscht, *lo refrena*. Sinnliche Liebe ist eben nicht zügellos, wie von neuplatonischen Zeitgenossen behauptet. Auch Abравanel wendet sich durch Sophia gegen diese Behauptung:

Cómo dices que el verdadero amor nace de la razón? Que yo he entendido que el perfecto amor no puede ser gobernado ni limitado de razón alguna, y por esto le llaman desenfrenado, porque no se deja echar el freno de la razón ni gobernarse por ella (84).

Im Sonett XXIII sind es nicht die *espíritus*, die bewegen, sondern es ist der Wind, *el viento que mueve, esparce y desordena*. Die Steigerung in der Verbabfolge, die in Rhythmik, Morphemik und Semantik bemerkbar wird, können den Verdacht einer kabbalistischen Nähe wecken. Eine kabbalistische Vorstellung geht von der Ausstreuung der Einheit in die Vielheit als "geistige Funken" aus (Scholem. 1973: 155). Das "Einsammeln" der ausgestreuten Lichtfunken dient der Wiederherstellung der Schechinah, des weiblichen Anteils Gottes, dessen Idealzustand die sexuelle Vereinigung mit dem männlichen Anteil ist. Sie kann durch die "richtige" hingebungsvolle menschliche Vereinigung gefördert werden (Der Sohar; nach Ariel: 152).

Das Oktett führt wie ein Lied der Lieder, ein Hoheslied, die sexuelle Vereinigung vor, aus der das beginnende Sextett mit scharfem Konsonant aufweckt. Mit dem Trochäus (*cóged*) entsteht ein eindringlicher Appell, *el dulce fruto* bei Lebzeiten nicht zu verpassen. Mit dem Tod bedeckt der Geist, *el tiempo airado, la hermosura cumbre* mit Schnee, dem Symbol der Reinheit und des Todes. Der Gipfel, *cumbre*, ist traditioneller Ort der Gottesbegegnung, die im Oktett mit dem sexuellen Akt, im Sextett mit dem biologischen Tod angesprochen wird.

3. Das Metaxy in den Sonetten Garcilasos

Garcilaso steht zu der durch den Pfeil verursachten sinnlichen Liebe. Im Sonett XXVIII stellt er Eros als das nackte, blinde Kind vor, das als Wesen eines Metaxy die gleiche Funktion erfüllt wie das weibliche göttliche Bild, nämlich Raum zu geben für die Verbindung zwischen dem menschlichen Verstand und dem unendlichen, unfassbaren Göttlichen. Ein ähnliches Bild spricht Filone mit Cupido an (85).

Heiple glaubt, Cupido in Sonett XXII al *essa mano* zu erkennen (248). Es ist jene Hand, die hier dem poetischen Ich den Einlass ins Paradies verwehrt. Allerdings findet die Hand Cupidos in keinem Mythos die Bedeutung, die der überaus starken Betonung in der Zeile durch die Stellung und Verbindung mit *essa* gegeben ist. Sie träfe eher auf die Metapher des biblischen Gottes zu, dessen "starke Hand" in vielen alttestamentarischen Episoden angesprochen wird. Denkbar wäre auch eine "Zwischen-Gestalt" wie der des Engels vor dem Paradies. Jedenfalls scheinen sich hier, wie auch in anderen Sonetten Garcilasos biblischer und griechischer Mythos zu mischen.

Auch im Sonett XXV ist dem poetischen Ich der Zugang zum Paradies verwehrt. Die Kraft der Vorsehung ist hier deutlicher mit *hado ejecutivo* angesprochen. Die Verweigerung für den Zugang in das göttliche Paradies wurde wie *leyes rigurosas* empfunden. Der im Sonett XXII im biblisch griechischen Mythos verkleidete Urheber wird hier als poetisches Du angesprochen. "Er"- der Urheber – schnitt den Baum ab *con manos dañosas*² Auch die symbolische Hand findet sich hier wieder. Allerdings wird sie dualistisch gesehen, denn die Bewegungsrichtung ist, anderes als im vorigen Sonett, von einem "geistigen Oben" zu einem "irdischen Unten". *Fruta* (Singular!), die Frucht des Einheitserlebens, und *flores*, die Ansicht eines göttlichen Bildes, das eben in verschiedener Ausgestaltung möglich ist, wurden *por tierra* verstreut (zum kabbalist. Motiv der Ausstreuung s.o. Sonett XXIII)

Im Zustand der totalen Leere, ohne Liebe, ohne Hoffnung, vom Schicksal verlassen, *sordas a mis quejas y clamores*, inmitten der Tränen des tödlichen Nichts ruft das poetische Ich "aus der Tiefe": *recibe*. Er wünscht die geistige Verbindung, sei sie auch ohne die süße Frucht, *sin fruto*, der geschlechtlichen Vereinigung. Und er findet sie, - in einem einfachen Du.

Der poetische Hiob gewinnt Zuversicht. Er weiß, dass er im Tod, jener *eterna noche oscura*, das geliebte Bild wieder sieht. Das Sextett verrät durch die Stellung der finalen Verben die Ähnlichkeit der Bilder, die Entsprechung des "kleinen Todes" der geschlechtlichen Vereinigung und des großen der Ewigkeit. In Platzierung, Aspekt und Tempus entsprechen sich *vertieron* und *vieron*, sowie *vean* und *sean*. Gleichzeitig wird die Vorangstellung des Sehens in der neuplatonischen Philosophie abgebaut. In der Gegenwart des Sprechens von Sonett XXV befindet sich kein Zwischen-Wesen mehr, kein göttliches Abbild. Hier wird aus tiefster Unmittelbarkeit an-gesprochen: *recibe*.

"Empfang" ist die Übersetzung für Kabbalah. Im Folgenden seien nur einige Inhalte gestreift, die mögliche Berührungspunkte mit Abravanel und Garcilaso de la Vega haben.³

² Das gleiche Motiv findet sich im Mythos von *Rapunzel*: Die Haare – ein Symbol für den Zugang zum Paradies werden von der Zauberin, die sich übergangen fühlt, abgeschnitten. (vgl. Sonett XXIII; auch Loreley (Laura)

³ für ein intensives Studium sei auf die neuere Literatur von Idel hingewiesen.

Der bekannte "Baum der Sefirot" lebt aus einer multiplen Spannung und Vereinigung von Gegensätzen. Ein gehäuftes Auftreten von Oppositionen wird auch von der Garcilaso-Interpretation immer wieder genannt. Die Opposition des höchsten Reinen und Exzellenten mit dem niedrigsten Schlechten wurde in der Interpretation von Sonett VIII vorgestellt. In der Kabbala ist "el malo" nur als eigenständiger Pol eines dualistischen Systems, einer Art "Aggregatzustand" des Guten (Grözinger: 83). Ein objektiv Böses oder Schlechtes gibt es nicht. Die Vorstellung des Schlechten in der Sexualität ist dem Judentum ohnehin fremd. Durch die Lehre von der weiblichen Seite Gottes in der Kabbala erhielt die Sexualität des Menschen zusätzliche Auftriebskraft. Um Sophia zum Geschlechtsakt zu bewegen, erklärt Filone: "Das Weltall hat das Gute und das Böse zu seiner Erhaltung nötig und diesem Nötig gemäß ist jedes Böse gut,..." Die Welt wird als "coincidentia oppositorum" verstanden (Gebhard: 42)

Eine der Gegensatzspannungen und Vereinigungen im Baum der Sefirot ergibt sich aus der medialen Gegenüberstellung von "Tiferet", 'Herrlichkeit' und "Malchut", 'Reich', auch identisch mit der "Schechinah".

Die Vorstellung einer Schechinah entstand aus dem Bibeltext (Ez 45,2) und wird mit göttlichem Licht in Verbindung gebracht. Die Rabbinen des Talmuds identifizierten die Schechinah mit der "Gegenwart Gottes" oder mit Gott selber. Für die jüdischen Philosophen des Mittelalters diente die Schechinah als Mittlerfunktion zwischen Gott und dem Menschen und konnte mitunter menschliche Gestalt annehmen. Maimonides lehrte beides, die Identität Gottes, als auch die Mittlerfunktion der Schechinah als Licht, durch das Gott wahrgenommen werden kann. In der Kabbalah ist die Schechinah (oder Malchut) als Prinzessin oder weibliches Prinzip in der Welt der Sefirot beschrieben. anstrebt. (nach *Encyclopedia Judaica*, Bd.14,S. 1350-1354).

Die Schechinah kann sich in einem überirdischen Lichtglanz manifestieren, und sie kann mit Bildern beschrieben werden. Sie kann aber auch ohne jede ausdrückliche Manifestation einfach nichts weiter sein als eben die pure Anwesenheit Gottes und das Bewusstsein von seiner Präsenz (Scholem 1991: 143).

Die Vorstellung der Schechinah als Braut⁴ wird von den spanischen Mystikern erstmals 1276 angesprochen:

Sie ist die Krone und empfängt von Jessod, der neunten [Sephira], und ist in den Ausdrücken des Weiblichen angedeutet. Sie ist [das Symbol] diese[r] Welt, denn die Leitung dieser Welt liegt in ihrer Hand, und zwar durch den Strom der Emanation, der ihr von den oberen Sefirot zukommt... Und sie heißt 'Engel Gottes', denn die Engelwesen strömen aus ihr aus. Sie heißt Beth-El, das Haus Gottes, und sie ist die Braut im Hohen Lied,...(ibid: 166).

⁴ Auf ihr gründeten die spanischen Flüchtlinge die Schabbatzeremonie ("Komm, geliebter, der Braut entgegen"), die heute noch, bzw. wieder, selbst in Liberalen Gemeinden begangen wird; auch Heines "Prinzessin Sabbat" aus dem *Romanzero* stammt aus der gleichen Quelle.

Das Zwischen, auch Metaxy genannt, trat in der Renaissance in verschiedener Weise in Erscheinung: als Intellekt, als Intelligenzen, als Sefirot, Schechinah, Espíritus, Engel, ...oder in den verschiedenen Gestalten griechischer Mythologie. Immer ist das Zwischen eine "atmosphärische" Wirklichkeit, eine "existenziale Bestimmung der Vorsprachlichkeit" (Tellenbach: 142)

In der außersinnlichen Erfahrung treten bei der Rückkehr in die materielle Welt oft Bilder auf, die im platonischen Sinne als Erinnerungsbilder, *memoria*, oder als Metaxy bezeichnet werden können. Sie stellen eine Verbindung zwischen der geistigen und der materiellen Welt dar. Nach dem Erleben der Unio mystica erscheinen sie häufig in Gestalt eines oder einer Geliebten.

Die Sicht der Schechinah ist an eine Leidenserfahrung gebunden (Idel: 84). Auch Garcilasos Biografie ist wie die Jehudah Abravanel's eine tragische Leidensgeschichte. Vielleicht rührt daher ein Motiv für die Kritik am Neuplatonismus,

... the mystics tell us that the direct experience of God can only be reached by passing through a period of intense suffering, thus showing how purely theoretical was the mystical experience that the Neoplatonists placed as the crown of human love, obviously never having experienced it themselves. (ibid)

Dies besagt nicht, dass Garcilasos mögliche mystische Erfahrungen einen jüdischen Hintergrund gehabt haben *müssen*. Aber dem Judentum wird er, in welcher Gestalt auch immer, begegnet sein. In der intimsten menschlichen Begegnung wird er jene *prendas* (Son.X) kennengelernt haben, die das Judentum als heilig bewahrt hat, *dulces y alegres, cuando Dios quiere*.

4. Literatur:

Primärliteratur:

Garcilaso de la Vega. *Poesías castellanas completas*. Hg. von Elias L. Rivers. Madrid, 1969.

Garcilaso Inca de la Vega. *Traducción de los diálogos de amor de Leon de Hebreo*. Hg. von Andres Soria Olmedo. Madrid, 1996

Sekundärliteratur:

Selbstständig erschienene Titel.

Ariel, David S.: *Die Mystik des Judentums. Eine Einführung*. München, 1993.

Dimbeck, Josef und Peter Paul Kaspar: *"Du bist schön, meine Freundin. Das Hohelied der Liebe*. Freiburg, 1983.

Encyclopaedia Judaica, Vol. 14. Jerusalem, 1972.

- Gebhardt, Carl (Hg): *Leone Ebreo. Dialoghi D'Amore. Hebräische Gedichte*. Heidelberg, 1929.
- Hassán, Jacob: *Introducción de la Biblia de Ferrera*. Madrid, 1994..
- Heinen, Eugen: *Sephardische Spuren I. Reiseführer durch die Judenviertel in Spanien und Portugal*. Kassel, 2001.
- Heiple, Daniel L.: *Garcilaso and the Italian Renaissance*. Pennsylvania, 1994.
- Idel, Moshe.: *Kabbalah. New Perspectives*. New Haven, 1988.
- Kodera, Sergius: *Filone und Sofia in Leone Ebreos Dialoghi d'amore*. Frankfurt, 1995.
- Navarrete, Ignacio: *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid, 1997.
- Rivers, Elias L. : *Garcilaso de la Vega. Poems. A critical guide*. London, 1980.
- Rivers, Elias L.: *Garcilaso de la Vega. Obras Completas con comentario*. Madrid, 2001.²
- Scholem, Gershom: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Frankfurt: Suhrkamp/ tb, 1973.
- Soria Olmedo, Andres: *Los Dialoghi d'amore de Leon Hebreo: Aspectos literarios y culturales*. Granada, 1984.
- Tellenbach, Hubertus: "Das 'Zwischen' und die Rolle (Zur Konditionsanalyse endogener Psychosen). In: *Z.f.Klin. Psych. Psychotherapie* 26, Heft 2, 1987.

Nichtselbstständig erschienene Titel

- Grözinger, Karl Erich: Neoplatonisches Denken in Chassidismus und Kabbala. In: *Frankfurter Judaistische Beiträge* 11, 1983, S. 57-89.
- Tellenbach, Hubertus: Das „Zwischen“ und die Rolle (Zur Konditionsanalyse endogener Psychosen). In: *Z. f. Klin. Psych. Psychotherapie* 26, Heft 2, 1987, S. 142.