

Der *Cántico Espiritual* und die erotische Dichtung des Heiligen Johannes vom Kreuz

1. Der *Cántico Espiritual* - ein Höhepunkt der Liebeslyrik im ›*Siglo de oro*‹ als freie Nachdichtung des *Hohenlieds*

Die Herrschaft Kaiser **Karls V.** und seines Sohnes **Philip II.** bescherte Spanien im 16. und 17. Jahrhundert eine kulturelle Blütezeit, die als ›*Siglo de oro*‹ (›Goldenes Zeitalter‹) in die spanische Literaturgeschichte einging und in der eine Reihe viel beachteter Meisterwerke der Weltliteratur entstand, so der erste europäische Schelmenroman (*Lazarillo de Tormes*) oder **Cervantes'** *Don Quijote de la Mancha*. Die weltliche Liebeslyrik der Zeit gestaltete ihr Thema vornehmlich im Ausdrucksregister des gelehrten italianisierenden Petrarkismus und der volkstümlichen Tradition. Bei **Garcilaso de la Vega** und **Fernando de Herrera** setzte die erotische Rede vor allem metaphorisch auf den Körper, um eine immer wieder variierte Rhetorik der Affekte zu gestalten. Einen denkwürdigen Höhepunkt erreichte die erotische Dichtung der frühen Neuzeit jedoch in der freien Nachdichtung des alttestamentarischen *Hohenliedes* durch **Johannes vom Kreuz** im Jahre 1577 – zu einer Zeit, in der die Inquisition direkte Übersetzungen aus der Bibel in Spanien verboten hatte. Juan de la Cruz (1542-1591) war Mitglied des Karmeliterordens und begegnete im Jahre 1567 **Teresa von Avila** (vgl. Folie 3, im Folgenden lediglich Foliennummern in Klammern), woraufhin er sich dem Zweig des unbeschulten Karmel anschloss und zum glühenden Verfechter der von Teresa eingeleiteten Reformbewegung wurde. Sein unerbittliches Eintreten für strenge Askese bescherte ihm einige Feinde auch innerhalb des Ordens und führte 1577 zur Festsetzung im Klostergefängnis zu Toledo. Der hier entstandene *Cántico Espiritual* ist das bedeutsamste mystische Gedicht des Johannes vom Kreuz; zu nennen sind darüber hinaus die Lieder *Noche oscura* und *Llama de amor viva*.

2. *sensus litteralis*, *sensus allegoricus* und *sensus poeticus* im *Cántico Espiritual*

So wie schon für das *Hohelied* des Alten Testaments eine buchstäbliche oder allegorische Lesart möglich ist (vgl. die Vorlesung *Das Hohelied*), so stellt auch der *Cántico Espiritual* das im Wechselgesang vorgeführte Hochzeitslied einer Braut und eines Bräutigams dar, das zugleich nicht weniger bezeichnet als die Vereinigung der Seele mit Gott. Dem *sensus litteralis* nach liest sich das Gedicht als Darstellung des Begehrens der Geliebten in absentia, des Genusses in praesentia und der jubelnden körperlichen Vereinigung des Liebespaares; dem *sensus spiritualis* nach behandelt es den Auszug, die Begegnung und die Vereinigung der Seele mit Gott gemäß den drei Stufen der mystischen Gotteserkenntnis: Askese, Erleuchtung und Kontemplation. Der Untertitel der **Überschrift im Manuskript in ihrer zweiten, vereinfachten Fassung** legt zudem einen symbolischen Sinn nahe: Im ›Untertitel‹ »Canciones entre el Alma y el Esposo« (›Gesänge zwischen der Seele und ihrem Bräutigam‹) wird weder expliziert, dass der Bräutigam Christus sei, noch umgekehrt, dass die Seele die Braut sei. Diese Offenheit der Bezüge erlaubt eine Potenzierung der poetischen Wirkung, die auch als *sensus poeticus* bezeichnet werden kann und durch eine Vielfalt an figurativen und narrativen Strukturen der mystischen Rede des *Cántico Espiritual* erreicht wird. So dienen Steigerungen (z.B. der Verben am Schluss der 2. Strophe, vgl. 5), Parallelkonstruktionen (etwa in Strophe 3, vgl. 5) und zahlreiche Oxymora der Intensivierung des Ausdrucks; die

Suggestionkraft der Verse wird weiterhin durch das strenge strophische Schema der **Lira** unterstützt.

Im Folgenden wird der poetischen Verfahrensweise des Gedichts, in dem sich der *sensus litteralis* und der *sensus allegoricus*, eine erotische und eine mystische Lesart kaum trennen lassen, anhand des Aufbaus des *Cánticos Espiritual* nachgegangen. Die poetische Rede fließt dabei im Rhythmus eines Wechselgesprächs zwischen der Braut und dem Bräutigam, wobei die Stimme der Braut deutlich vorherrscht – mit ihr setzt der *Cántico Espiritual* auch ein.

3. Metaphorik von Liebeswunde und Natur

Die Rede der Braut inszeniert zunächst eine Kommunikation in absentia, in der zwei bildliche Motive vorherrschen: die Liebeswunde und der Gang in die Natur auf der Suche nach dem Geliebten, wobei dieses aus dem *Hohenlied* stammende Motiv in das Szenarium der zeitgenössischen Hirtendichtung versetzt wird (Strophen 1-12.2, vgl. 5-8). Die Natur rahmt die Klage und Suche ein, hält zugleich aber in ihrer Schönheit das Bild des Geliebten fest, wie eine Wechselrede zwischen Braut und Natur verdeutlicht (Strophen 4-5, vgl. 6). Die Unaussprechlichkeit der Liebeserfahrung wird im Rahmen der Metaphorik der Liebeswunde über die Verschmelzung von Gegensätzen wie Leben und Tod, Erkrankung und Heilung zum Ausdruck gebracht (v.a. Strophen 6-9, vgl. 7). Am Ende dieses ersten Passus der Braut setzt sich das Begehren nach leibhafter Präsenz des Geliebten in Variation eines beliebten petrarkistischen Bildes durch: In figuraler Rede wird der Anblick und ›Besitz‹ der Augen des Geliebten als Heilung der Liebeswunde imaginiert, wobei zugleich erste Hinweise auf die Verschmelzung der Liebenden gegeben werden, denn der Geliebte ist das Licht der eigenen Augen, während umgekehrt die Braut in ihrem Inneren die Augen des Bräutigams trägt (Strophen 10-12.2, vgl. 8).

4. Emotionalisierung und Ästhetisierung der poetischen Sprache

Einen ersten Höhepunkt erreicht das Gedicht in der kurzen Antwort des Geliebten (Strophen 12.3-12.6, vgl. 9), der sich als verwundeter Hirsch zu erkennen gibt (vgl. Strophe 1) und damit die Liebeswunde der Braut auf sich nimmt. Zugleich übernimmt seine Rede das im letzten Vers der Braut vorgegebene Motiv des Flugs, indem die Braut als Taube bezeichnet wird. Die mit dieser Metaphorisierung einhergehende Emotionalisierung wird weiterhin in der asyndetischen Reihung einfacher Naturbilder erreicht, mit denen die erneute Rede der Braut weitergeführt wird (Strophen 13-15, vgl. 9). Oxymora wie »música callada« (›klanglose Musik‹) oder »soledad sonora« (›klingende Einsamkeit‹) heben die pragmatische Funktion der Sprache auf und überführen den Lesakt in eine ästhetische Erfahrung, die auch durch Klangwiederholungen evoziert wird (›nemorosos«, »sonorosos«, »amorosos«).

5. Die Liebesvereinigung als Erkenntnis und die poetische Gestaltung des Liebesrauschs

In Strophe 15 wird nun die Vereinigung der Liebenden unter zahlreichen Anklängen an das *Hohenlied* im Bild des gemeinsamen Lagers antizipiert – in einer mystischen Lesart handelt es sich hier um den Augenblick der Erkenntnis und Kontemplation Gottes als wechselseitige Hingabe der sich schenkenden Seele und der Gottheit. So feiern die folgenden Strophen auch den Rausch der Ekstase unter Verweis auf den biblischen Weinkeller, wobei dieser zweite

Höhepunkt des Gedichts die Dialektik von Begehren und Lusterfüllung, von Hingabe und Gewinn, von Selbstaufopferung und Erkenntnis als Bestandteile von mystischen wie gleichermaßen von erotischen Diskursen inszeniert (Strophen 16-20, vgl. 10-11). Die ›Wissenschaft‹ von der Liebeshingabe (vgl. Strophe 18), die göttliche Erkenntnis als Erfahrung der Selbstüberschreitung wird im weiteren Verlauf in einer üppigen Körpermetaphorik im situativen Kontext einer festlichen Hochzeit ausgeführt (Strophen 21-30, vgl. 12-15). Hier lassen sich in den Bildern der Füchsinnen, die den Weinberg bedrohen, und der milden Brise im Liebesgarten wie auch in der Beschreibung der Braut zahlreiche weitere Anklänge an das Hohelied finden, die jedoch mit Motiven aus der zeitgenössischen Hirtendichtung volkstümlicher Prägung sowie aus der petrarkistischen Tradition verknüpft sind.

Der sparsame Einsatz von Metaphern (so wird die Analogie von Braut und Taube in der zweiten Rede des Bräutigams wieder aufgegriffen: Strophe 33, vgl. 16) – oder anaphorische Wiederholungen (etwa des Motivs der Einsamkeit, »soledad«: Strophe 34, vgl. 16) tragen zur emotionalen Wirkung der konsequent geformten figurativen Sprache bei.

6. Die Selbstüberschreitung der Erkenntnis als Selbstüberschreitung der Sprache

Damit wird allerdings nicht nur das Unaussprechliche der Selbstüberschreitung in der Liebeserfahrung sprachlich darstellbar gemacht; zugleich wird damit das sprachliche Ausdrucksvermögen lyrischer Rede an seine Grenze geführt – und überschritten. Deutlich wird dies noch einmal im Abgesang der Braut (Strophen 35-39, vgl. 17-18), in der sich der Liebesgarten in eine Höhle oder eine steinerne Ritterburg verwandelt. Raummetaphern stellen den Rahmen für die gegenseitige Anschauung, die auch als Kontemplation Gottes erscheint. Ist für den Eros, das Begehren, die Distanz zwischen dem Selbst und dem Anderen kennzeichnend und weiterhin eine chronologische Abfolge der Zeit konstitutiv, so werden Distanz und Zeit im Augenblick der Präsenz des Anderen, der Anschauung und Erkenntnis bzw. des Liebesaktes aufgehoben. Zur Darstellung der mystischen Ekstase bzw. des Liebesaktes werden mit der »noche serena«, der heiteren Nacht, und der Flamme der brennenden Liebe Motive verwendet, die sich auch in anderen geistlichen Liedern Juans de la Cruz wiederfinden lassen (Strophe 38, vgl. 18). Die Fülle der Anschauung Gottes in der Ekstase wird also durch Metaphern der körperlichen Liebe darstellbar gemacht, um so das Problem der Darstellbarkeit der Erhabenheit von Erkenntnis zu lösen.

7. Die Wirkung des *Cántico Espiritual* in einer poetologischen Lesart in der spanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts

Die Lyrik des Johannes vom Kreuz wurde in einer poetologischen Lesart von Lyrikern des 20. Jahrhunderts (z.B. bei Autoren der von Hugo Friedrich als klassische Moderne gefeierten Generación von 1927 wie Jorge Guillén) wieder entdeckt: Hatte die moderne Lyrik erkannt, dass Sprache nur unvollkommen und unzulänglich in der Lage ist, Vorgänge der Welt und des Bewusstseins abzubilden, so bietet die poetische Rede des Juan de la Cruz in ihrer Aufhebung der pragmatischen Bedeutung der Sprache eine Möglichkeit, die Unaussprechlichkeit des dichterischen Schöpfungsvorgangs und die sprachliche Nicht-Darstellbarkeit von Erkenntnis zu überwinden. So steht der 1982 erschienene Gedichtzyklus *El Fulgor* von **José Angel Valente** ganz im Zeichen eines Dialogs mit Juan de la Cruz; und ganz ähnlich ›zweisinnig‹ wie der *Cántico Espiritual* lässt sich ein Gedicht aus diesem Zyklus vordergründig als

Hymnus auf die körperliche Liebe lesen, bietet jedoch zugleich eine Liebeserklärung an das schwierige und schwer zu fassende poetische Wort (vgl. 20).

8. Literaturhinweise

8.1 Ausgaben (Auswahl)

- San Juan de la Cruz: Poesía. Hg. D. Ynduráin. Madrid: Cátedra ³ 1987 und Crítica 2001.
San Juan de la Cruz: Cántico espiritual y poesía completa. Hg. P. Elia und M. J. Mancho. Barcelona: Crítica 2002.
Johannes vom Kreuz: Sämtliche Werke. Übertragen von Oda Schneider, Hans Urs von Balthasar, Irene Behn. 4 Bände. Freiburg i. Br.: Johannes Verlag Einsiedeln 1963-1978 (u.ö).

8.2 Sekundärliteratur (chronologisch geordnete Auswahl)

- Baruzi, J.: Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique. Paris: Alcan ²1931 (¹1924).
Alonso, D.: Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Madrid. Gredos ⁵1981 (¹1950).
Alonso, D.: La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera). Madrid: Aguilar ⁴1966.
Duvivier, Roger: La genese du Cantique spirituel de saint Jean de la Croix. Paris 1971.
Morales, Jose L.: El Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz: su relacion con el Cantar de los Cantares y otras fuentes escriturísticas y literarias. Madrid 1971.
Duvivier, Roger: Le dynamisme existentiel dans la poesie de Jean de la Croix: lecture du Cántico Espiritual. Paris 1973.
Rico, F. (Hg.) : Historia y critica de la literatura Española, II. Barcelona: Crítica 1980, S. 426-445.
Prieto, A.: La Poesía española del siglo XVI. I y II. Madrid: Cátedra 1984/1987.
Krynen, J.: Saint Jean de la Croix et l'aventure de la mystique espagnole. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. France-Ibérie Recherche 1990.
Rico, F. (Hg.): Historia y critica de la literatura Española, II. Barcelona: Crítica 1991.
Teuber, B.: Saint Jean de la Croix lecteur de Bataille. Ein Versuch zur erotischen Transgression im Lied von der dunkeln Nacht. In : H. Finter, G. Maag (Hg.), Bataille lesen: Die Schrift und das Unmögliche. München: Wilhelm Fink Verlag 1992.
Rossi, R.: Juan de la Cruz. Silencio y creatividad, Madrid: Trotta 1996.
Serés, Guillermo: La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro. Barcelona 1996.
Stoll, A.: San Juan de la Cruz. En una noche oscura. In: M. Tietz (Hg.): Die spanische Lyrik von den Anfängen bis 1870. Einzelinterpretationen. Frankfurt 1997.
Teuber, B.: Der verschwiegene Name – Hohelieddichtung, exegetischer Kommentar und Mystagogik bei san Juan de la Cruz im Kontext der spanischen Renaissance. In: W. Haug, W. Schneider-Lastin (Hg.): Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2000.