

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2016

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Christian Moser und Linda Simonis

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2017



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Redaktion: Joachim Harst

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2017
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1217-1
ISSN 1432-5306
www.aisthesis.de

Annette Simonis

„Un cancionero apócrifo“

Apokryphe Dichtungskonzepte und Modelle
polyphoner Autorschaft im Werk Antonio Machados

Erich Kleinschmidt zum 25. September 2016

1. Antonio Machado und die Konstruktion imaginärer Autorschaft

Im Jahr 1926 erschien in der *Revista de Occidente*, einer von José Ortega y Gasset in Madrid herausgegebenen Zeitschrift mit kulturpolitischer und philosophischer Ausrichtung, eine merkwürdige Publikation unter dem rätselhaften Titel *Cancionero apócrifo de Abel Martín. Recopilación y estudio de Juan de Mairena*.¹ Auf den ersten Blick scheint es so, als fungiere Antonio Machado hier lediglich als Herausgeber einer von Juan de Mairena kompilierten Sammlung, welche wiederum der Autorschaft eines Abel Martín zugeschrieben wird. Trotz der rätselhaften doppelten Herausgeberfiktion hatte das damalige Lesepublikum offenbar keine Probleme damit, Antonio Machado als den eigentlichen Autor der genannten „apokryphen“ Prosa- und Gedichttexte zu identifizieren.² Denn die Namen Juan de Mairena und Abel Martín bezeichnen nicht etwa reale Dichterpersönlichkeiten der damaligen Epoche oder der spanischen Literaturgeschichte, sondern sie sind – wie die damaligen Leser durch Ausschlussverfahren selbst erraten konnten – Konstrukte von Machados Phantasie, fiktive Autorprojektionen, deren Erfindung und Gestaltung er mit erstaunlichem gedanklichen Aufwand und Akribie betrieben hatte. Abel Martín und sein ‚Schüler‘ Mairena gehören zu einem ganzen Spektrum von imaginierten Dichtern und Philosophen, deren fingierte Werke ihr Erfinder Machado als „apokryph“ bezeichnete. Die bemerkenswerte Praktik, eigene Hervorbringungen, Lyrik und Prosa, nicht unter dem eigenen Namen zu publizieren, sondern einem Kreis fingierter Autorpersönlichkeiten zuzuordnen, hebt sich von dem gewöhnlichen Gebrauch von Pseudonymen, von künstlerischen Decknamen, deutlich ab. Zumal der Autor in jenem Zeitraum in den 1910er und 1920er Jahren keineswegs mehr ein Unbekannter war.

Machado galt zu diesem Zeitpunkt bereits als ein namhafter Lyriker der Moderne und des Symbolismus, zumal er mit seinem Frühwerk der *Soledades* (1903) und den *Campos de Castilla* (1912) Aufsehen erregt hatte. Obgleich die Anklänge an Gongóra in der Titelwahl des ersten Gedichtbands (*Soledades*) nicht zu überhören sind, hebt sich Machados poetische Sprache von derjenigen

1 Antonio Machado. „Cancionero apócrifo de Abel Martín. Recopilación y estudio de Juan de Mairena“. *Revista de Occidente* 36. S. 284-300.

2 Vgl. Philip G. Johnston. *The Power of Paradox in the Work of Spanish Poet Antonio Machado (1875-1939)*. New York: Mellen Press, 2002. S. 28.

seines barocken Vorläufers durch eine größere Schlichtheit und Nüchternheit ab.³

In seinem späteren Werk avanciert Antonio Machado zu einem der wichtigsten modernen Verfechter apokrypher Dichtungs- und Schreibkonzepte, die er systematisch durchdenkt und weiterentwickelt.

Die Aufnahme apokrypher Vorstellungen im Umkreis der modernen Lyrik erscheint zunächst nicht ganz selbstverständlich. Bezieht sich doch die Vorstellung von Apokryphen in erster Linie auf vormoderne Traditionen, auf die jüdisch-christlichen Überlieferungen, und zwar auf die nicht-kanonischen bzw. nicht-autorisierten Texte im Rahmen des Alten und Neuen Testaments.⁴ In Machados Schriften wird der Begriff des Apokryphen indessen systematisch erweitert und geschickt an die individuellen Vorlieben des Autors angepasst. Das Attribut „apocrifo“/ „apocrifa“ wird von Machado dabei sowohl auf literarische Texte als auch auf Personen bezogen. So ist die Rede von einem „cancionero apócrifo“ ebenso wie von „un profesor apócrifo“.

Welche verschiedenen Bedeutungsebenen, so wäre im Folgenden zu fragen, sind im Œuvre Antonio Machados mit der Bezeichnung „apocrifo“ verbunden – und welche weiteren poetologischen und philosophischen Implikationen werden dabei jeweils mit ihr verknüpft?

Um diese Frage angemessen beantworten zu können, ist es notwendig, sich die spezifische Synthese aus Dichtkunst und Philosophie im Werk von Antonio Machado genauer zu vergegenwärtigen. Der oben bereits erwähnte Juan de Mairena beschreibt die Philosophie und die Poesie in einer programmatischen Ausführung als komplementäre Zugewandenen und Möglichkeiten der Welt-erfassung. Während die Philosophie sich der Welt der Träume und Ideale anzunähern suche, konzentrierte sich die Poesie auf den anschaulichen Bereich, welcher der visuellen und sinnlichen Erfahrung zugänglich ist: „La filosofía, vista desde la razón ingenua, es, como decía Hegel, el mundo al revés. La poesía, en cambio, es el reverso de la filosofía, el mundo visto, al fin, del derecho... Conclusión: para ver del derecho hay que haber visto antes del revés.“⁵

Weit davon entfernt, Sinnlichkeit und Vernunft gegeneinander auszuspielen, propagiert Machados Projektionsfigur ihr Nebeneinander und ihre Synthese.⁶ Erst die glückliche Verbindung beider erlaube dem menschlichen Subjekt eine Totalität der Wahrnehmung und Erkenntnis. Grundsätzliche erkenntnistheoretische Gesichtspunkte führen auch zu Machados Vorliebe für die Konstruktion apokrypher Autorschaft und Texte.

Philip G. Johnston hat in seiner richtungweisenden Monografie *The Power of Paradox in the Work of Spanish Poet Antonio Machado (1875-1939)* die

3 Vgl. Gustav Siebenmann. *Essays zur spanischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 1989. S. 20.

4 Vgl. dazu ausführlich auch den Beitrag von Linda Simonis in diesem Band.

5 Juan de Mairena I, *recopilación póstuma de textos del apócrifo de Antonio Machado*, Buenos Aires: Losada, 1943. S. 22.

6 Vgl. Pedro Cerezo Galán. *Antonio Machado en sus apócrifos. Una filosofía de poeta*. Edición electrónica. Universidad de Almería, 2014. Siehe ferner: José Luis Abellán. *El filósofo Antonio Machado*. Valencia: Pre-Textos, 1995.

konstitutive Vernetzung der Idee apokryphen Schrifttums im Œuvre des Dichters mit den Konzepten des Zweifelns, des Skeptizismus und des Paradoxons präzise herausgearbeitet.⁷

Der angenommene apokryphe Status von Machados Dichtungen und Prosaertexten aus den Jahren 1915 bis 1939 betone, so Johnston, ein Moment des Zweifels und der Ambivalenz, das als ein integraler Bestandteil der zugrundeliegenden Poetik und Philosophie des Autors anzusehen ist. Ähnlich den biblischen Apokryphen suggeriert der Terminus auch bei Machado die Vorstellung zweifelhafter Autorschaft:

The word apocrifo in the title is significant. [...] It means spurious or fabulous, the noun Apocrypha signifies a writing or statement of doubtful authority. [...] Machado's use of ‚apocrifo‘ might be said to be designed to prepare the reader for confrontation with some of the eccentric views expressed in the work, which themselves might be considered as ‚of doubtful authority‘.⁸

Die Idee apokryphen Schreibens und Dichtens erhält in Antonio Machados Werk nach und nach eine programmatische Kontur, die von einer intensiven Textproduktion begleitet wird.⁹

Unter dem Heteronym Abel Martin hat Machado in seinem „cancionero apócrifo“ philosophische Reflexionen, Naturgedichte, Liebesgedichte ebenso wie religiöse Lyrik veröffentlicht. Sie projektieren diverse Stimmungen und beziehen spielerisch Position zu metaphysischen und theologischen Themen.

Eine besondere Spielart des Perspektivwechsels wird in den Eingangswersen von CLXVII konkretisiert, wo die Vorstellung der sich kreuzenden Blicke mit dem eigenen Spiegelbild präsentiert wird¹⁰:

Mis ojos en el espejo
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo.

My eyes in the mirror
are the blind eyes that look at
the eyes with which I see them.

7 Vgl. Johnston. *The Power of Paradox*. S. 7-28.

8 Johnston. *The Power of Paradox* (wie Anm. 2). S. 28.

9 Vgl. diesbezüglich auch die grundlegende Studie von Hugo Laitenberger: *Antonio Machado: sein Versuch einer Selbstinterpretation in seinen apokryphen Dichterphilosophen*, Stuttgart: F. Steiner, 1972.

10 http://www.armandfbaker.com/translations/apocryphal/CLXVII_abel_martin.pdf – Die englischen Übersetzungen von Machados Lyrik wirken oft überzeugender als die deutschen, da sie den oftmals lakonischen Stil des Autors besser treffen. Eine gelungene neuere deutsche Übersetzung des *Cancionero* ist im Ammann Verlag erschienen: Antonio Machado: *Neue Lieder. Aus einem apokryphen Cancionero. Gedichte und Prosa. Spanisch und Deutsch*. Herausgegeben, aus dem Spanischen und mit einem Nachwort von Fritz Vogelsgang, Zürich: Ammann, 2007.

Die zitierten Zeilen umkreisen ein Wahrnehmungsparadoxon, bei dem Subjekt und Objekt der Betrachtung ineinandergleiten. Die Augen des Spiegelbilds sind zwar blind, da sie den Blick des Betrachters nur gleichsam passiv erwidern, doch sind sie auf eben diejenigen Augen gerichtet, von denen der Sehprozess ausgeht, und bilden deren exaktes Pendant.

In der zweiten Strophe wird zwar das Thema der visuellen Wahrnehmung und des menschlichen Auges beibehalten, doch wandelt sich sprunghaft der Fokus der Betrachtung¹¹:

Gracias, Petenera mía:
por tus ojos me he perdido;
era lo que yo quería.

Thanks, my lady;
I lost my self through your eyes;
it was what I wanted.

Eine Dame, möglicherweise die Geliebte des lyrischen Ich, wird in den zitierten Zeilen unmittelbar angesprochen. Ihr gilt der Dank des Sprechers, insofern dieser bekennt, sein Selbst durch ihre Augen verloren und dies so gewünscht zu haben. Machado variiert in den zitierten Zeilen einen vertrauten Topos aus der alteuropäischen Liebeslyrik, in der die Augen der Geliebten faszinieren und ihre Blicke den Betrachter sogar töten können. Die Darstellung schwankt zwischen destruktiven Momenten und einem geheimnisvollen Erkenntnisgewinn.

Der Blickkontakt erhält in Machados Gedicht unterdessen eine subtile und rätselhafte Komponente. In den versteckten Winkeln ihrer Augen, so gesteht das lyrische Ich seiner Geliebten, habe er sich gesucht, und zwar im Blick, mit dem die Betrachterin ihn anschaut¹²:

Y en la cosa nunca vista
de tus ojos me he buscado:
en el ver con que me miras

And in the unseen aspect
of your eyes I have sought myself:
in the gaze with which you see me.

Auch und gerade in der Liebeslyrik bevorzugt Machado widersprüchliche Konstellationen und Aporien, auch wenn diese sich teilweise bei näherer Betrachtung auflösen lassen.

Ein Nebeneinander der Gegensätze bringt auch das Sonett „Rosa de Fuego“ zum Ausdruck. Die Liebenden erscheinen zunächst als integrale Bestandteile des Frühlings und sind mit der Natur (mit Bergen und Feldern) und ihren Elementen (Erde, Wasser, Wind und Sonne) aufs Engste verflochten. Die Verwobenheit

11 http://www.armandfbaker.com/translations/apocryphal/CLXVII_abel_martin.pdf.

12 http://www.armandfbaker.com/translations/apocryphal/CLXVII_abel_martin.pdf.

der Liebenden mit der naturhaften Umgebung findet ihre Bestätigung in den Atemzügen, die die Luft der Berge einsaugen, und in den Augen, mit denen sie die Blumenfelder wahrnehmen. Das zweite Quartett spielt mit der überraschenden Nähe der Kontraste. Die süße Milch, die der leidenschaftliche wilde Panther den apostrophierten Liebenden anbietet, wirkt wie eine Engführung diametraler Gegensätze. Zumal der Sprecher antizipiert, dass sich die Raubkatze ihnen künftig bedrohlich in den Weg stellen werde¹³:

ROSA DE FUEGO

Tejidos sois de primavera, amantes,
de tierra y agua y viento y sol tejidos.
La sierra en vuestros pechos jadeantes,
en los ojos los campos florecidos,
pasead vuestra mutua primavera,
y aun bebed sin temor de la dulce leche
que os brinda hoy la lúbrica pantera,
antes que, torva, en el camino aceche.

ROSE OF FIRE

Lovers, you are woven from springtime,
out of earth and water, wind and sun.
The mountains are in your breathless lungs,
in your eyes the fields of flowers.
Walk forth during the spring of your life
and drink freely from the sweet milk
that the lustful panther offers you today,
before she waits threateningly in your path.

Der Reiz der apokryphen Gedichte beruht sicherlich zu einem großen Teil auf ihren internen Spannungen und Widersprüchlichkeiten, die gelegentlich die Form des Paradoxons annehmen. Ähnlich verhält es sich, wenn die Gedichte aus den apokryphen Sammlungen Machados theologische Vorstellungen umkreisen wie etwa in dem im Folgenden zitierten Ausschnitt aus *Al Gran Cero*. Das in beinahe blasphemischer Manier „an die große Null“ gerichtete Gedicht enthält Anspielungen auf die göttliche Schöpfung und das Ruhen Gottes (am siebten Tag), durch das der Wechsel zwischen Tag und Nacht entstehe¹⁴:

13 http://www.armandfbaker.com/translations/apocryphal/CLXVII_abel_martin.pdf; siehe auch Antonio Machado. *Selected Poems*. Translated by Alan S. Trueblood. Harvard: Harvard University Press, 1982. 2011 [Zweisprachige Ausgabe Spanisch/Englisch]. S. 220-221.

14 http://www.armandfbaker.com/translations/apocryphal/CLXVII_abel_martin.pdf – Vgl. auch Antonio Machado. *Times Alone: Selected Poems of Antonio Machado*. Wesleyan University Press, 2011 [Zweisprachige Ausgabe Spanisch/Englisch]. S. 154.

AL GRAN CERO

Cuando el Ser que se es hizo la nada
y reposó, que bien lo merecía,
ya tuvo el día noche, y compañía
tuvo el hombre en la ausencia de la amada.

TO THE GREAT ZERO

When Being that is itself made nothingness
and took a well-deserved rest,
day finally had its night, and man
had company in the absence of his beloved.

Die zitierte apokryphe Version der biblischen Schöpfungsgeschichte umkreist die Vorstellung eines entrückten Gottes, der sich zurückgezogen hat, um zu ruhen. Der Mensch als sein Geschöpf sieht sich unterdessen auf die Gesellschaft einer Abwesenheit, eines „deus absens“ verwiesen. Die letzten beiden Zeilen der ersten Strophe setzen das paradoxe Spannungsfeld zwischen „compañía“ und „ausencia“ in der Gott-Mensch-Beziehung eindrucksvoll in Szene.

Nicht weniger widerspruchreich und vieldeutig schillernd wirkt ein kurzes, eher weltlich anmutendes Gedicht aus dem gleichen Band¹⁵:

13

Para tu ventana
un ramo de rosas me dio la mañana.
Por un laberinto, de calle en calleja,
buscando, he corrido, tu casa y tu reja.
Y en un laberinto me encuentro perdido
en esta mañana de mayo florido.
Dime dónde estás.
Vueltas y revueltas. Ya no puedo más

13

The morning gave me
a bouquet of roses for your window.
Through a labyrinth, from street to lane,
I have hastened in search of your window.
And I find that I am lost in a labyrinth
on this flowering morning of May.
Tell me where you are.
Twists and turns. I can go no further.

Das Gedicht wird von einem eindrücklichen Bild und der rhetorischen Figur einer Personifikation eröffnet: Einen Strauß Rosen hat der Morgen dem Sprecher für das Fenster eines angeredeten Gegenübers, eines Du überreicht. Das lyrische Ich, das sich auf der Suche nach dem Fenster des angesprochenen Du bzw. der Geliebten in einem Labyrinth verirrt, bleibt in dessen gewundenen

15 http://www.armandfbaker.com/translations/apocryphal/CLXVII_abel_martin.pdf

Gängen stecken und scheint nicht weiterzukommen. Resigniert heißt es daher in der zweiten Hälfte der letzten Zeile: „Ya no puedo más.“

Das apokryphe Unterfangen, das die Lyrik Machados in dessen mittlerer und später Schaffensperiode untergründig und programmatisch durchzieht, findet im Bild des Labyrinths einen prägnanten sinnbildlichen Ausdruck, denn Letzteres steht auch für das Rätsel und die im Verborgenen liegenden Pfade.

Machado taucht seine eigenen Texte gezielt in ein mehrdeutiges und ambivalentes Licht und provoziert eine Lesart im Zeichen des Fragwürdigen und Unorthodoxen.

Gespalten ist Machado nicht allein in seinen poetischen Schriften, sondern auch in seinem Patriotismus und seiner Einstellung zur spanischen Nation: „Tengo un gran amor a España y una idea de España completamente negativa. Todo lo español me encanta y me indigna al mismo tiempo“¹⁶ heißt es in einer autobiografischen Notiz aus dem Jahr 1913. Darin gelangt eine ambivalente Einstellung zum Ausdruck, die für eine ganze Generation charakteristisch ist.¹⁷

2. Apokryphe Experimente

Machado hat den Terminus „apócrifo“ wohl erstmals in seinen Notizheften und Aufzeichnungen, die aus den Jahren 1912 bis 1926 stammen und 1957 postum unter dem Titel *Los comentarios* von Guillermo de Torre veröffentlicht wurden¹⁸, und zwar bereits ab 1915 systematisch eingeführt und sukzessive vertieft, etwa in einem Abschnitt über „La Heterogeneidad del ser“ und „De la Poesia“. Hier begegnet die Idee des „Cancionero apócrifo. Doce poetas que pudieron existir“, die als Keimzelle der apokryphen Schreibkonzeption Machados gelten darf.

Neben den zentralen Schriftstellercharakteren Abel Martín und Juan de Mairena kreierte Machado eine Vielzahl von apokryphen Dichternamen, die einen integralen Bestandteil einer fiktiven Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts bilden, wie sie sich hätte ereignet haben können. Für dieses Projekt notiert Machado die vielsagenden Titel „Un cancionero del siglo XIX sin utilizar ninguna poesia autentica“ und „Un cancionero apócrifo“ mit dem erläuternden Zusatz „Doce poetas que pudieron existir“ („Zwölf Dichter, die existieren könnten“). In seinen Notizen schweben Machado offenbar verschiedene Möglichkeiten der Titelgebung vor, die er einander vergleichend und abwägend gegenüberstellt.

16 Machado. *Escritos dispersos (1893-1936)*. Barcelona: Octaedro, 2009. S. 190. Zitiert nach Kevin Krogh. *The Landscape Poetry of Antonio Machado: A Dialogical Study of „Campos de Castilla.“* Lewiston, N. Y.: E. Mellen Press, 2001. S. 71.

17 Vgl. Robert G. Harvard. *From Romanticism to Surrealism: Seven Spanish Poets*. New Jersey 1988. S. 72.

18 *Los complementarios*. Recopilación póstuma a cargo de Guillermo de Torre publicada en Buenos Aires: Losada, 1957. Nach der Niederlage der Republikaner im spanischen Bürgerkrieg musste Machado 1939 vor dem Franco-Regime über die Pyrenäen fliehen und starb vor Erschöpfung wenige Tage später in Collioure.

Machado evoziert im Rahmen seiner modernen Neukonzeption des Apokryphen den ‚Möglichkeitssinn‘, die virtuelle Dimension, die im Medium der Literatur und des Fiktiven transportiert wird. Zugleich spielt er mit den zwölf Poeten auf die Zahl der zwölf Apostel im Neuen Testament an, denen er unauffällig eine dreizehnte Figur beimischt.

In die Aufzählung der imaginären Poeten Jorge Menéndez, Víctor Acucroni, Jose Maria Torres, Abraham Macabeo de la Torre, Antonio Machado, Lope Robledo, Manuel Cifuentes Fandanguillo, Tiburcio Rodrigalvarez, Pedro Carranza, Abel Infanzon, Andrès Santallana, José Matecón del Palacio und Froilán Meneses hat sich bezeichnenderweise wie eine verschlüsselte Signatur des Autors auch der Name Antonio Machado eingeschlichen. Johnston bemerkt diesbezüglich prägnant: „The emergence of Machado’s two most famous apocryphal characters, Abel Martín and Juan de Mairena, was therefore shadowed by furious notebook activity in the form of the invention of an even wider cast of imaginary characters.“¹⁹

Es mag sein, dass Machado zunächst primär durch den kreativen Impuls motiviert ist, klingende Dichternamen zu erfinden, denen er in einem zweiten konkretisierenden Schritt Kurzbiografien zuordnet. Die Unabhängigkeit und Freiheit des poetischen Schaffensprozesses kulminiert somit in der Schöpfung von Eigennamen, die per se von jedem semantischen Gehalt frei sind und in diesem Fall, da es sich um rein fiktive Persönlichkeiten handelt, auch keine bestimmte Referenz in der sozialen Wirklichkeit aufweisen.

Darüber hinaus werden aber auch andere systematische Ebenen sichtbar, die mit der Vorstellung von apokrypher Autorschaft eng verbunden sind. Offenbar ist Machado fasziniert vom Spiel mit den imaginären Projektionsfiguren, die ihm Gelegenheit bieten, verschiedene potenzielle Selbstbilder in Gestalt von Fremdbildern zu entwerfen. Die bemerkenswerte Koinzidenz von Eigenem und von Aspekten der Alterität macht die Besonderheit des Schreibens unter diversen fiktiven Namen aus. Die späteren Werke Machados weisen somit eine ausgeprägte ludische Komponente auf, die allerdings des tieferen Sinns nicht entbehrt. Die Gelegenheit, im Medium der Schrift zu experimentieren, ohne sich auf eine bestimmte poetologische oder philosophische Position festlegen zu müssen, bietet einen zusätzlichen Anreiz für eine solche multiple Autorkonzeption in Gestalt apokrypher Ich-Projektionen.²⁰ Den Texten Machados eignet eine programmatische Vielstimmigkeit, eine polyphone Dimension, die in der

19 Johnston. *The Power of Paradox* (wie Anm. 2). S. 27.

20 Vgl. diesbezüglich ausführlich den erläuternden Kommentar von Gustav Siebenmann. *Essays zur spanischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 1989. S. 209: „Juan de Mairena, Jorge Meneses, Abel Martín sind die Namen jener apokryphen Dichter, oder Denker, die Machado, halb Schalk, halb Prophet, sich als Sprachrohr erfunden hat. Es waren nicht nur Deckschilder, unter denen sich der Lyriker in unbefangener Prosa äußern konnte: Auch eigenste Prosa hat er den Apokryphen in den Mund gelegt, um auf diese Weise freier experimentieren zu können. Das Spiel mit dem Imaginären schien ihm einen großen Spaß zu machen.“

Forschung auch unter dem Aspekt des Dialogischen diskutiert worden ist, sich aber in einer dialogischen Poetik nicht erschöpft.²¹

Der Entwurf pluraler Autorfiguren korrespondiert nicht zuletzt auch der Idee kollektiven Schreibens, einem Ideal, das zu dem in den dreißiger Jahren von Machado vertretenen Kommunismus ebenso passte wie zu seinem früheren Leitbild von christlicher Gemeinschaft und Brüderlichkeit.²²

Unter den Namen der imaginären Dichter im „cancionero apócrifo“ findet sich, wie oben bereits erwähnt, als dreizehnter Gewährsmann auch ein Antonio Machado, der dem Autor selbst zugleich ähnlich und unähnlich ist. In der erfundenen Kurzbiografie wird zwar das gleiche Geburtsdatum und der gleiche Geburtsort wie diejenigen Machados genannt, nämlich 1875 in Sevilla, aber der apokryphe Machado weilt offenbar bereits längst unter den Verstorbenen: „Murió en Huesca en fecha todavía no precisada. Alguien lo ha confundido con el celebre poeta del mismo nombre, autor de *Soledades*, *Campos de Castilla* etc.“²³ Wie der Kommentar mit augenzwinkernder Selbstgefälligkeit und selbstironisch bemerkt, habe ein Kritiker besagten Machado (aus der Reihe der apokryphen Dichter) mit jenem berühmten gleichnamigen Poeten verwechselt, welcher der Verfasser der *Soledades* und der *Campos de Castilla* sei.

Derartige falsche Autorzuschreibungen und Konfusionen wie die in den oben zitierten Zeilen genannte machen dem Prinzip des Apokryphen mit seinen inhärenten Zweideutigkeiten und Verunsicherungen alle Ehre. In augenzwinkerndem Kontakt mit den Lesern, die sich kongenial auf das raffinierte Spiel mit den konstruierten Autorschaften einlassen, entfaltet Machado eine sehr subtile und vielschichtige Schreibweise. Es gelingt ihm, eine apokryphe Stimmenvielfalt zu erzeugen, die innerhalb eines einzelnen dichterischen bzw. philosophischen Werks – auch innerhalb der europäischen Moderne – einzigartig ist.

Im erwähnten apokryphen Sammelband treten auch die wichtigsten apokryphen Autoren und Protagonisten der Philosophie Machados auf: „Abel Martin, Juan de Mairena, as well as Jorge Meneses – Machado’s three most important apocryphal characters – first appear in the initial two sections of *De un*

21 Vgl. passim die aufschlussreiche Studie von Nicolas Fernandez-Medina. *The Poetics of Otherness in Antonio Machado’s „Proverbios y Cantares“*. Cardiff: University Press, 2011. Siehe auch Antonio Carreño. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: la persona, la máscara: Unamuno, A. Machado, Fernando Pessoa, V. Alexandre, J. L. Borges, Octavio Paz, Max Aub, Félix Grande*. Madrid: Gredos, 1982. Zum Aspekt der Unbestimmtheit in Machados Lyrik vgl. Margaret Helen Persin. *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-century Spanish Poetry*. Bucknell: Bucknell University Press, 1997. S. 36.

22 Zum besonderen Verhältnis von Christentum und Kommunismus bei Machado vgl. Bárbara Pérez-Ramos: *Intelligenz und Politik im Spanischen Bürgerkrieg 1936-1939*. Bonn: Bouvier, 1982, S. 57. Zu Machados gradueller Abkehr von der *poésie pure/poesia pura* zugunsten eines engagierten Literaturbegriffs vgl. Mervyn Coke-Enguidanos. *Word and Work in the Poetry of Juan Ramón Jiménez*. London: Tamesis, 1982. S. 144f.

23 http://www.armandfbaker.com/translations/misc/apocryphal_songbook.pdf.

cancionero apócrifo (CLXVII and CLXVIII).²⁴ Schon in den zwanziger Jahren ist es Machado gelungen, die Konzeption des ‚apócrifo‘ in seinem Œuvre fest zu etablieren.

Wenig später erschien die Fragmentsammlung „Juan de Mairena: Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo, País: Espasa Calpe 1936.“²⁵

Die dergestalt generierte Perspektivenvielfalt weist aufschlussreiche Parallelen zur bildenden Kunst der Epoche auf, denn sie korrespondiert der Mehrdimensionalität in der Kunst des Kubismus, die ihre Gegenstände von verschiedenen Blickwinkeln gleichzeitig beleuchtet und mit der Engführung verschiedener räumlicher Wahrnehmungen in der optischen Simultaneität der Bildebene operiert. Da Machado in seinem bürgerlichen Beruf als Französischlehrer arbeitete, nahm er regen Anteil an den künstlerischen Moderneströmungen im zeitgenössischen Frankreich. Im Rekurs auf den programmatischen Begriff der „cubicación“ kündigte er an, eine Schreibweise in der Art der kubistischen Kunst zu erproben.²⁶

Als hochgradig mehrdeutig erweist sich daher auch der Charakter der Machado'schen Texte selbst, die vielfach im Zeichen des Apokryphen stehen. Beispielhaft zeigt sich dies in dem Gedicht CLXX mit dem Titel „Siesta“, das dem Andenken Abel Martíns gewidmet ist, „En memoria de Abel Martín“. Es beginnt rätselhaft mit dem Oxymoron des „pez de fuego“, des Fisches aus dem Feuer, der in den „höchsten Azur“ hinabtaucht: „bajo el supremo añil“. Auch die folgenden Strophen evozieren aporetische bzw. paradoxe Vorstellungen, die eine geheimnisvolle Gotteskonzeption zwischen Distanz und Bezogenheit auf den Menschen umkreisen. Nicht weniger mehrdimensional erscheint die Beziehung des Menschen zu jenem entfernten göttlichen Wesen, da sie offenbar zwischen Glauben und rationalem Vermögen oszilliert²⁷:

Al Dios de la distancia y de la ausencia,
del áncora en la mar, la plena mar...
Él nos libra del mundo – omnipresencia –,
nos abre senda para caminar.
Con la copa de sombra bien colmada,
con este nunca lleno corazón,
honremos al Señor que hizo la Nada
y ha esculpido en la fe nuestra razón

24 Johnston. *The Power of Paradox* (Anm. 2). S. 28.

25 Juan de Mairena: *Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. País: Espasa Calpe, 1936.

26 Auf die produktive Rezeption des Kubismus geht Xon De Ros genauer ein. Vgl. *The Poetry of Antonio Machado: Changing the Landscape*. Oxford: Oxford University Press, 2015, S. 223.

27 http://www.armandfbaker.com/translations/apocryphal/CLXVIII_CLXXI.pdf. Siehe auch Machado. *Times Alone* (wie Anm. 14), S.160.

To the God of distance and of absence,
 an anchor in the sea, the full sea...
 He frees us from the world – omnipresence –
 and opens a path that we can follow.
 With the cup of shadow filled to the brim,
 and with this heart that is never full,
 let us honor the Lord who made Nothingness,
 and sculpted in faith our rational mind.

Zuweilen kritisiert Antonio Machado auch seine imaginären Co-Autoren in seinen mitunter ausgedehnten Kommentaren zu ihren Schriften, wenn er etwa im Blick auf Abel Martín bemerkt: „Abel Martin has little sympathy for the erotic feelings of our mystics whom he describes as immature priests and nuns who are as anxious as they are ignorant. In this he commits a grave injustice, which shows he has little understanding and, perhaps limited knowledge, of our mystical literature.“²⁸

Das Unverständnis, mit dem Martín jeglicher Erotik sowie den mystischen Dichtungen begegne, wird hier als Verfehlung bzw. als Symptom einer individuellen Begrenzung dieses apokryphen Dichters und Philosophen angeführt. Offenbar schwankt Machado im Blick auf seine fiktiven apokryphen Rollenprojektionen zwischen Nähe und Distanz, zwischen Identifikation und kritischem Abgrenzungsbedürfnis.

Blickt man zurück auf die Subtilitäten und Spitzfindigkeiten, die Machado im Umgang mit dem Modell apokrypher Autorschaft entfaltet, so ergibt sich ein vielschichtiges Bild, das Verwirrungen des Lesers nicht scheut, sondern vielmehr mitunter bewusst herbeiführt bzw. herausfordert. Der Autor favorisiert ein Versteckspiel, das sich hinter einer äußerst kreativen Namensvielfalt verbirgt und häufig zwischen den Zeilen abspielt. Er signalisiert den Rezipienten die programmatische Verwendung einer untergründigen und gleichsam inoffiziellen Schreibweise, die sich häufig auf kryptischen Wegen und labyrinthischen Bahnen mitteilt. Als einen solchen undurchsichtigen Autor, der in seiner apokryphen Poetik ein selbstgewähltes Schattendasein führt, hat der Maler Leandro Oroz Lacalle Antonio Machado selbst kunstvoll porträtiert.

3. Leandro Oroz Lacalles Porträt von Machado:

Der apokryphe Dichterphilosoph und seine Muse

Ein um 1924 entstandenes Ölgemälde von Leandro Oroz Lacalle stellt Antonio Machado diskret als eine unscheinbare Dichtergestalt dar, die es vorzieht, im Verborgenen zu wirken. Das Gemälde zeigt Machado und seine Muse inmitten einer romantisch anmutenden Ruinenlandschaft. Die Muse figuriert als lesende

²⁸ Vgl. *Del cancionero apócrifo. From an Apocryphal Songbook*. CLXVII. Englische Übersetzung von Armand F. Baker. http://www.armandfbaker.com/translations/prose/apocryphal_songbook_1.pdf



Abb. 1. Leandro Oroz Lacalle: *Antonio Machado y su musa / Antonio Machado und seine Muse*, ca. 1915/1924, Ölgemälde, auf der Rückseite mit der Inschrift „Evocación“ versehen.

Frauengestalt, die vor einem von Kletterpflanzen bewachsenen Torbogen der Ruine im Gras sitzt und ein aufgeschlagenes Buch in Händen hält. Der rötliche Lichteinfall der Morgensonne (oder des Abendrots?) setzt das Buch besonders in Szene und hebt die Silhouette der lesenden Frau in hellem Gewand hervor, während der Dichter im schattigen Vordergrund platziert ist und auf den ersten Blick mit der umgebenden Landschaft zu verschmelzen scheint.

Machado, der nicht der Muse, sondern dem Betrachter zugewandt ist, nimmt dabei eine spezifische Körperhaltung ein, die aus der ikonographischen Tradition der europäischen Neuzeit vertraut ist: Das Kinn auf die rechte Hand gestützt, der Blick gedankenverloren und versonnen, verkörpert er die Stimmung der Melancholie, wie sie in zahlreichen allegorischen Darstellungen der frühen Neuzeit überliefert ist. Die bekannteste unter ihnen bildet wohl Dürers Kupferstich „Melencolia I“. In der modernen Kunst wird die melancholische Pose zugleich auch mit der charakteristischen Haltung des Gelehrten und Intellektuellen assoziiert, wie etwa in der berühmten Plastik „Der Denker“ („Le Penseur“) von Auguste Rodin, die der französische Bildhauer zwischen 1880 und 1882 schuf.

Als geheimnisvolle Figur am Rande des Bildes bezeichnet die Gestalt von Machado in Lacalles Gemälde das untergründige Wirken seiner Dichtung aus der Marginalität und dem apokryphen Schreibgestus, hinter dem seine Persönlichkeit bescheiden in die „obscuritas“ zurücktritt. Sie ist zudem aufs Engste verbunden mit der Konzeption des Dichter-Philosophen, mit einem Ideal, wie es auch Machados apokryphe Dichterfiguren verkörpern.

In der linken Hand hält die Gestalt Machados auf Lacalles Bild einen Spazierstock, der ebenfalls auf eine übertragene, verborgene Bedeutungsdimension verweist. Er erinnert zum einen an den Holzstab, den die allegorische Frauengestalt der Melancholia auf Lukas Cranachs Gemälde (ca. 1532, Museum Unterlinden, Colmar) schnitzend bearbeitet.²⁹

Zum anderen lässt das Detail des Spazierstocks oder Wanderstabs auch an die viel zitierten Verse Machados aus der Sammlung „Proverbios y cantares“ denken³⁰:

XXIX

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.

XXIX

Wayfarer, the only way
Is your footprints and no other.
Wayfarer, there is no way.
Make your way by going farther.

Den nicht vorhandenen Weg selbst zu erwandern und durch das Hinterlassen eigener Spuren begehbar zu machen, präsentiert sich in der Eingangsstrophe als zuversichtliche Maxime des Sprechers. Die geäußerte Vorstellung erreicht in ihrer Verknappung und Nüchternheit eine sprichwörtliche Prägnanz, die zugleich Mehrdeutigkeiten generiert und zur besonderen Beliebtheit des Gedichts beiträgt, denn es lädt die Leser gerade aufgrund seiner Schlichtheit dazu ein, spekulative Deutungen in religiöser, gesellschaftlicher oder politischer Hinsicht zu entwerfen.

29 Siehe: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Cranach,_Lucas_d._Ä._-_Die_Melancholie_-_1532.jpg

30 Antonio Machado. *Poesia Y Prosa. Antalogia*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1991. S. 86.