



Joan Maragalls Rezeption deutscher Literatur im Identitätsdiskurs der Moderne

Heidi Grünewald

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAT DE FILOLOGIA

Departament de Filologia Anglesa i Alemanya
Secció de Filologia Alemanya

Heidi Grünewald

Joan Maragalls Rezeption deutscher Literatur
im Identitätsdiskurs der Moderne

Tesi doctoral dirigida per la Dra. Marisa Siguan Boehmer
i presentada per a l'obtenció del grau de Doctor en Filologia Alemanya
Programa de doctorat: "Literatura i Pluralisme"
Bienni 1994-1996

Barcelona 2011

2. Externer Identitätsdiskurs I: Anlass und Notwendigkeit

2.1 Fin de siècle. Epochale Referenzen eines Identitätsdiskurses.

Der Begriff *Fin de siècle*, erklärt Walter Fähnders, bezeichne vornehmlich „eine Stimmung, ein bestimmtes Lebens- und Selbst(wert)gefühl“¹, wobei diese Bezeichnung freilich auch durch eine gewisse Unschärfe geprägt sei. Den Wesenszug dieser Moderne synthetisiert er prägnant mit der Auffassung der österreichischen Literaturkritikerin Marie Herzfeld, die 1893 zu verstehen gab, sie fühle sich umgeben von einer „Welt absterbender Ideale“ und es bliebe nur noch das „Gefühl des Fertigseins, des Zu-Ende-gehens“.² Diese den Fortschrittsoptimismus des neunzehnten Jahrhunderts anulierende „Niedergang- und Endzeitstimmung“ mache verständlich, dass Oscar Wildes *Dorian Gray* (1890) sich in gesteigertem Maße wünsche, es sei doch hoffentlich bald »fin du globe« und Joris-Karl Huysmans in seinem Roman *Gegen den Strich* (1884) den Zusammenbruch der Gesellschaft und den Tod der alten Welt ausrufe.³ Im Gegenzug dazu habe der Sprachkritiker Fritz Mauthner⁴, genau wie Hermann Bahr, allerdings schon 1891 zur Überwindung dieser allgemeinen Epochenmüdigkeit aufgerufen und kurz vor dem Jahrhundertwechsel sei in der Münchner Zeitschrift *Jugend* „energisch ein »Anti-Fin-de-siècle« eingeklagt“⁵ und Mut zu einer optimistischen Haltung gefordert worden. Eine solche offene Erwartungshaltung finde man besonders auch bei Rilke.

Fähnders Synthese verdeutlicht die Eigenart der kulturellen Moderne zwischen pathologischem Symptom, Paradox und Gefühl des Neuanfangs. Joan Maragall steht mitten in dieser epochalen Besonderheit, diagnostiziert, wirft Fragen auf und sucht unermüdlich nach Koordinaten zwischen Fortschrittsglauben und Zivilisationskritik. Gegen jeden Pessimismus berufe man sich auf die Errungenschaften des neunzehnten Jahrhunderts, erklärt er in seinem Artikel *El ingeniero* (1905). Man lebe im Jahrhundert des Fortschritts, könne man überall vernehmen: „la Humanidad avanza [...] así hablan la mayor parte en los grandes momentos de embriaguez progresista“⁶, doch umgehend fährt er fort: „la religión es fábula, la poesía enfermizo entretenimiento, el arte fantasmagoría, la

¹ Fähnders, op.cit., S. 95.

² Vgl. Marie Herzfeld: Fin-de-siècle. Zitiert nach Fähnders, op.cit., S. 95.

³ Vgl. Fähnders, op.cit., S. 95.

⁴ Vgl. Fritz Mauthner: Fin de siècle und kein Ende. In: Das Magazin für Literatur, 60, Nr.1, 1891, S. 13-15.

⁵ Fähnders, op.cit., S. 96.

⁶ El ingeniero, Januar 1905, OC II, S. 682.

filosofia vano ensueño, el espíritu menos que sueño [...], humo, nada“.⁷ Diese andere Seite des modernen Lebens im Zeichen barocker Vanitas sieht Maragall als Kehrseite des so gelobten Fortschritts, als ein Problem von Religion, Kunst, Philosophie und Geistesleben überhaupt; aber, auch wenn der positivistische Diskurs eindeutig das Symptom von Epochenmüdigkeit hervorgerufen hat, sieht der Katalane trotz allem keinen Grund darin, sich dem »tabula rasa«-Effekt hinzugeben. Es erhebt sich also im Weiteren die Frage, wie Maragall auf diese Zeitdiagnose reagiert und einen entsprechenden Identitätsdiskurs entwickelt.

Neben nationalen Fragestellungen galt es nunmehr auch das Konzept von Modernität zu überdenken und die Frage nach dem Fortschritt der Menschheit neu aufzuwerfen. Die Epoche zeigte sich diesbezüglich »nervös«, denn man sah sich immer mehr durch einen kontinuierlichen Reizstrom von Wissen und Wahrnehmungen bestimmt und musste mit einer immer größeren, vom technischen Fortschritt stimulierten Beschleunigung des alltäglichen Lebens fertig werden: „desde su casa oye la palpitación de todo el mundo civilizado en veinticuatro horas, y sabe cómo se mueve su sangre, y cómo las estrellas en el firmamento“⁸, resümiert Maragall. Diese Lebenswelt beeindruckt und erschreckt zur gleichen Zeit. Melancholischen Rückblicken, die retardierend und ausgleichend wirken, schenkt man darum besondere Aufmerksamkeit. So erinnert sich Maragall beispielsweise wehmütig an die letzte Fahrt des alten „tren de vapor“ nach Sarrià: „Era un xiular desesperat cap a Sarrià [...]. El cor em va fer un salt. Era l'últim tren de l'últim dia. El tren de Sarrià ja no correria més. L'endemà [...] començava la tracció elèctrica“.⁹

Auch gewollt inszenierte Mechanismen der Verlangsamung, die wir in der Figur des »Flaneur« beobachten können, sind ein Ausstieg aus der gewohnten, aber scheinbar unkontrollierbaren Entwicklungsdynamik und übernehmen in diesem Sinne die Funktion eines Bremsvorgangs. Ähnlich könnten wir auch die Funktion des Erinnerns einordnen: Der Blick zurück und die Suche nach der verlorenen Zeit können ebenfalls gewinnbringend sein und dem Unbehagen der Gegenwart entgegenwirken. Dass dieser Mechanismus nicht nur über den rationalen Kanal der willentlichen Erinnerung läuft, zeichnete Marcel Proust in seinem Roman *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) mit dem bekannten Bild der Erinnerung freisetzenden Kraft einer »madelaine«. Diese unwillkürliche Erinnerung entsprach einer inneren Bewegung, die den Protagonisten

⁷ El ingeniero, op.cit., S. 682.

⁸ El ingeniero, op.cit., S. 684.

unerwartet überkam, ein aus dem Unterbewusstsein hereinbrechender, mit der äußeren Wahrnehmung verknüpfter Erinnerungsfaden. Diese unwillentlich entstandenen Erinnerungsbilder in Prousts Roman stehen für jene spontane, durch äußere sensuelle Reize stimulierte innere Bewegung im Menschen und deren Kreativitätspotential.

Das Thema »Zeit« wird so zum zentralen Sujet der Moderne. Die zunehmende Hektik innerhalb des technisierten Alltags, das Wachstum der anonymen Großstädte wurde vom überreizten Menschen als bedrohlich empfunden. Darum meint Wegener-Stratmann, der Wunsch nach Stilllegung der Zeit entspreche der Sehnsucht nach Totalität.¹⁰ Der »Flaneur« als Sinnbild der Verlangsamung gegen den beschleunigten Lebensrhythmus der modernen Großstadtgesellschaft wird freilich auch zum Symbol des »Décadent«, der der Nervosität des modernen Lebens nicht Stand halten kann. Das oft beschriebene Phänomen der Neurasthenie im Stimmungsbild der Zeit spiegelt sich entsprechend in der Dekadenzliteratur der Jahrhundertwende: Ihre Helden werden als Neurastheniker beschrieben, wie z.B. Thomas Manns Sanatoriumserzählung *Tristan* (1903) nahe legt. Im Gegenzug zur positivistischen Weltsicht entstehen neue Formen der Bohème, des Eskapismus und auch alternative, naturnahe Lebensweisen finden Zuspruch.

Auch Maragall geht in dem mit *La neurastenia* betitelten Beitrag aus dem Jahre 1899 auf diese Thematik näher ein. Programmatisch unterbreitet er darin einen therapeutischen Gegenentwurf: „busquémonos a nosotros mismos“.¹¹ Diese Aussage wird für ihn auf doppelte Weise zum Leitsatz einer Sanierung des Ich: einerseits bezogen auf seine eigene Person sowie auf den Menschen schlechthin, andererseits aber auch als Grundsatz für eine Neuorientierung der katalanischen Gesellschaft. Mit diesem programmatischen Aufruf hält Maragall offensichtlich am Ideal einer vollkommenen Menschheitsentwicklung fest. Im Gegenzug zum unaufhaltsamen Verdinglichungsprozess der modernen Zivilisation proklamiert Maragall für die geistige Ausbildung des Menschen ein sensibles Naturerleben und Selbstempfinden. Auch wenn er dabei der bürgerlich-liberalen Lebenswelt verpflichtet bleibt, können wir nicht a priori ausschließen, dass in dieser Programmatik auch eskapistische Tendenzen ihre Berechtigung finden, und zwar nicht nur im Sinne eines nach außen hin sichtbaren Rückzugs, sondern auch im Sinne innerer Transgression.

So fand bisher kaum Beachtung, dass Maragall die übliche Schulmedizin ablehnte und sich vorwiegend homöopathisch behandeln ließ. Zum anderen finden wir in seiner

⁹ L'últim xiscle, 24-XII-1905, OC I, S. 716.

¹⁰ Vgl. Martina Wegener-Stratmann, op.cit., S. 73.

Privatbibliothek Titel, die auf alternative Geistesströmungen verweisen und nur wenig ins Bild einer gut bürgerlichen katholischen Existenz passen: so zum Beispiel *El Buddhismo esotérico*¹² des englischen Journalisten und Theosophen Alfred Percy Sinnett (1840-1921) oder Hermann Sudermanns *Johannes*¹³, sowie eine spanische Ausgabe des Bandes *Zur Diätetik der Seele* (1838)¹⁴ des Wiener Arztes und Aphoristen Ernst Freiherr von Feuchtersleben (1806-1849). Auf dem Titelblatt der dreiundzwanzigsten Ausgabe dieser populären Abhandlung von 1861 steht „valere aude!“. Feuchtersleben geht davon aus, „[...] dass es zwischen Denken und Handeln Freiräume gibt, die man der ‚Diätetik der Seele‘ wegen mit alternativen Weltbildern füllen kann, mit Literatur gewissermaßen, als Kompensation für die praktisch unerreichbaren Ideale“.¹⁵ Auch die von Maragall aus der Kunstzeitschrift *The Studio* gesammelten Blätter zur Malerei der österreichischen Jugendstilmalerin Marianne Stokes¹⁶, fallen ins Blickfeld, zumal ihre Bilder, meist religiös-mythischen Inhaltes, von einer besonderen Föminität und Lichtmetaphorik geprägt sind, die zweifelsohne Maragalls Interesse geweckt hatten.

Soweit einige Bemerkungen zu den potentiellen »eskapistischen« Zwischenräumen, denen im Denken Maragalls bisher noch keine gebührende Aufmerksamkeit geschenkt wurde, die aber im Zusammenhang unserer Untersuchungen wenigstens einen orientativen

¹¹ La neurastenia, 11-X-1899, OC II, S. 263.

¹² Es handelt sich um den Band: A. P. [Alfred Percy] Sinnett: *El Buddhismo esotérico*. Trad. Francisco de Montoliu. Madrid: 1902. - Sinnett siedelte 1872 nach Indien über, wo er der Theosophin Helena Blavatsky begegnete, trat 1879 der Theosophischen Gesellschaft (New York, 1875) bei und gründete eine theosophische Zeitschrift in Indien. 1883 kehrte er nach England zurück. 1880-1885 veröffentlichte er unter dem Titel ‚The Mahatma Letters to A. P. Sinnett‘ misteriose Briefe der Meister der Weisheit. Sein Buch ‚Esoteric Buddhism‘ basiert auf diesen Briefen.

¹³ Folgender Band befindet sich im Maragall-Archiv: Hermann Sudermann: *Johannes*. Eine Tragödie in fünf Akten und einem Vorspiel. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung 1898. - Ab 1898 hatte sich Sudermann mit ‚Johannes‘ im Zuge der Neuromantik historischen Themen zugewandt. Seine ersten Stücke sind noch naturalistisch geprägt, obwohl er nicht als konsequenter Naturalist galt (Antipode Gerhart Hauptmanns). - Vgl. dazu Lissy Winterhoff: *Ihre Pracht muss ein Abgrund sein, ihr Lüste ein Ozean: die jüdische Prinzessin Salome als Femme fatale auf der Bühne der Jahrhundertwende*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. Die Autorin kommentiert: „Er [Sudermann] griff zeitgenössische Fragen auf und konnte so mit Hilfe seiner traditionellen Dramentechnik ein neues Publikum für das Theater erschließen und begeistern. Er überforderte nicht das analytische Verständnis seines Publikums und sprach bevorzugt die obere soziale Schicht, das Großbürgertum, die Bourgeoisie, an. Ihr sozialer Aufstieg, dem sein eigener ja entsprach, rief bei ihnen ein größeres Interesse an Bildung hervor und fand im Theater die standesgemäße Freizeitgestaltung.“ (S. 89).

¹⁴ Ernst Freiherr von Feuchtersleben: *Zur Diätetik der Seele*. Wien: Verlag Carl Armbruster, 1838. - Das Buch wurde schon 1856 von dem spanischen Arzt Pedro Felipe Monlau ins Spanische übertragen. Im Maragall-Archiv finden wir folgende Ausgabe: Ernst Freiherr von Feuchtersleben: *Higiene del alma*. traducido directamente de la 45ª edición alemana por Manuel M.^a Angelón y José Góngora. Barcelona: Juan Gili, 1897.

¹⁵ Stefan H. Kaszynski: *Die unkonventionellen Denkwürdigkeiten des Freiherrn von Feuchtersleben*. In: *Orbis Linguarum*, Bd.23, Wrocław-Legnica 2003, S. 16.

¹⁶ Marianne Stokes, geb. Preindlsberger (1855-1927), heiratete 1884 den englischen Maler Adrian Stokes. Einige Bilder zeigen stark religiös-mythische Motive: ‚Madonna and Child‘, ‚Aucassin and Nicolette‘, ‚Romanian Children bringing Water to be Blessed in the Greek Church, Desze‘, ‚Mélisande‘ etc.

Stellenwert erhalten sollen. Für eine thematische Einbindung bedürfte es freilich einer tiefergehenden Forschung, die im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist. Trotzdem scheint es uns unumgänglich beim Versuch der Ortung von Person und Werke Joan Maragalls im Kontext der europäischen Geistesströmungen des Fin de siècle, Maragalls potentielle Rezeption der genannten Autoren zu berücksichtigen, denn sie implizieren auch in ihrer Eigenschaft als »Seitenwege« neben Goethe, Nietzsche oder Novalis, ein enormes geistiges Potential, welches den Ich-Diskurs der Moderne mitbestimmt. So ist zum Beispiel Feuchterslebens Seelendiätetik bereits ein erster Beitrag zu der sich im neunzehnten Jahrhundert herausbildenden Ideologie des Goetheanismus zu verstehen, welchem der Österreicher Rudolf Steiner (1861-1925) mit seinem »Goetheanum«¹⁷, einem anthroposophischen Kulttempel, ein Denkmal setzte.

Das immer abstrakter werdende Weltbild der Naturwissenschaften, das daraus entstandene Spezialistentum und die dominante Verstandeskultur, sowie die negativen Konsequenzen der Vergesellschaftung, wie sie sich im Spannungsfeld von Masse und Individuum äußern, bewirkten, dass der Begriff »Abstraktion« als besorgniserregender Aspekt des menschlichen Fortschritts in den Mittelpunkt einer neueren Zivilisationskritik rückte. Bei Maragall bildet dieser Begriff den Kernpunkt seiner Gesellschaftskritik. Begriffe wie »Bürger« oder »Arbeiter« usw. sind in seinen Augen vorbestimmte, abstrakte Kategorien, in denen das Einzigartige jeder Person verdrängt wird, genauso wie der Mensch, nach Ansicht vieler Zeitgenossen, aufgrund der Vereinheitlichungstendenzen von Demokratie und Sozialismus auch Gefahr läuft, seine individuellen Konturen zu verlieren. Hinsichtlich dieses „gran problema moderno“, beruft sich Maragall auf die ausgleichenden Vorstellungen Guyaus und zitiert: „Buscar la conciliación entre el sentimiento de solidaridad siempre creciente, y la confirmación de la individualidad que se acusa también más cada día“.¹⁸ Während bei Ortega y Gasset das Aufkommen der Massenkultur und das Bild der Masse bereits als Gegenstand von Untersuchungen eine klare Ursache, nämlich die der Bevölkerungsexplosion, hatte und Anlass zur Besorgnis gab¹⁹, steht der Begriff

¹⁷ Das Gebäude befindet sich in Dornach (Schweiz).

¹⁸ Libertad, Igualdad y Fraternidad, 20-VII-1896, OC II, S. 490.

¹⁹ Vgl. John Carey: Hass auf die Massen. Intellektuelle 1880-1939. Aus dem Engl. von Siegfried Kohlhammer. Göttingen: Steidl, 1996. [Originaltitel: John Carey, The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939. London: Macmillan Press, 1986]. - Zu Ortega y Gasset (La rebelión de las masas, 1930) meint Carey: Laut Ortegass Untersuchungen habe das Bevölkerungswachstum unterschiedliche Folgen. Erstens: Überfüllung. Überall drängten sich die Menschen, in Zügen, Hotels, Cafés, Parks, Theatern, Wartezimmern, an den Stränden. Zweitens handele es sich dabei nicht nur um Überfüllung, sondern um eine Invasion. Die Menge habe sich der Orte bemächtigt, die von der Zivilisation einzig für die Besten geschaffen worden seien. Drittens folge aus dem Bevölkerungswachstum

»Masse« Ende des neunzehnten Jahrhunderts noch weitgehend als unerforschtes Phänomen im gesellschaftlichen Raum, wirkt somit noch bedrohlicher im weiten Feld der Imaginationen zwischen Angst und Verachtung. Bereits Ibsen zeigte 1882 in seinem Stück *Der Volksfeind* das isolierte, rechtschaffene Individuum als Opfer der korrupten Masse. Zehn Jahre später, als Ibsens Stück in Barcelona auf die Bühne kam, nahm Maragall Bezug auf diese Thematik und meinte, in Ibsens Theater schlage ein „gran impulso humano“, man könne es folglich als Reaktion „contra un cierto concepto materialista de la vida“²⁰ betrachten. Ein materialistisches Lebenskonzept lässt das Individuum geistig verarmen und schafft in Abgrenzung zur unfassbaren Mannigfaltigkeit menschlichen Lebens den Prototyp des grauen Durchschnittsmenschen: „un hombre abstracto, de un tipo único, ente de derechos que lo mismo comprende a Aristóteles que al último *zulu*.“²¹

Beklagt wird vor allem die Mittelmäßigkeit des Massenmenschen. Für Maragall gehört er in die Kategorie des »mediocre«, des Niederträchtigen, da er eine zu verachtende Persönlichkeitsstruktur hat und im Strom der „*necia turba*“²² untergeht. Die Kritik am Phänomen der »Masse« erweist sich zu diesem Zeitpunkt noch als relativ diffuse abweisende Haltung, in der sich noch keine Unterscheidung zwischen der »Angst« vor der Masse und der »Verachtung« der Masse abzeichnet. Den negativ beladenen Begriff »Masse« ortet man konkret in den Strukturen der Demokratie und im Sozialismus. Als imaginäres Konstrukt ersetzt die Masse die unfassbare Mannigfaltigkeit menschlichen Lebens. Darum werden Demokratie und Sozialismus als Formen der Massenorganisation zu feindlichen Erscheinungen erklärt. Prädominant war in diesem Zusammenhang Nietzsches Sicht der Masse, welche von vielen Vorstreitern der modernen europäischen Kultur geteilt wurde. John Carey meint dazu: „Im späten neunzehnten Jahrhundert und frühen zwanzigsten Jahrhundert begründeten die Erforscher der Masse einen eigenen Wissenschafts- oder Science-fiction-Zweig, dessen Pionier Gustave le Bon war.“²³ Gustave

die Diktatur der Masse. Der entscheidende Faktor im politischen Leben des heutigen Europa sei der Aufstieg der Massen zu unumschränkter gesellschaftlicher Macht. Der Triumph der ‚Hyperdemokratie‘ habe den modernen Staat geschaffen, der die größte Gefahr für die Zivilisation darstelle. Die Massen glaubten an den Staat als eine Maschine zur Erlangung der von ihnen begehrten materiellen Genüsse, aber er werde das Individuum vernichten. Ortegas Gedanken, erklärt Carey, erinnerten an die Nietzsches, „[...] Nietzsche muß meiner Meinung nach als eines der ersten Produkte der Massenkultur gesehen werden. Die Massenkultur brachte in Opposition zu sich selbst Nietzsche als ihren Antagonisten hervor. Daß seine Ideen bei den Intellektuellen zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts so außerordentlich populär waren, läßt auf den panischen Schrecken schließen, den die von den Massen ausgehende Bedrohung auslöste.“ (S. 13f).

²⁰ Un enemigo del pueblo, 10-XII-1892, OC II, S. 77.

²¹ El Paraguay, 22-29-X-1892, OC II, S. 327- 332. Hier: S. 330.

²² Vgl. El rapto de la ‘Gioconda’, 31-VIII-1911, OC II, S. 249.

²³ Carey, op.cit., S. 40.

le Bon (1841-1931)²⁴ zufolge sei die Menge geistig minderwertig und fest zur Zerstörung entschlossen. Außerdem vermöge sie nur in Bildern zu denken. – Es sei an dieser Stelle bemerkt, wie verwirrend sich das Begriffsinstrumentarium für die Zeitgenossen gestaltete. Einmal spricht man von »Masse«, dann wieder von »Menge«, einmal spricht aus ihren Vorstellungen Beängstigung, ein andermal Verachtung.²⁵

In Maragalls Rezensionen taucht der Name Gustave Le Bon mehrmals auf. Auch er setzt das Erscheinungsbild von Masse mit den aufkommenden demokratischen Gesellschaftsformen und konkret mit Sozialismus in Verbindung. 1897 bespricht Maragall einen mit *El socialismo según las razas* überschriebenen Artikel des französischen Soziologen und meint, der Beitrag könne durchaus auch lauten: „En qué consiste la inferioridad de los neolatinos“²⁶. Mit dieser Formulierung nimmt er Bezug auf einen kurz zuvor erschienenen, erfolgreichen Buchtitel, *A quoi tient la supériorité des anglo-saxons?*²⁷ In seiner Antwort begründe der Autor²⁸ – auf den Maragall nicht weiter eingeht – die Überlegenheit der angelsächsischen Völker mit deren ausgeprägtem Individualismus. Analog dazu spricht Maragall nun in seiner Rezension vom Mangel an Individualismus bei den lateinischen Völkern und kommt zu dem Schluss: „Sea cual sea el gobierno nominal de los pueblos latinos, siempre en ellos la acción del Estado será preponderante, y muy débil la del individuo“.²⁹ In einer weiteren Überlegung macht er dann deutlich, wie sehr er diesen nur schwach ausgeprägten Individualismus nun auch noch durch die Auswirkungen des Sozialismus, den er als Sozialform der Masse betrachtet, gefährdet sieht: „[...] la

²⁴ Der Soziologe wurde durch seine extrem reaktionäre Schrift ‚Psychologie des foules‘ (1895) bekannt.

²⁵ Dazu Carey: „Für Le Bons Argumentation ist die Verwechslung der Menge mit der Masse wesentlich. Seine Methode besteht darin, mit Anspielungen auf die von der Menge während der französischen Revolution verübten Massaker ein Bild des anarchischen Verhaltens der Menge zu entwerfen und zu suggerieren, daß sich Menschen in der Masse ähnlich verhalten, selbst wenn sie keine Mitglieder einer realen Menge sind, sondern nur einer «psychologischen» Menge wie etwa einer demokratischen Wählerschaft. Le Bon betont, daß eine Menge nicht an einem Ort versammelt sein muß. Tausende isolierter Individuen oder gar eine ganze Nation können eine psychologische Menge bilden. [...] Das Zeitalter der Moderne wird nach Ansicht Le Bons von der Menge beherrscht, »die Stimme der Massen ist dominierend geworden«. Ihr Ziel sei es, die Zivilisation zu zerstören und zu dem primitiven Kommunismus zurückzukehren, der vor dem Beginn der bürgerlichen Gesellschaft der Normalzustand für alle Menschengruppen gewesen sei. Und das werde ihnen auch gelingen. Unsere von einer zahlenmäßig geringen intellektuellen Aristokratie geschaffene Zivilisation wird Le Bons Voraussage zufolge ausgelöscht werden und einer »barbarischen Phase« weichen. Die optimistische liberale Idee, daß die Massen erzogen werden können, sei falsch. Statistiken bewiesen, daß die Kriminalität vielmehr bei einem allgemein höheren Bildungsstand zunimmt. Der Schulunterricht verwandelt, so Le Bon, die Menschen in »Feinde der Gesellschaft«, läßt die jungen Leute mit ehrlicher, harter Arbeit unzufrieden werden und rekrutiert zahlreiche Anhänger der »schlimmsten Formen des Sozialismus.«“ (S. 40 f).

²⁶ De la inferioridad de los neolatinos, 21-XI-1897, OC II, S. 528.

²⁷ De la inferioridad de los neolatinos, op.cit., S. 528.

²⁸ Gemeint ist der Historiker und Soziologe Edmond Demolins (1852-1907). 1897 veröffentlichte er die von Maragall erwähnte Schrift ‚A quoi tient la supériorité des anglo-saxons?‘.

característica del socialismo consiste precisamente en reducir al *minimum* la iniciativa y energía individuales“;³⁰ und daher füge sich der Sozialismus besonders in die Völker ein, in denen jene Handlungskraft und Energie langsam abgeflacht seien. Und dies sei der momentane Zustand der „naciones latinas“.

In seinem Artikel *Un enemigo del pueblo* unterstreicht Maragall mit den Worten von Ibsens Hauptfigur Stockmann, der Begriff »Volk« dürfe unter keinen Umständen mit dem Wort »Masse« identifiziert werden. Eine der alten, vertrockneten Wahrheiten, gegen die Stockmann kämpfe, verstehe unter »Volk« die niedere Klasse, im Sinne von Masse. Danach habe „el hombre del pueblo, el ser imperfecto e inexperto“³¹ das Recht zu urteilen und zu regieren wie die wenigen erlesenen Geistesmenschen. Die Volksmasse sei also nicht mehr als „la primera materia de donde se extrae el verdadero pueblo“.³² Angst und Abscheu vor der Masse, die mithin den Diskurs der Moderne konstituieren, implizieren bei Maragall jedoch nicht gleichzeitig auch eine Ablehnung des allgemeinen materiellen Fortschritts, aus dem sich neue Lebensformen entwickeln. Die von Dampfmaschinen geprägte industrielle Welt, meint Maragall, „contiene todavía males enormes y ocasiona grandes dolores e injusticias“.³³ Doch hindern diese negativen Folgen ihn nicht daran, der industriellen Entwicklung eine konstruktive Bedeutung in seinem Weltbild einzuräumen, verkörpert sie doch wichtige Vorteile für das menschliche Wohl. So habe die Nutzung des Dampfes, beispielweise, die Menschen nicht nur von schwerer Körperarbeit befreit, sondern auch eine schnelle Kommunikation ermöglicht, insistiert der Kritiker im bereits zitierten Artikel *El ingeniero* (1905):

„[...] el telégrafo permite vivir idealmente, en un instante, la vida social del mundo entero; la química, la mecánica, multiplican el conocimiento y el dominio de toda materia orgánica o inorgánica; y la más pequeña industria libera al hombre de una u otra atadura material y favorece la constante ascensión de su espíritu.“³⁴

Auch die tosende Großstadt, jenes Sinnbild des frenetischen Industriezeitalters, behält für ihn als Ort der Erfahrung ihre Wichtigkeit: „este mismo bullir insano de las ciudades ha dado lugar a nuevos descubrimientos“.³⁵ Maragall entwickelt also an den Auswirkungen

²⁹ De la inferioridad de los neolatinos, op.cit., S. 528.

³⁰ De la inferioridad de los neolatinos, op.cit., S. 528.

³¹ Un enemigo del pueblo, op.cit., S. 79.

³² Un enemigo del pueblo, op.cit., S. 79.

³³ El ingeniero, op.cit., S. 684.

³⁴ El ingeniero, op.cit., S. 684.

³⁵ El ingeniero, op.cit., S. 685.

der Industrialisierung kein romantisches Leidenspathos, sondern gibt sich davon überzeugt, dass der Fortschritt selbst die negativen Begleiterscheinungen und Mängel beheben werde: „[...] que todos estos males del progreso el mismo progreso los cura con más o menos tiempo“.³⁶

Die Verbesserung der materiellen Lebensbedingungen durch die technischen Errungenschaften wird bei Maragall zur wichtigen Voraussetzung für eine konstruktive geistige Entwicklung der Menschheit: „Sí; el hombre de hoy es muy otro hombre que el de ayer. ¿Mejor? ¿Peor? Diré: puesto que vive más extensamente, más hombre; por tanto mejor; y mejorando por el progreso material“.³⁷ Der materielle Fortschritt sei eben der Weg, auf dem sich der Geist der Menschheit seinem Ziel und Endzweck nähere, darum sei er zu schätzen. Materieller Fortschritt ist für Maragall eine Art Vehikel zur Beschleunigung des geistigen Fortschritts, denn in ihm potenziert sich der Geist der Menschheit. Freilich sei die menschliche Seele eine ewige Konstante, „mora en la eterna paz“, doch lebten wir ja nicht in einer Welt der reinen Seelen, aus der unsere materielle Welt lediglich hervorgegangen sei. Die menschliche Natur berge in sich nun den geheimnisvollen Rückweg zu jener ursprünglichen Reinheit. Wie sich dieser Weg aber gestalte, „cómo al fin pueda el alma volver a encontrarse a sí misma“³⁸, könnten wir nicht wissen, erklärt Maragall. Wichtig seien jedoch Gefühl und Ahnung, dass wir uns in dieser Rückkehrbewegung befinden. Jede Verbesserung der materiellen Bedingtheiten des Menschen sei insofern auf diesem Weg beachtenswert, als sich in diesem qualitativen Fortschreiten der menschliche Geist selbst manifestiere. Der menschliche Geist „consiste en el dominio y asimilación de cuanto se le opone o le acompaña en el presentimiento de su fin, arrastrándolo hacia él consigo“.³⁹ Diese Aktivität („tarea única“) impliziert verschiedene Teilaspekte: Religion, Philosophie, Wissenschaften, Kunst und Dichtung. Praxisorientierte Kunst und Wissenschaft, konkret Industrie und Handwerk, beherrschen die Materie „para adaptarla a aquel dominio y asimilación, para espiritualizarla haciéndola entrar en el fin humano“.⁴⁰ Das Wirken des menschlichen Geistes auf die materielle Welt führt zu einer zunehmenden Vergeistigung der Materie und damit zur progressiven Rückkehr der Seele in ihre ursprüngliche Reinheit. – Die Entwicklung des menschlichen Geistes steht also über dem materiellen Fortschritt und versteht sich als eine Art Erbe, das

³⁶ El ingeniero, op.cit., S. 684.

³⁷ El ingeniero, op.cit., S. 684.

³⁸ El ingeniero, op.cit., S. 683.

³⁹ El ingeniero, op.cit., S. 683.

sich die Menschen von Generation zu Generation weitergeben und welches sich durch unsre eingebrachten Anstrengungen und unseren Schmerz zunehmend ausbildet. Selbst die aus der Industrialisierung entstandenen Leiden, wie zum Beispiel die „aglomeraciones malsanas [de] los obreros“ oder die sozialen Kämpfe, kurzum der tiefe Schmerz, der vor allem die Unteren trifft, fügt Maragall der Idee des „gran avance del espíritu humano“ im Dienste der Zukunft der Menschheit.⁴¹

In einer längeren Studie erörtert Peire Rouquette⁴² Maragalls Verständnis von Zivilisation wie es sich im Rahmen seiner größtenteils im *Diari de Barcelona* veröffentlichten journalistischen Arbeiten spiegelt.⁴³ Für unsere Untersuchungen sollen allerdings nur einzelne paradigmatische Aspekte dieser Studie in Betracht gezogen werden, um Maragalls Vorstellungen von Fortschritt und Menschheitsentwicklung zu erörtern und gegebenenfalls zu vertiefen. – Rouquette betont, dass Maragall eigentlich keine spezifischen Beiträge zum Thema »Zivilisation« verfasst habe, sondern seine entsprechenden Vorstellungen indirekt in verschiedene das Zeitgeschehen kommentierende Artikel einfließen ließ. Erste Ansätze der Zivilisations- und Kulturkritik seien freilich auch schon in den *Notes autobiogràfiques* von 1885/86 zu finden. Rouquette orientiert sich in seiner Darstellung an der chronologischen Abfolge von Maragalls Publikationen und verfolgt einen gewissen Reifeprozess der Zivilisationsidee in Maragall. In einer ersten Phase beschäftige ihn vor allem die Frage nach dem Wert von Verfassungen und Gesetzen für eine, wie er es nennt, wahre Zivilisation⁴⁴ und in seinem Artikel, *El Paraguay* vom Oktober 1892, hinterfrage er sogar, ob die Menschheit überhaupt zum Fortschritt fähig sei.

Bei diesen Fragestellungen, so können wir feststellen, differenziert Maragall klar zwischen Individuum und Masse. Seines Erachtens kann die Volksmasse nie zur Reife gelangen, während die Individualentwicklung jedes Einzelnen perfektibel sei: „[...] así como los niños llegan a hombres y acaban por gobernarse a sí propios, los pueblos no alcanzan nunca su mayor edad, porque esta en la naturaleza de las multitudes el juzgar

⁴⁰ El ingeniero, op.cit., S. 684.

⁴¹ El ingeniero, op.cit., S. 684.

⁴² Peire Rouquette: Joan Maragall i la idea de civilització. In: Joan Maragall: Conferències en commemoració del centenari de la seva naixença (1860) i del cinquantenari de la seva mort (1911). Institut d'Estudis Catalans. Barcelona: Selecta, 1963, S. 67-96.

⁴³ Rouquette richtet sich nach dem Erscheinungsdatum der Beiträge und bezieht sich zunächst auf die folgenden Artikel: ‚El Paraguay‘ (Oktober 1892), ‚Las Leyes‘ (November 1893), ‚Progreso y Miseria‘ (Dezember 1893 und Januar 1894).

⁴⁴ Rouquette bezieht sich hier vor allem auf den Artikel ‚Las Leyes‘ (21-XI-1893). – Maragall verbinde die Idee von Zivilisation mit dem Respekt, den ein Land jeweils seiner Verfassung und seinen Gesetzen

siempre sin discernimiento y el obrar por puras impresiones“.⁴⁵ Dass bei dieser Sichtweise, wie Rouquette hervorhebt, unmittelbar Maragalls „famós aristocratisme“ und der Keim seines Konzeptes vom „heroi salvador de les nacions i de la humanitat, que li havien inspirat les lectures de Carlyle i de Nietzsche“⁴⁶ zu Vorschein kommen soll, scheint uns jedoch insofern unangemessen, als der hier angeführte Individualaspekt, nämlich das Kind, welches zum Manne wird, oder, im Sinne Kants, der Mensch, der sich emanzipiert und darum mündig wird, in Maragalls Zivilisationsidee ja mehr als Grundlage für eine kollektive, also menschheitliche Entwicklung und weniger für die Herausbildung einer heroischen Führerfigur angesehen wird. Hier steht Singularität nicht primär für überspritzten Individualismus, sondern, in Abgrenzung zum grauen, abstrakten Bild der „multitudes“, für Reife und Identität. Rouquettes Kommentar folgt aber der in unserer Untersuchung noch zu erörternden Annahme, Maragalls Denken sei zu Beginn der 1890er Jahre aufgrund seiner Nietzsche-Lektüre ausgesprochen anarchistisch gefärbt, ein Habitus, von dem er sich freilich im Zuge seiner Beschäftigung mit Goethe wieder distanzieren.

1893 liest Maragall das Buch *Progrès i Misèria* von Henry George und veröffentlicht dazu zwei Beiträge, einen im Dezember 1893 und einen weiteren im Januar 1894. In der Auseinandersetzung mit George zeigt sich Maragall als unwiderruflicher Gegner des Sozialismus, erklärt Rouquette. Diese vehemente Ablehnung stehe in bedauerndem Widerspruch zu den menschenliebenden Zügen des Dichters, denn Maragall zeige einen ausgesprochen realen, tiefen Sinn für das Soziale und halte sich an das Gesetz der Liebe.⁴⁷ Auch in diesem Zusammenhang macht Rouquette erneut Maragalls Individualismus für dessen abweisende Haltung verantwortlich.⁴⁸ Aber wie gesagt, auch wenn Maragalls Abscheu vor einem demokratischen Gesellschaftssystem politische Relevanz hat, so müssen wir dennoch festhalten, dass das Hauptmotiv der Ablehnung in seinem Horror gegenüber jeglicher Art von Abstraktion und System, begründet liegt.

Nach Auffassung Rouquettes implizieren die Artikel über Henry George eine erste zusammenhängende Darstellung, in der Maragall seine Idee der Zivilisation entwickelt und sowohl seinen Standpunkt der *Notes autobiogràfiques* als auch den der vorausgehenden Artikel mit einbezieht. Mit fünfundzwanzig Jahren hatte der Dichter bestritten, dass seine

entgegenbringe. Gleichzeitig ziehe er eine Verbindungslinie zur Situation Spaniens und gebe dem Leser ein klares Bild von seinen politischen Vorstellungen und seiner Haltung als Bürger, meint Rouquette.

⁴⁵ El Paraguay, op.cit., S. 329.

⁴⁶ Rouquette, op.cit., S. 77.

⁴⁷ Rouquette, op.cit., S. 78 f.

⁴⁸ Vgl. Rouquette, op.cit., S. 79.

damalige Zivilisationsstufe, ausgerichtet auf rein wissenschaftlichen und technischen Fortschritt, dazu beitragen könne, das Glück der Menschen zu sichern. Joan Maragall erweitere danach seinen Diskurs insofern, dass er erstens die Frage nach dem Sinn des Lebens aufwerfe und zweitens seine Überlegungen auf die Analyse des gesamten menschlichen Zivilisationsprozesses beziehe. Unsere Zivilisation, schreibt er in seinem Artikel *Las Leyes* (1893), „vive sólo una vida postiza“.⁴⁹ Für Maragall sei das Leben an sich die Realität, während die Theorien des Sozialismus und der Volkswirtschaft für ihn nur soziale Artefakte darstellten, die die eigentliche Zivilisation zerstörten:

„La vie n'est pas un roman, repite a menudo con pedantería un antipático personaje de cierta novela de Daudet. Y, en efecto, un recóndito sentimiento nos dice que, a pesar de todos los silogismos, la vida no es esto; que la vida es algo fuerte, áspero, hermoso, cuyo enorme sentido y cuya belleza total están muy por encima y rompen todos esos moldes de justicias sociales y de felicidades arcádicas y de todas las economías políticas habidas y por haber.“⁵⁰

Rouquette stellt fest, dass Maragall in dieser Phase noch keine konkrete Antwort darauf geben könne, worin für ihn eine wahre Zivilisation bestehe, obwohl er bestimmte Mechanismen bzw. Kausalzusammenhänge erkenne⁵¹. In einer nachfolgenden zweiten Phase, in der sich der Katalane mehr aus historisch juristischer Sicht mit Fragen der Zivilisation befasse, veröffentlicht er im Januar und Februar 1895 zwei Artikel mit dem Titel *El Derecho nuevo*.⁵² Es handelt sich dabei um einen umfangreichen Kommentar zu einem gleichlautenden Vortrag, den ein Jurist namens Edmond Picard⁵³ vor den Mitgliedern der belgischen Anwaltskammer gehalten hatte. Picard hatte vorgeschlagen, das neue Recht im Volk, im Herzen der Masse, zu suchen.

Dieser Idee konnte Maragall als Vertreter der Rechtsschule von Friedrich Carl von Savigny (1779-1861) freilich nicht zustimmen. Da Rouquette in seinen Ausführungen diesem Aspekt nur wenig Beachtung schenkt⁵⁴, scheint es uns an dieser Stelle

⁴⁹ *Las Leyes*, 21-XI-1893, OC II, S. 399.

⁵⁰ *Progreso y miseria* (I-III), 20-XII-1893 u. 3/7-I-1894, OC II, S. 404-412. Hier: II, S. 408.

⁵¹ Zum Beispiel teile Maragall mit Henry George die Auffassung, dass jede Zivilisation in sich auch den Keim ihres Niedergangs trage (vgl. Rouquette, op.cit., S. 80).

⁵² *El derecho nuevo*, 23-I-1895 u. 1-II-1895, OC II, S. 456-461.

⁵³ Picard (1836-1924) schrieb auch autobiographische Romane und Theaterstücke, u.a. ‚Désespérance de Faust. Prologue pour le théâtre en 4 scènes‘ (1904).

⁵⁴ Rouquette bemerkt in diesem Zusammenhang lediglich: ‚És la nova etapa de la seva meditació sobre els fenòmens de la civilització, en què la historia general, així com la història del dret, permet de discernir la natura i el ritme.‘ (Rouquette, op.cit., S. 81).

aufschlussreich, auf Maragalls Kommentar näher einzugehen, zumal er darin das menschliche Leben als wahren Sinn der Geschichte hervorhebt:

„[...] Savigny, que se inspiraba en la realidad de la vida, y, por tanto, en el más profundo sentido de la historia; Savigny, que decía que ‘la idea de pueblo no debe restringirse a la reunión de los individuos existentes en una misma época, sino que se debe considerar al pueblo como una unidad, en el seno de la cual se suceden las generaciones, unidad que enlaza el presente con el pasado y el porvenir’.⁵⁵

Zur Erläuterung von Maragalls Stellungnahme sei kurz auf die rechtsphilosophischen Positionen hingewiesen, mit denen sich auch unser Dichter und Jurist seiner Zeit auseinanderzusetzen hatte; denn sie haben unseres Erachtens Maragalls grundlegenden Vorstellungen von Zivilisation und Fortschritt mitgeprägt. Die Tatsache, dass sich Maragall im genannten Artikel auf den Berliner Rechtsgelehrten Friedrich Carl von Savigny beruft, macht deutlich, wie der deutsche Historizismus sozusagen über den juristischen Bereich, konkret die historische Rechtsschule Savignys, auch in Katalonien Eingang gefunden hatte. Savigny und seine Anhänger hatten Herders Begriff »Volksgeist« in juristischen Zirkeln außerhalb Deutschlands populär gemacht und damit den Weg für allgemeine historizistische Ideen gebahnt. So habe auch der deutsche Historizismus, schreibt Stephen Jacobson⁵⁶, in Katalonien entscheidenden Einfluss auf die Entstehung der nationalistischen Ideologie ausgeübt. Mitte des neunzehnten Jahrhunderts habe man in Barcelona zunächst noch wenig Interesse am deutschen Historizismus gezeigt, schreibt Jacobson, konservative, neukantianische Grundsätze, besonders die »Scottish School of common Sense« habe man vorgezogen. Als jedoch stärker Diskussionen um zivilrechtliche Gesetzesfragen in den Vordergrund rückten, meint Jacobson:

„[...] preferences changed. Law professors imported Savigny, opening the floodgates for what was to become an inundation of historicist influences across multiple academic disciplines. By century’s end, ideologists had mixed Scottish „common sense“ with the german ‘Volksgeist’ to give new meaning to a homemade expression known as ‘seny’: Catalonia’s own ‘spirit of common sense’.⁵⁷

⁵⁵ El derecho nuevo, op.cit., S. 457.

⁵⁶ Stephen Jacobson: Law and Nationalism in Nineteenth-Century Europe: The case of Catalonia in Comparative Perspective. In: Law and History Review, 20, n° 2, 2002, S. 307-347. - Hier zitiert nach: http://www.historycooperative.org/journals/lhr/20.2/forum_jacobson.html (Stand: 29/7/2008). Die Seitenangaben richten sich nach der entsprechenden PDF-Version der Online-Zeitschrift.

⁵⁷ Jacobson, op.cit., S. 339.

Die durch die Schule Savignys importierten rechtsphilosophischen Grundlagen hatten, wie wir feststellen konnten, auch in Maragall – auf welchem Weg auch immer – Niederschlag gefunden. Diese Tatsache wurde bisher wenig gewürdigt, bildet aber unseres Erachtens einen nicht zu unterschätzenden ideologischen Hintergrund in Maragalls Denken; denn es ist offensichtlich, dass sich diese juristischen Fragestellungen, mit denen sich der katalanische Dichter aufgrund seines Studiums und seiner Arbeit als Rechtsanwalt und Journalist befasst hatte, mit grundsätzlichen zivilisatorischen Überlegungen Maragalls kreuzen. Obwohl wir diese Thematik im Rahmen unserer Untersuchungen nicht weiter verfolgen können, gehen wir davon aus, dass weitere Nachforschungen zu rechtsphilosophischen Einflüssen sicherlich neue Aufschlüsse über Maragalls Denken geben könnten.

Im oben zitierten Artikel *El Derecho nuevo*, meint Rouquette, habe sich Maragalls Standpunkt im Vergleich zum Artikel über Henry George allerdings geändert. Es ginge ihm nicht mehr nur um die Tatsache der Überlagerungen von alternierenden Phasen der Zivilisation und Dekadenz, „sinó encara del contingut d’aquests períodes, de llur natura i, per conseqüència, de llurs qualitats respectives i de llur influència sobre la vida de les societats i dels homes“.⁵⁸ Wenn man beide Studien vergleiche, meint Rouquette, könne man feststellen, dass sich Maragalls Vorstellungen weiter entwickelt hätten, denn der Artikel sei – ganz anders als im Kommentar zu George – ein sehr gutes Beispiel für Maragalls gewonnenen Optimismus. Diese Feststellung, die der Kritiker auf einen nicht weiter explizierten Sichtwechsel Maragalls bezieht, gewinnt im Spiegel der Herderschen Vorstellung eines »Volksgeistes« und einer organischen Ausbildung der Humanität neues Licht. Die idealische Betrachtung des Volkes als geistige Einheit „en el seno de la cual se suceden las generaciones, unidad que enlaza el presente con el pasado y el porvenir“⁵⁹, wie Maragall Savignys Ansatz wiedergibt, impliziert, entgegen der Vorstellung einer mechanischen Abfolge von in sich geschlossenen Epochen, Hoffnung auf eine sich qualitativ weiterentwickelnde Menschheit. Dieser und kein anderer Gedanke stimmen Maragall optimistisch. – Eine erste klare Aussage zur Natur einer wahren Zivilisation aber fänden wir erst in Maragalls Artikel *La ley de Progreso*⁶⁰ (1895), meint Rouquette. Davor habe Maragall seine Zivilisationskritik meist indirekt zum Ausdruck gebracht und sich vornehmlich mit externen Aspekten der Zivilisationsgeschichte von Kulturen bzw.

⁵⁸ Rouquette, op.cit., S. 81.

⁵⁹ El derecho nuevo, op.cit., S. 457.

Völkern, juristischen, sozialen und politischen Aspekten des Fortschritts beschäftigt und hauptsächlich auf einzelne Negativformeln beschränkt.

Aufgrund unserer vorausgehenden Überlegungen können wir sagen, dass Maragall in diesem Beitrag nun seine zuvor noch primär impliziten Vorstellungen vom Fortschritt als Geschichte des menschlichen Lebens nun explizit zum Ausdruck bringt, sich von einer dominanten Verstandeskultur löst und „el gran misterio del ser“⁶¹ zum Kern dieser Fortschrittsidee macht. Die wachsende materielle Heterogenität würde zunehmend vom einheitsstiftenden menschlichen Geist durchdrungen, insistiert Maragall, und das Gesetz des Fortschritts sei dann als „indefinida espiritualización de la materia“⁶² zu verstehen. Dieses Verständnis, mit dem sich der Mensch die Natur geistig zu Eigen macht, integriert bzw. absorbiert, wie wir bereits erörterten, auch den materiellen Fortschritt, denn im Grunde genommen ist der für Maragall wahre Fortschritt identisch mit jener Vorstellung der Rückkehr des menschlichen Geistes in seinen ursprünglichen Zustand der Reinheit: „[...] el alma volver a encontrarse a sí mismo“.⁶³ Diese Definition wird, wie wir im Verlauf unserer Untersuchung feststellen werden, zum Grundsatz in Maragalls Denken und bestimmt in vollem Maße seinen gesellschaftlichen und persönlichen Identitätsdiskurs.

Zwischen 1896 und 1905, meint Rouquette, habe Maragall keine Gelegenheit mit synthetisierendem Weitblick auf dieses Thema zurückzukommen. Er sei in dieser Zeit zu sehr mit Tagesthemen beschäftigt. Und zwar mit den Fragen zu und um den Stand der spanischen Zivilisation, in juristischer, erzieherischer und moralischer Hinsicht. In den Jahren 1897, 1898, 1900 und 1902 komme er öfters wieder auf das Thema der Minderwertigkeit der romanischen Kulturen zurück, ein Gesprächsthema, welches in bestimmten intellektuellen Kreisen Europas an der Tagesordnung gewesen sei. Im Artikel *Economía psicológica* (1902) ginge er allerdings erneut auf das Thema der „perpetua ondulación ascendente del espíritu humano“⁶⁴ ein, bestimme aber den Modus der Entwicklung als alternierende Bewegung:

„[...] los hombres alternativamente se aferran a aquella parte más exteriormente conocida de su naturaleza y de la del mundo que habitan, denominada materia, o se

⁶⁰ La ley del progreso, 21-V-1895, OC II, S. 467 f.

⁶¹ La ley del progreso, op.cit., S. 468.

⁶² La ley del progreso, op.cit., S. 468.

⁶³ El ingeniero, op.cit., S. 683.

⁶⁴ Economía psicológica, 2-I-1901, OC II, S. 626.

abandonan al impulso del misterio que les rodea y penetra, llevándoles a un fin desconocido, que sólo se afirma y concreta por la fe religiosa.⁶⁵

Aufgrund dieser „ondulación“ werde der Mensch weder die ihn formende Erdverbundenheit noch den Himmel vergessen, dem er zustreben will, „y así su evolución se realiza de un modo conforme a su naturaleza, que no es de ángel ni de bestia“.⁶⁶ Maragall identifiziert also die Entwicklung des Menschen mit dem Gesetz der menschlichen Natur, die in seiner Formulierung an die Faust'sche zwei-Seelen-Klage genauso erinnert, wie an Schillers erhabenen Helden Karl Moor oder Nietzsches Versuch der Neugestaltung der Menschheitsidee im Übermenschen. Dieses allein im Organischen verankerte Fortschreiten, das Maragall sowohl auf das Subjekt als auch auf die Menschheit allgemein bezieht, definiert Rouquette jedoch nur als latenter Wechsel zwischen Zivilisationen, die entweder mehr geistig oder mehr materialistisch ausgerichtet sind. Maragalls Vorstellungen fokussieren darüber hinaus aber auch eine duale zivilisatorische Entwicklung, nämlich die des Individuums und die der Menschheit allgemein, welche mit Blick auf ihr Endziel in sich aber eine geschlossene Einheit bildet. Er hinterfragt den blinden Fortschrittsoptimismus des neunzehnten Jahrhunderts, distanziert sich aber auch gleichermaßen von Niedergangs- und Endzeitstimmungen. In seinen Kritiken zeigt er vielmehr eine offene Haltung gegenüber einer sich verändernden Welt. Andererseits lässt sich seine Hoffnung auf eine positive Entwicklung der menschlichen Zivilisation aber nicht mit der euphorischen Aufbruchstimmung einzelner Postnaturalisten gleichsetzen.⁶⁷

In seiner insgesamt konstruktiven Einstellung zum materiellen Fortschritt und zum modernen Leben allgemein machen sich unweigerlich auch Momente der Frustration und Unsicherheit bemerkbar, die seinen wenn auch offensichtlich vitalistischen Diskurs mäßigen; denn im Hintergrund von Maragalls Zeitkritik und im Schatten der großen Parolen, wird auch jener doppelte Boden spürbar, den Rilke in seinem Selbstbild von 1899 mit den Worten aufzufangen vermochte: „Ich lebe grad, da das Jahrhundert geht. Man fühlt den Wind von einem großen Blatt, das Gott und du und ich geschrieben hat und das sich hoch in fremden Händen dreht“.⁶⁸ Noch ist das lyrische »Ich« seiner selbst nicht mächtig, genießt aber schon, an der Schwelle einer neuen Zeit, den Hauch der Hoffnung auf

⁶⁵ *Economia psicològica*, op.cit., S. 626.

⁶⁶ *Economia psicològica*, op.cit., S. 626.

⁶⁷ Als Beispiel dafür wären die Gründung der ‚Neuen Gemeinschaft‘ in Berlin (Gustav Landauer), oder auch die Künstlerkommune auf dem ‚Monte Verità‘ bei Ascona zu nennen.

⁶⁸ Rainer Maria Rilke: *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn u.a., Frankfurt/Main. u. Leipzig: Insel, 1996. Hier: Bd. 1, S. 160.

Selbstfindung. Die Leere dieses ungeschriebenen Blattes, freilich, lässt die freigesetzten Kräfte des Subjekts noch ratlos, stumm und hilflos: „Man fühlt den Glanz von einer neuen Seite, auf der noch Alles werden kann. Die stillen Kräfte prüfen ihre Breite und sehn einander dunkel an“.⁶⁹ – Fähnders erkennt in diesem Gedicht, das Rilke 1905 in sein *Stunden-Buch* aufgenommen hatte, jene „offene Erwartungshaltung dem neuen Jahrhundert gegenüber“⁷⁰, der wir auch in Maragalls intellektuellem Habitus begegnet sind. Hinter dem in Rilkes Worten und Maragalls Identitätsdiskurs wahrzunehmenden Ausgleich verbirgt sich nun aber kein in sich ruhendes, harmonisches Ich, sondern eher die ruhige Aufnahme einer eigentlich beunruhigenden Unbestimmtheit.

Der kulturkritische Diskurs des Fin de siècle ist vor allem ein Diskurs um die Bedingungen des Subjekts in der modernen Gesellschaft, der auch den zivilisatorischen Prozess der Menschheit und des Fortschritts allgemein hinterfragt. Sozialpsychologisch gesehen wurzelt diese Krise des Individuums, wie wir bereits erörterten, besonders in der Konfrontation mit dem Phänomen der Masse, andererseits wird sie vom Verlustgefühl traditioneller sinnstiftender Werte genährt. Dieser Vorstellung vom Ich-Verlust steht nun aber gleichzeitig ein monumentaler »culte du moi« entgegen.⁷¹ Diese Rückbesinnung auf das Ich signalisiert als Folge bzw. Voraussetzung der Nietzsche- und Stirner-Rezeption einen Paradigmawechsel: Nietzsches *Zarathustra* und Max Stirners *Der Einzige und sein Eigentum* werden zum gigantischen Individualitätswurf, wobei Nietzsches Sprachmacht ganz besonders fasziniert:

„In ihm sehen sie den Entwurf des die gängigen Normen ignorierenden, starken Individuums und mächtigen Einzelkämpfers, der sich trotz oder wegen der ihn umgebenden gesellschaftlichen Leere in einem aristokratischen *Oben* ansiedelt, um sein Projekt des neuen, des Übermenschen zu verfolgen.“⁷²

Oft handelt es sich dabei um eine auf prägnante Sentenzen reduzierte, partielle Rezeption, deren Hauptinteresse darin besteht, individuelle Lebensstrategien zu ergründen. Die Philosophie Nietzsches, erklärt Fähnders, proklamiere „mit dem Tod Gottes zugleich das Ende aller verbindlichen Theoriesysteme und will allein in der ästhetischen Existenz noch Bindungsmöglichkeiten und Lebenssinn gelten lassen“.⁷³ Das sich selbst setzende starke

⁶⁹ Rilke, op.cit., S. 160.

⁷⁰ Fähnders, op.cit., S. 96.

⁷¹ Vgl. dazu die Romantrilogie ‚Le culte du moi‘ (1888/91) von Maurice Barrès.

⁷² Fähnders, op.cit., S. 82.

⁷³ Fähnders, op.cit., S. 84.

Ich bei Nietzsche, das selbstherrliche Zarathustra-Ich, sieht sich unweigerlich mit der Vorstellung von einem desorientierten, verlorenen Ich konfrontiert, das sich in der wahrgenommenen Wirklichkeit nicht wieder erkennt bzw. die ihn umgebende Außenwelt nur noch fragmentarisch aufnimmt. Der österreichische Schriftsteller und Kritiker Hermann Bahr (1863-1934) machte in diesem Zusammenhang die für die impressionistische Kultur maßgebliche Formel vom »unrettbaren Ich« geltend, die der österreichische Physiker Ernst Mach (1838-1916) ins Leben gerufen hatte. In ihr spiegelt sich die Inkongruenz von Ich und Welt. Bahr komme deshalb zu dem Schluss, betont Fähnders, das Ich habe keine Identität mehr, es sei nur noch ein Name:

„So zerfällt ›Wirklichkeit‹, verflüchtigt sich die von Positivismus und Naturalismus so emphatisch postulierte und analysierte ›Natur‹ in einzelne Empfindungsmöglichkeiten, die an das jeweilige Subjekt gebunden sind und eine Ich-Konstituierung unmöglich machen – »Das Ich ist unrettbar«, folgert Mach.“⁷⁴

Diese angesprochenen Empfindungsmöglichkeiten implizieren eine selektive und unscharfe Wahrnehmung, die sich im Kunstbereich ästhetisch als pointillistische Wiedergabe von Eindrücken manifestiert und dem Subjekt das Gefühl vermittelt, nur Auge zu sein. Dieser neue, im Sensualismus gründende Subjektivismus konstituiert die Grundlage der impressionistischen Kultur⁷⁵ des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts. Es ist der existentielle Habitus des „in Arthur Schnitzlers Theaterstücken beispielhaft charakterisierten, zu Bindungen nicht mehr fähigen Augenblicksmenschen“.⁷⁶

Parallel zu diesen Auflösungsempfindungen artikuliert sich mit Hilfe eines emphatischen Lebensbegriffes aber auch eine Art Rettungsversuch des Ich. Entgrenzung, Potenzierung, Unmittelbarkeit, Authentizität von Leben stehen im Vordergrund und signalisieren, jenseits der tradierten Ordnungen und im Wirkungskreis des Dionysischen, den Aufbruch im Jugendstil. Hugo von Hofmannsthal resümiert in diesem Sinne die zu überwindende geistige Lähmung seiner Epoche mit den Worten: „Bei uns aber ist nichts zurückgeblieben als frierendes Leben, schale, öde Wirklichkeit, flügelahme Entsagung. Wir haben nichts als ein sentimentales Gedächtnis, einen gelähmten Willen und die

⁷⁴ Fähnders, op.cit., S. 85. - Das hier zitierte Schlagwort des Physikers und Philosophen Ernst Mach (1838-1916) wurde von dem Schriftsteller und Literaturkritiker Hermann Bahr (1863-1934) im Titel seines Essays ‚Das unrettbare Ich‘ (1904) aufgenommen.

⁷⁵ Der Begriff Impressionismus wurde in polemischer Absicht bezüglich Claude Monets Bild ‚Impression - Soleil levant‘ (1874) geprägt.

⁷⁶ Fähnders, op.cit., S. 93.

unheimliche Gabe der Selbstverdoppelung. Wir schauen unserem Leben zu.⁷⁷ – Die erschreckende Feststellung Hofmannsthals, dass sich der Mensch an der Schwelle zum zwanzigsten Jahrhundert im Grunde nur noch als Zuschauer seines eigenen Lebens wahrzunehmen vermag, genauso wie Maragalls Vorstellung, in der heutigen Zivilisation lebe man nur noch eine Art Ersatzleben, wird zum Anlass und zur Notwendigkeit der Überwindung der bis dahin dominanten positivistischen Weltsicht, die diese existentielle Krise hervorgerufen hatte. Die Kritik am Naturalismus wird darum zum Paradigma einer Zeitkritik des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts.

Das intellektuelle Geschehen der Jahrhundertwende, sei es literarisch oder extraliterarisch, hat nicht nur wichtige Veränderungen im Kunstverständnis zu verzeichnen, sondern artikuliert auch markante Einschnitte im Weltverständnis allgemein: Obwohl die Praxis des Naturalismus in vielen Bereichen des intellektuellen Lebens und der Kunst noch lange, wenn auch oft nur fragmentarisch nachhallte, weil sich eine ganze Generation daran festgesogen hatte, so hatte der Naturalismus der 1980er Jahre doch an Bedeutung verloren und ging seinem Ende entgegen.⁷⁸ Nicht um sonst spricht Hermann Bahr von »Überwindung« dieser dominanten Geistesströmung, d.h. von der Absage als einem leidlichen Prozess. Die Neuorientierung fiel deshalb so schwer, weil die naturalistische Ideologie auf jener Tatsache basierte, die nicht mehr rückgängig zu machen war: die Dynamik des materiellen Fortschritts.

Nachdem sich Hermann Bahr im Winter 1888/89 in Paris aufgehalten hatte und durch seine journalistischen Arbeiten die dort georteten literarischen Tendenzen anti-naturalistischer Natur auch im deutschen Kulturraum vermittelte, verfasste er 1891 seine programmatische Schrift *Die Überwindung des Naturalismus*.⁷⁹ Zu den Vertretern einer neuen Kunstrichtung zählt Bahr vor allem Paul Bourget, Maurice Barrès, Joris-Karl Huysmans und Maurice Maeterlinck. Ihre Kunst sei geprägt vom Aspekt des Nervösen, man nenne sie auch Dekadenz. Diese nach Worten Bahrs »nervöse Romantik« oder wie Lehnert formuliert, ein „sensitiver, nicht-abstrakter Impressionismus“, führe aber „über

⁷⁷ Hugo von Hofmannsthal: Gabriele D’Annunzio. In: Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. [Hier: Reden und Aufsätze I, 1891-1913]. Hg. von Bernd Schöller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt/Main: Fischer, 1986. Hier:, S. 174 f.

⁷⁸ Vgl. Jost Hermand: Der Schein des schönen Lebens: Studien zur Jahrhundertwende. Frankfurt/Main: Athenäum, 1972. - Hermand datiert den Zusammenbruch des Naturalismus auf 1892, jedenfalls was die intellektuellen Tendenzen im wilhelminischen Deutschland betrifft. (vgl. S. 14).

⁷⁹ Vgl. Herbert Lehnert: Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil bis zum Expressionismus. Stuttgart: Reclam, 1996, S. 25.

sich hinaus, in eine traumhafte Schönheit“⁸⁰, die sich im Bereich des Vorbewussten bewegt, religiöse Stimmungen trägt und insgesamt von den naturalistischen Fesseln befreien will. Doch der Begriff »decadent« tritt gegen Jahrhundertende als vage Bestimmung verschiedener antinaturalistischer Strömungen in Erscheinung, sodass die Verwendungsweisen und entsprechenden Bedeutungsinhalte variieren. Bahr bezeichnet in seinem Aufsatz damit eine Kunstrichtung zur Überwindung des Naturalismus, während Nietzsche das Adjektiv »décadent« negativ belegt und gegen diese, in seinen Augen krankhafte, ästhetizistische Weltsicht polemisiert: Bei den Dekadenten fehle es am Besten, nämlich an einer ausgeprägten Selbstsucht. Die Décadence vergifte das Leben, es sei für sie nichts wert.⁸¹

In einem längeren Beitrag mit dem Titel *La feria de Chicago*⁸² bringt Maragall nicht nur seine Kritik an der europäischen Dekadenz zum Ausdruck, sondern beleuchtet auch den Modernitätsanspruch Europas, indem er sich fragt, was es Ende des neunzehnten Jahrhunderts wohl bedeute, Europäer zu sein. In einen markanten Vergleich zwischen der »Neuen Welt« und dem »Alten Kontinent« stellt er fest, „que todas las grandiosidades del progreso material necesitan de un soplo misterioso que no es el vapor ni la electricidad para vivificarlas“.⁸³ Und wider aller Erwartungen könne nur das »verfaulte Europa« das in Chicago repräsentierte fortschrittliche Amerika beleben; denn, obwohl sich das moderne Europa in einer Dekadenzphase seiner Entwicklung befinde, besitze es in Rückbesinnung auf Antike, Mittelalter und Renaissance, also auf seine Identität als „la histórica Europa“, immer noch „[...] ese algo que da vida y sentido a las sociedades humanas“.⁸⁴ Dagegen sei die gigantische amerikanische Zivilisation „un cuerpo sin alma“⁸⁵, ein Körper, dem man erst Leben einhauchen müsse.

Aus Maragalls Kommentar spricht eine optimistische Grundhaltung, die den Aspekt des Verfalls nicht negativ besetzt, sondern als Chance des Neubeginns wahrnimmt: „Las decadencias son épocas naturales del análisis del espíritu humano; [...] gérmenes de futuras reconstituciones“.⁸⁶ Für die Menschheit sei der Moment der Dekadenz ein Moment der

⁸⁰ Lehnert, op.cit., S. 26.

⁸¹ Vgl. Friedrich Nietzsche: Götzendämmerung [Kapitel 35: Streifzüge eines Unzeitgemäßen]. In: Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montanari. München u. New York: dtv/de Gruyter, 2. Aufl., 1988 (1980). Hier: Bd. 6, S. 133 f.

⁸² *La feria de Chicago*, 2-29-VII-1893, OC II, S. 376-386.

⁸³ *La feria de Chicago*, op.cit., S. 386.

⁸⁴ *La feria de Chicago*, op.cit., S. 386.

⁸⁵ *La feria de Chicago*, op.cit., S. 386.

⁸⁶ *La feria de Chicago*, op.cit., S. 385.

Reflexion und Analyse, eine Art „examen de conciencia“ auf ihrem endlosen Weg. So gesehen wird die Lage Europas zu einem interessanten Phänomen mit offenen Fragen, deren vage Antworten nicht Unsicherheit, sondern Herausforderung zur Kreativität vermitteln sollen:

„[...] es muy difícil adivinar dónde acaba la descomposición y dónde empieza el nuevo germen, qué es lo que muere y qué lo que nace y hasta qué punto en las divagaciones del ensueño cabe confundir el camino por donde se ha venido con aquel que se debe tomar al marchar de nuevo. Esta incertidumbre, esta somnolencia es deliciosa.“⁸⁷

Maragall weiß die geistige Ungewissheit der europäischen Situation, um mit Rilke zu sprechen, als »ungeschriebenes Blatt« entgegenzunehmen. Eine solche Haltung aber könnten die Amerikaner, laut Maragall, nicht verstehen, da sie im Grunde genommen einer Art Zwang unterlägen, der sie, wie einen ewig Reisenden, immerfort zum ziellosen Weiterziehen veranlasse. Daher der disperse, fiebernde Tatendrang der amerikanischen Gesellschaft „que se traduce en la superficialidad de un progreso material incapaz por sí solo de resolver nada de fundamento y que lleva a los *yankees* aprisa, muy aprisa... a ninguna parte [...]“⁸⁸

In Maragalls Artikel markiert der Vergleich zwischen neuer und alter Welt einen Perspektivenwechsel. Die Koordinaten der Dekadenz wenden sich: Während er in der Unbestimmtheit des dekadent geschimpften Europas noch eine kreative Wurzel erkennt, wird die mangelnde Selbstreflexion des dynamisch-fortschrittlichen Amerika bei ihm zum Anstoß der Kritik: Der moderne »way of life« der Amerikaner verkörpert in Maragalls Augen eine dekadente Lebensform, die Dekadenz der blinden fortschrittsgläubigen Mitläufer, die Dekadenz des Fortschritts. Diese veränderte Sichtweise macht Maragall modern und konservativ zugleich: Obwohl sie zunächst einmal wenig mit dem Terminus der europäischen *Décadence*-Kritik, die allen voran Nietzsche in die deutsche Debatte eingeführt hatte⁸⁹, gemein hat, trifft seine Kritik auch auf diese zu: Ganzheitsverlust, Atomisierung des Daseins, Verlust des Ich, Zertrümmerung von Lebendigem zugunsten des kalten Artefakts, Errichtung künstlicher Welten, Primat von Kunst über Leben und Natur. Diese Leitformeln implizieren Sinnverlust und werden bei Maragall zum Gegenbild

⁸⁷ La feria de Chicago, op.cit., S. 385.

⁸⁸ La feria de Chicago, op.cit., S. 385.

⁸⁹ Nietzsche hatte den Terminus 1888 anlässlich seiner Polemik gegen Wagner in die deutsche Debatte eingeführt. Er bezog sich dabei auf Paul Bourget's ‚Essais de psychologie contemporaine‘ (1883).

des »Gesunden«, welches nur im Begriff von »Totalität« aufgehen kann. Auch Hofmannsthal wird dieser Décadence-Lesart 1896 in seinem Vortrag über *Poesie und Leben* folgen, wenn er feststellt, „daß der Begriff des Ganzen in der Kunst überhaupt verlorengegangen sei.“⁹⁰

2.2 Das Lebendige und das Tode

In Spanien scheint die wahrgenommene Krisenstimmung des ausgehenden 19. Jahrhunderts im Zusammenspiel mit der damaligen politisch-ökonomischen Situation des Landes eine besondere Ausprägung erfahren zu haben: Die Problematik der Zivilisations- oder Kulturkrise des Abendlandes wird hier vorrangig vom Leiden an einer nationalen Krankheit besetzt. Es ist die Zeit, in der das Bild eines »kranken«, von Handlungsschwäche geprägten Spaniens einhergeht, wo das intellektuelle Leben als träge empfunden wird und eine quälende Selbstkritik an der Tagesordnung ist. Die Symptome werden aber mit Rückblick auf Spaniens Niederlage im spanisch-amerikanischen Krieg (1898) und dem Verlust der letzten Kolonien nicht nur als politische Schwächung des Staates ausgelegt, sondern auch im Rahmen der Debatte um die Krise des abendländischen Ichs verhandelt.

In dieser Zeit diagnostizieren die spanischen Intellektuellen der *Generación del 98*, wie Unamuno, Azorin, Baroja, Ganivet und viele andere, unermüdlich ihr Land und sich selbst und machen Erklärungsversuche. Die wahrgenommenen Mängel führen sie dabei vor allem auf die Schwäche der Politiker und Intellektuellen zurück; man sehe sie als „willen- und charakterlose Automaten“⁹¹, schreibt Klaus Dirscherl in einem Beitrag über die Vertreter der »98er Generation«. Hauptsächlich machte sich aber das Gefühl breit, man ersticke an den verkrusteten Strukturen einer überalteten Tradition, durch die Spanien rückständig und provinziell geworden sei.⁹² Dem äußeren Wandel, so hat es den Anschein, entsprachen die inneren Werte nicht mehr. Rukser spricht sogar von der Krise der lateinischen Völker und Fin de siècle-Kritik.

⁹⁰ Fährnders, op.cit., S. 98.

⁹¹ Klaus Dirscherl: Marionetten und Übermenschen. Der Roman der 98er Generation als Diagnose der Krise des Individuums und Spaniens selbst. In: Manfred Pfister (Hg.): Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektconstitution in der Vor- und Frühmoderne. Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe, 1989, S. 293-305. Hier: S. 296.

⁹² Dirscherl meint außerdem, „dass bei den allermeisten 98er das Nachdenken über Spaniens Krankheit eine ganz und gar existentielle Basis in den persönlichen Krisen der Autoren selbst hatte.“ (Dirscherl, op.cit., S. 296).

Der Imagologie eines kranken, gar totgeweihten Spaniens stellt Maragall grundsätzlich die Idee eines gesunden Katalonien gegenüber, das aber seine volle Größe noch nicht erreicht habe, denn in dieser Zeit zeigt sich der politische Katalanismus noch embrional. Erst durch ein neu gewonnenes Selbstbewusstsein könne das fortschrittlichere Katalonien dann beispielhaft an der Rettung Spaniens mitarbeiten. Diese Idee steigert Maragall später bis hin zur Vorstellung einer großen iberischen Föderation, bei der Katalonien freilich eine Führerrolle zukäme. Nichtsdestoweniger handelt es sich hier, neben dem politischen, besonders auch um ein ethisch-ästhetisches Ideal, auf dem die organisch-harmonisch geprägte iberische Gemeinschaft unter Bewahrung der individuellen Wesensart aller iberischen Volkscharaktere gründen würde, wobei Maragalls Vorliebe freilich dem Mediterranen gilt.

Im Zusammenhang mit Spaniens Erneuerung entstand zwischen Kastilien und Katalonien eine rege Kulturdiskussion, in der sich das industrialisierte Katalonien gegen eine von vielen kastilischen Intellektuellen eingeforderte Rückbesinnung auf frühere Geistestraktionen, wie zum Beispiel des *siglo de oro*, für eine radikale Modernisierung stark machte und ein eigenes unabhängiges Bewusstsein entwickelte. Joan Maragall schloss sich dieser Diskussion an. Für ihn gab es keinen Weg der Erneuerung ohne Öffnung nach außen, nach Europa, um die stagnierende innere Hermetik zu durchbrechen. Auch für den Bereich des literarischen Feldes bedeutete dies aber nicht Anpassung und Imitation, sondern Kontakt und Auseinandersetzung mit dem Fremden, um die katalanische Sprache und Literatur neu zu beleben.

Ähnlich wie Goethe darauf hingewiesen hatte, „eine jede Literatur ennuyiert sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Teilnahme wieder aufgefrischt wird“⁹³, sucht auch der katalanische Dichter die Teilnahme des »Fremden« am literarischen Selbstgestaltungsprozess des »Eigenen«. Goethe, der mit seinem Begriff der Weltliteratur eher eine Bewegung als ein Artefakt meinte, habe seiner Zeit empfohlen, „die Kenntnis von »Weltliteratur« als fruchtbare Korrektur der nationalen Vorurteile und des geistigen Patriotismus“⁹⁴ zu fördern, erklärt Manfred Schmeling. Diese regulative Funktion von Weltliteratur verblasst jedoch in den nationalistischen Diskursen des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts, in denen gerade zur Konstruktion einer nationalen Identität »geistiger Patriotismus« im Sinne eines neuen geistigen Kapitals gebildet werden sollte.

⁹³ Johann Wolfgang Goethe: Schriften zur Weltliteratur. Hg. von Horst Günther. Frankfurt/Main.: Insel-Verlag, 1987, S. 245.

In einem Kommentar zum Werk von Casas i Amigó (1859-1887) versteht es Maragall, die eigene Literatur im Spiegel der europäischen Tendenzen zu kritisieren und diagnostiziert die wahrgenommene „tristeza literaria contemporánea“⁹⁵, die auch bei Casas transparent werde, in Form der Gegenüberstellung von »Totem« und »Lebendigem«. Eigentlich solle Dichtung stark machen, aber „las [poesías] de Casas“, meint er mit ironischem Unterton, „solo fortalecen, si acaso, para morir; y lo cierto es que antes de morir hay que vivir: y no vivir muriendo“.⁹⁶ – Das Begriffsinventar der Dekadenzkritik, wie es im Kunstbereich Verwendung fand, wird um die Jahrhundertwende auch zum Vokabular einer Gesellschaftskritik bzw. einer kritischen Revision nationaler Identität. Dabei rückt, wie gesagt, der Gegensatz von »gesund« und »krank« in den Mittelpunkt des Diskurses.

Spanien wird gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts eine ausgeprägte Handlungsschwäche zugeschrieben, zumal das politische und wirtschaftliche Desaster von 1898, vor allem der Verlust Kubas, tief ins nationale Bewusstsein eingeschrieben war. Spanien gilt in diesem Zeitraum als krank: „Von der Krise des Individuums schließt man auf die des Kollektivs, und umgekehrt sucht man Gründe für das nationale Desaster in der krankhaften Lethargie der Individuen“, bemerkt Klaus Dirscherl.⁹⁷ Obwohl er hier zwei sich widersprechende Erklärungsversuche nahe legen möchte, wird bei genauerer Betrachtung deutlich, dass er eigentlich nur ein Argument wiederholt, nämlich, dass man den Grund des nationalen Niedergangs in der krankhaften Lethargie der Individuen suche. Die Krise des Individuums mache auch das Kollektiv, also Volk und Staat, krank. Wir gehen allerdings davon aus, dass Dirscherl eigentlich jenen argumentativen Teufelskreis deutlich machen wollte, in dem sich auch unseres Erachtens der Diskurs der spanischen Moderne bewegte: Einerseits war man geneigt, die zivilisatorisch bedingte Krise des Individuums als Symptom der Zeit in gewisser Weise auch für die nationale Krise Spaniens verantwortlich zu machen, andererseits suchte man Gründe für die krankhafte Lethargie der spanischen Intelligenz im nationalen Desaster. Der zerrüttete Staat, die verkrustete spanische Kultur und die Diskussionen um die Dekadenz des Individuums vermischen sich in den Köpfen einer jungen Generation zu einem unklaren krankhaften Zustand, dem José Martínez Ruiz (1873-1967) in seinem Roman *La voluntad* (1902) als

⁹⁴ Schmeling, op.cit., S. 10.

⁹⁵ ‚Poesias‘ de Casas y Amigó, 4-I-1900, OC II, S. 116 f.

⁹⁶ ‚Poesias‘ de Casas y Amigó, op.cit., S. 117.

⁹⁷ Dirscherl, op.cit., S. 293.

Ursache des geistigen Ruins Spaniens Ausdruck verliehen hat. Für ihn war Spanien seiner Zeit ein auf die Vergangenheit fixiertes, provinzielles Land, in dem der Protagonist Antonio Azorín am Ende des Romans zum willenlosen, frustrierten Grübler wird; denn Spanien ist die Ursache seines Pessimismus. In diesem Sinne äußerte sich, wie bereits erwähnt, auch der Diplomat und Essayist Angel Ganivet (1865-1898), der sich 1998 nach langer Depression in Riga das Leben nahm, ganz im Echo Nietzsches, in Spanien herrsche eine Art kollektive Abulie oder chronische Willensschwäche.

Die allgemeine Krisenstimmung des Individuums, wie sie sich im Kontext des europäischen Fin de siècle gestaltet, erfährt im Zusammenspiel mit der politisch-ökonomischen Situation Spaniens also eine besondere Ausprägung:

„Die Debatte um die Krise Spaniens wird [...] über weite Strecken mit Argumenten einer Debatte um die Krise des abendländischen Ichs geführt. Die Mängel des eigenen Landes registriert man zunächst und vor allem als Mängel der Politiker und Intellektuellen, als Schwächen der Individuen. Sie beschimpft man als willen- und charakterlose Automaten“⁹⁸.

Die übergreifende Problematik der Zivilisations- oder Kulturkrise des Abendlandes, die sich um die Jahrhundertwende auch im spanischen Denken niedergeschlagen hatte, wird andererseits aber vom Leiden an der nationalen Dekadenz noch stimuliert und erlangt eine besondere Ausprägung und Verdichtung, zumal sie sich in einer quälenden individuellen und kollektiven Selbstkritik artikuliert. Dirscherl spricht in diesem Zusammenhang vom „Hang zu der von den 98ern viel geliebten *auto-análisis*“, die beispielsweise bei Azorín „nicht nur als Vorzug, sondern eher als Mitursache der *abúlia* erkannt“⁹⁹ werde. Dass man dabei bevorzugt Krankheitsmetaphern benutzt, suggeriert gewissermaßen auch Hoffnung auf Heilung, sprich Regenerierung. Joaquín Costa (1846-1911) habe in diesem Sinne klargestellt, betont Conchi Palma Ruiz, dass man aber vor jeglicher Behandlung zunächst einmal die Krankheit kennen müsse: Nach einer Revision der geschichtlichen, sozialen und politischen Verhältnisse der spanischen Nation fordere er sodann zur Regenerierung Spaniens einen „cirujano de hierro, que conozca bien la anatomía del pueblo español“

⁹⁸ Dirscherl, op.cit., S. 296.

⁹⁹ Dirscherl, op.cit., S. 295.

[...]“.¹⁰⁰ Dieser müsse, laut Costa, den »Volkskörper« mit diktatorischen Mitteln von der Fäulnis befreien, erklärt Palma Ruiz.¹⁰¹

Die Antworten auf diese Krise wurden allerdings stärker im ästhetischen bzw. philosophischen Bereich formuliert, auch wenn die Realität nach konkreten Reformen verlangte. Die Vertreter der *98er Generation*¹⁰² zeigten sich in ihrem Angriff auf eingefahrene spanische Traditionen¹⁰³ ebenfalls »europäisch« und vitalistisch, obwohl Miquel de Unamuno (1864-1936) zum Beispiel, die Hauptpersönlichkeit dieser Bewegung, sich entschieden dagegen wehrte, als Nietzscheaner eingeschätzt zu werden.¹⁰⁴ Noch Ende des neunzehnten Jahrhunderts waren viele spanische Intellektuelle von einer Geistesströmung beeinflusst, die auf den deutschen Idealisten Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832) zurückging und in Spanien unter dem Begriff »krausismo« eine besondere Ausprägung erfuhr. Gegen diesen „epigonenhaft ‘vernünftelnden‘ *krausismo* spanischer Prägung“¹⁰⁵ hätten sich besonders José Ruiz Martínez und Pio Baroja gewendet, bemerkt Dirscherl. Das Nachdenken über Spaniens Leiden, aber, habe eine ganz und gar existentielle Basis in den persönlichen Krisen der Autoren selbst. Der willensschwache Protagonist aus *La voluntad* von 1902 wird zwei Jahre später zum Pseudonym seines eigenen Schöpfers, womit Azorín indirekt auch seine eigene Resignation bezeuge.

Der Ruf nach willensstarken Persönlichkeiten ist demzufolge nicht zu überhören. Ramiro de Maeztu, der am stärksten rechtsgerichtete Vertreter der Generation, habe darum eingefordert, Spanien brauche dasselbe, was Nietzsche verkündet habe: „hombres superiores“.¹⁰⁶ Maeztu hatte in Marburg und Berlin studiert, besaß also deutsche Sprachkenntnisse, doch muss seine Formulierung nicht unbedingt einer vertieften Nietzsche-Lektüre entstammen, denn nietzscheanische Schlagwörter kamen in dieser Zeit meistens, über die französische Rezeption, aus zweiter Hand. Unamuno habe, so Dirscherl,

¹⁰⁰ Conchi Palma Ruiz: Deutschland - Im Denken der spanischen Intellektuellen. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2004 [Europäische Hochschulschriften, 76], S. 36 f.

¹⁰¹ Vgl. Palma Ruiz, op.cit., S. 37.

¹⁰² Dirscherl nennt die Autoren: José Martínez Ruiz (Pseudonym Azorín): *La Voluntad* (1902) [Thema der Sehnsucht nach Handlungsstärke]; Pio Baroja: *Camino de perfección* (1902) [Thema: Nietzsche als Heilmittel gegen ein vages Denken]; Unamuno: *Amor y pedagogía* (1902) [Scheitern der Idee einer programmatischen Erziehung zum Übermenschen]; Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), sowie Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1913).

¹⁰³ Dirscherl verweist auf Pio Baroja, der der Auffassung gewesen sei, Spanien ersticke an seinen alten Traditionen und Dogmen, die nur durch einen gewaltigen Widerstand eines starken Ichs aufzubrechen seien.

¹⁰⁴ Dirscherl macht dafür Unamunos übermäßigen Individualismus verantwortlich, „[...] als Teil seiner vielfältigen Strategien öffentlicher Selbst-Negation [...], mit denen der manchmal allzu demonstrative Individualist Unamuno die eigene Originalität um jeden Preis und gegen die ganze Welt - wie ein neuer Don Quijote - verteidigte“ (Dirscherl, op.cit., S. 295).

¹⁰⁵ Dirscherl, op.cit., S. 295.

seinerseits im *Don Quijote* die spanische Verkörperung eines willensstarken Menschen entdeckt:

„Denn die Willenskraft des Quijote ist geprägt von jenem unvernünftigen Affekt und getragen von jener Körperlichkeit, die Unamuno als unverzichtbare Konstituenten menschlichen Handelns ansieht und die er nicht müde wird, gegen die Repräsentanten eines logozentrischen Menschenbildes zu verteidigen. [...] Die Handlungsmächtigkeit Don Quijotes liegt für ihn also in seiner Übermenschlichkeit, seiner Leidenschaftlichkeit und dem Glauben an seine Ziele.“¹⁰⁷

In seinem Werk *Del sentimiento trágico de la vida* führe er als Beispiel – genau wie es Nietzsche getan hatte – auch Giordano Bruno an, jenen Quijote des Denkens. Neben dem Willen anerkenne er auch dem Glauben eine wichtige Rolle zu und bezeichne diesen als die Blüte des Willens oder auch kreative Kraft. Im Grunde dieses Kreationspotentials erkenne er den menschlichen Antrieb von „Hunger nach Unsterblichkeit“, denn das Bewusstsein von der Sterblichkeit produziere im Menschen Sehnsucht nach Unsterblichkeit, kommentiert Dirscherl.¹⁰⁸ Unamuno wende sein Konzept des „vitalistischen Existenzialismus“¹⁰⁹ auf die Krankheit Spaniens an: Sie liegt nicht nur im gesellschaftlich-politischen Bereich, sondern gründet in der Krankheit des Subjekts schlechthin. Darum soll der Mensch sein Glaubenspotential und seine Sehnsucht nach Unsterblichkeit leidenschaftlich ausleben. Auch sollten „Philosophie und Dichtung als Erfinder lebenswerter Welten“ zusammenfinden, um unseren Durst nach Ewigkeit zu stillen.¹¹⁰ Zum anderen sei für Unamuno der Intellekt des Menschen existentiell zweitrangig, es dürfe keine Prädominanz des Intellekts über das Leben geben, sodass der kartesianische Satz eine Umformulierung erfährt: »sum ergo cogito«, also ein Plädoyer für ein von den Affekten, der Körperlichkeit und dem Irrationalen dominiertes Menschenbild. Das Denken reflektiert und rechtfertigt a posteriori das Handeln. Der Mensch ist determiniert durch eine Grundsituation der irdischen Hinfälligkeit.

Wie begegnet nun aber der katalanische Dichter dem dekadenten Spanien? – Maragall betrachtet das Krankhafte an Spanien grundsätzlich aus der Perspektive des Gegensatzes, wobei sich geographische Differenzierung und entsprechende Mentalitätszuweisungen zu einer klaren Absage verdichten: „el amor a Cataluña, que es

¹⁰⁶ Dirscherl, op.cit., S. 295.

¹⁰⁷ Dirscherl, op.cit., S. 299.

¹⁰⁸ Dirscherl, op.cit., S. 299.

¹⁰⁹ Dieser Begriff meine die „Begründung der Exzellenz des Menschen aus seiner Hinfälligkeit“ (Dirscherl, op.cit., S. 299).

desamor a Castilla (en el sentido de España castellana)¹¹¹, schreibt er 1902 in seinem Artikel *El sentimiento catalanista*. Die kastilische und die katalanische Gesellschaft unterscheiden sich seines Erachtens prinzipiell durch ihre sozio-ökonomische Basisstruktur oder, anders gesagt, durch ihren Grad der Modernität:

“La nueva civilización es industrial, y Castilla no es industrial; el moderno espíritu es analítico, es castila no es analítica; los progresos materiales inducen al cosmopolitismo, y Castilla, metida en un centro de naturaleza africana, sin vistas al mar, es refractaria al cosmopolitismo europeo;”¹¹²

Kataloniens höherer Entwicklungsstand, vor allem definiert durch industriellen Fortschritt, analytisches Denken und Weltbürgertum (bei Kant wird die kosmopolitische Idee zur Rechtsphilosophie) wird also für Maragall zum Argument der Überlegenheit gegenüber Kastilien. Sobejano verweist darauf, dass mit der Bewusstwerdung eines kosmopolitischen Denkens auch die Einleitung des katalanischen *Modernisme* beginne und spricht infolgedessen von einer „fase de cosmopolitismo, que la generación catalana de 1898 desarrolla durante la última década del siglo XIX y primera del XX“.¹¹³

Die Gegenüberstellung des positiv besetzten »Mediterranen« mit der trockenen Steppenlandschaft Kastiliens wird bei Maragall darüberhinaus zum Symbol des geistigen Lebens der beiden Kulturen. Kastilien kann in seinen Augen dem ausgeprägten Individualismus der Moderne noch nicht gerecht werden: „el espíritu individual, en fin, se agita inquieto en anhelos misteriosos que no pueden moverse en el alma castellana, demasiado secamente dogmática“.¹¹⁴ Mit diesen Worten argumentiert Maragall nicht gegen ein geschwächtes, krankes, sondern eher für ein zu regenerierendes, Hilfe bedürftiges Spanien. Ihm geht es darum, klar zwischen Spanien und Kastilien zu unterscheiden und die politische und kulturelle Vorherrschaft Kastiliens zu hinterfragen. In seinen Augen können sich Kastilien und damit Spanien – hier verwischen sich wieder die Bezeichnungen – aus Mangel an Energie nicht mehr aus eigenem Antrieb modernisieren, d.h. zur Höhe moderner Zivilisation entwickeln: „Castilla ha concluido su misión directora y ha de pasar su centro a otras manos“¹¹⁵. Maragalls Darstellungen dienen, wie hier

¹¹⁰ Dirscherl, op.cit., S. 300.

¹¹¹ *El sentimiento catalanista*, I-1902, OC II, S. 630.

¹¹² *El sentimiento catalanista*, op.cit., S. 631.

¹¹³ Vgl. Sobejano, op.cit., S. 35.

¹¹⁴ *El sentimiento catalanista*, op.cit., S. 631.

¹¹⁵ *El sentimiento catalanista*, op.cit., S. 631.

deutlich wird, allein der Artikulation seines Katalanismus.¹¹⁶ Im zitierten Artikel *El sentimiento catalanista* erklärt Maragall nachdrücklich, dass das Gefühl, welches den Katalanismus hervorbringe, im Wesentlichen auf dem Prinzip der Differenzierung und einer neuen Art von Vaterlandsliebe beruhe: „que el amor activo de Cataluña es ya producto de un desarrollo de cultura y de un mayor refinamiento sentimental.“¹¹⁷

Katalonien habe ein Volk, das entschieden mehr an seine Seele als an seinen Körper denke. Das Wesen des katalanistischen Gefühls sei aber weder „prurito literario de verdad“ noch „un afán de regeneración política“ oder gar „una razón sociológica“, „una diversidad étnica“ oder „un derecho histórico“¹¹⁸, erklärt Maragall, obgleich jeder einzelne positive Aspekt im Grunde der katalanischen Seele eine Art „concreción sentimental“ hinterlassen habe. Dieses nationale Selbstgefühl sei aber nicht egoistisch ausgerichtet, sondern signalisiere vor allem eine große Veränderung und könne auch Spanien wieder beleben: „El sentimiento catalanista, en su agitación actual, no es otra cosa que el instinto de este cambio; de este renuevo. Favorecerle es hacer obra de vida para España, es recomponer una nueva España para el siglo nuevo.“¹¹⁹ Damit macht Maragall einen richtungweisenden Vorschlag für die Neugestaltung Spaniens unter katalanischer Führung und scheut sich dabei nicht, auf ein eventuelles Scheitern dieser nationalen Neugestaltung hinzuweisen: „si España muriese en esta recreación de su espíritu nacional [...] su muerte sería gloriosa y fecunda en la Historia, porque habría muerto en un esfuerzo de vida.“¹²⁰ Im Hintergrund von Maragalls vitalistischer Gebärde steht, wie gesagt, nicht nur die Idee der Ablösung der Führerposition Kastiliens, sondern auch die deutliche Unterscheidung von »Staat« und »Nation«, wie sie Prat de la Riba vorgenommen hatte:

„Avui ja per a molts Espanya és sols un nom indicatiu d’una divisió geogràfica, com ho es Europa. Avui són molts los que veuen clar que Espanya no és una nació, sinó un Estat; y que es penetren de la diferència que va de l’Estat, obra d’homes, entitat

¹¹⁶ Zur Entstehung des Katalanismus resümiert Joan Lluís Marfany: „Quan La Renaixensa, el 1887, parlava de ›lo desordre que regna en aquesta desventurada nació‹, es referia a Espanya. Vuit anys més tard, a *Lo Catalanisme*, Almirall escrivia sempre ›la nostre regió‹ i ›la regió catalana‹; el programa del Centre Català del 1890 establia com a primera base que ›Tota Catalunya formarà una sola regió autònoma dintre de la nació espanyola‹, i les mateixes Bases de Manresa eren, oficialment, una ›Constitució Regional Catalana‹ (Marfany, op.cit., S. 24).

¹¹⁷ El sentimiento catalanista, op.cit., S. 630.

¹¹⁸ El sentimiento catalanista, op.cit., S. 629.

¹¹⁹ El sentimiento catalanista, op.cit., S. 631.

¹²⁰ El sentimiento catalanista, op.cit., S. 631.

artificial, a la Nació, entitat natural, producte de l'espontaneïtat del desenrotlló històric.¹²¹

Wie Maragall nun katalanistischem Nationalgefühl und der Wiederbelebung Spaniens ästhetisch Ausdruck verleiht, erfahren wir in seinem *Himne ibèric* (1906), ein Gedicht, das auch insofern interessant ist, als es, über die kastilisch-katalanische Kulturdebatte hinaus, ein allgemeingültiges idealistisches Konzept der Völkerverständigung impliziert. Maragalls Vision eines idealen Spaniens umfasst seiner Zeit neben Kantabrien, Andalusien, Katalonien und Kastilien auch Lusitanien. Mit dem Einbezug des Portugiesischen in die Hymne schließt er den Kreis der iberischen Kulturen, die die lebenspendende Kraft des Meeres besitzen: „Cantàbria! som tos braus mariners, cantant enmig les tempestats: la terra és gran, el mar ho és més“¹²², stimmt er die Hymne an. In Kontrast dazu stellt er das verspielte Andalusien: „De les platges africanes, ha vingut la gran cremor, i els jardins d'Andalusia han florit amb passió“. Zwischen beiden liegt „La dolça Lusitània - a vora del mar gran, les ones veu com vénen - i els astres com se'n van“. Für Katalonien, „a vora del mar blau“, verkündet er in der Hymne – wie erwartet – „el gran esdevenir. Vindrà pels cims, - vindrà pel mar“. Nur Kastilien, inmitten der Halbinsel, muss der lebenspendenden Kraft des Meeres entbehren: „Sola, sola enmig dels camps, terra endins ampla és Castella. I està trista, que sols ella, no pot veure els mars llunyans“. Diesem Sorgenkind Kastilien sollen sich nun die vom Meer begünstigten iberischen Kulturen zuwenden: „Parleu-li del mar, germans!“¹²³ Die regenerative magische Kraft des Meeres macht der Dichter dann im letzten Teil der Hymne zum Leitmotiv seiner regenerativen Vision: „El mar és gran, i es mou, i brilla i canta, dessota els vents bramant en fort combat, és una immensa lluita ressonant. És un etern deler de llibertat“. Das Meer wird zum Symbol des Vitalen, der Freiheit und der Liebe: „Ibèria! Ibèria!“, schließt denn auch die Hymne, „et ve dels mars la vida, Ibèria! Ibèria! dona als mars l'amor“.¹²⁴

Mit *El ideal ibérico* ist auch der Artikel überschrieben, den Joan Maragall 1906 – noch vor der lyrischen Umsetzung des Themas – in spanischer Sprache verfasste. Dieses Ideal, sagt er, kann nur ein „ideal federal“ sein, in das sich alle „variedades naturales“ spontan integrieren würden, weil sie sich aufgrund ihrer von der Natur geprägten

¹²¹ Enric Prat de la Riba: *La nació i l'Estat*. Escrits de joventut, a cura de Enric Jardí. Barcelona: La Magrana, 1987, S. 13.

¹²² *Himne ibèric*, 1906, OC I, S. 173-175. Hier: S. 173.

¹²³ *Himne ibèric*, op.cit., S. 174.

¹²⁴ *Himne ibèric*, op.cit., S.175.

Wesensart in dieser Gemeinschaft wiedererkennen könnten.¹²⁵ Es würde sich infolgedessen nicht um eine formale, sondern um eine substantielle oder organische Einheit handeln. Diese durch mystisch sentimentale Bande gehaltene Föderation funktioniert nach seinen Vorstellungen wie ein lebendiger Organismus, in dem eine Föderation von Zellen dem jeweiligen sozialen Atom, also dem Individuum, den Impuls geben, „para lograr la unión de toda la raza humana en una sola hermandad de amor; que abre, en fin, al porvenir humano su más bello horizonte“.¹²⁶

Deutlich wird in dieser programmatischen Schrift der utopische Hintergrund, der Traum von einem harmonischen Urzustand der Menschheit, einer ursprünglichen Einheit. Maragalls Überlegungen gehen hier eindeutig über die Grenzen seiner iberischen Föderation hinaus und kulminieren in einer romantischen Zukunftsvision der Menschheit allgemein. Die iberische Natur, sagt er, „por su suelo, por su cielo“ und schließlich „por su gente“ sei für die Verwirklichung dieses Ideals eine Art gelobtes Land. Das Zitat macht deutlich, wie sehr Maragall auch hier die magische Kraft der Natur, Himmel und Erde, in seine Argumentation miteinbezieht. Katalonien soll, so insistiert er auch hier, bei der Realisierung dieses Regenerationsprozesses die Leitung übernehmen: „Ha llegado, pues, la hora de que Cataluña ponga en el aire peninsular este ideal“.¹²⁷ Die Berechtigung dafür, wie wir bereits feststellen konnten, sieht Maragall in der besonderen Ausprägung der „alma catalana“, deren Freiheitstreben in der Naturästhetik des Meeres, dem unerläßlichen, mythischen Element der kulturellen Regeneration, sowie in der statischen Naturkraft der Berggipfel wurzelt.¹²⁸ Maragalls *Himne ibèric* ist die ästhetische Artikulation seines iberischen Ideals und gewinnt in diesem Zusammenhang auch eine ethische Dimension: und zwar in dem Sinne, dass Poesie als regenerative Kraft auch die geistige Bildung der Gesellschaft fördert. Diese Dichtungsart, die Arthur Terry unter dem Begriff »poemes civils«¹²⁹ fasst, konstituiert einen wichtigen Teil in Maragalls dichterischem Werk. Eines

¹²⁵ Vgl. *El ideal ibérico*, März 1906, OC II, S. 723-726.

¹²⁶ *El ideal ibérico*, op.cit., S. 726.

¹²⁷ *El ideal ibérico*, op.cit., S. 726.

¹²⁸ Vgl. *El alma catalan*, 24-I-1904, OC II, S. 681-682. Dort heißt es: „Su amor más constante es el de su libertad. La han aprendido del mar y de las cimas de los montes.“ (S. 682).

¹²⁹ Arthur Terry: *La poesia de Joan Maragall*. Barcelona: Editorial Barcino, 1963, S. 108. - Zu nennen wären noch ‚Paternal‘ (1893), ein Gedicht, welches die ersten anarchistischen Bombenattentate in Katalonien, hier in der Oper Liceu, dokumentiert, oder auch ‚Oda nova a Barcelona‘ (1909), die er kurz vor der ‚Setmana Tràgica‘ (1909) verfasste. - Diese Gedichte sind politisch kulturelle Mitteilungen, ihre ethische Funktion impliziert jedoch keine pädagogisch-didaktische Absicht. Dies wäre eine äußere, niedere Zielsetzung, wie er klar formuliert: „cal parar ment en no anar a parar a un concepte pedagògic de l’art“. Im besten Fall könne man von einer pädagogischen Qualität der Kunst an sich sprechen „sense fi extern [...] sols com virtut pedagògica de la bellesa per si mateixa“. (Brief an Eugeni d’Ors, 28-VI-1909, OC I, S. 968).

der bekanntesten Beispiele darunter ist die *Oda a Espanya* (1898), in der sich Maragall mit dem Debakel des Kuba-Krieges auseinandersetzt und Kastilien in selbstbewußtem, energischem Ton anspricht: „Escolta Espanya, – la veu d’un fill que et parla en llengua – no castellana [...]“.¹³⁰ Den beklagenswerten Zustand Spaniens benennt er mit den Worten: „les teves glòries – i els teus records / records i glòries – només de morts / has viscut trista“¹³¹ und stellt dieser Traurigkeit seine Sprache des Lebens gegenüber: „Dins de les venes – vida és la sang / vida pels d’ara – i pels que vindran [...]“.¹³²

Die sogenannten »poemes civils« spiegeln Maragalls Bewußtsein in Bezug auf die Ereignisse und Umstände seiner Zeit wider: Das Bild einer gespaltenen Gesellschaft mit einem erheblichen Mangel an öffentlichem Verantwortungsbewußtsein. Unter dem Aspekt des zivilen Unbehagens erhält diese Dichtung appellativen Charakter, der sie zum ethisch-öffentlichen, regenerativen Instrument macht. Wir müssen jedoch grundsätzlich diese funktionale Bestimmung der Poesie von der inhaltlichen Bestimmung, wie er sie in seinen theoretischen Schriften *Elogi de la paraula* und *Elogi de la poesia* expliziert, trennen: Sein Interesse gilt der Kunst, der Poesie als „fuerza elemental de la vida.“¹³³

Maragalls Idee einer iberischen Föderation, zeichnet sich vor allem, wie bereits oben erwähnt, durch die Begriffe Freiheit, Vielfalt und Harmonie aus. Diese Begriffe versteht er als Gegensatz zur, wie er sagt, mechanischen und statistischen Vereinheitlichung durch den Staat¹³⁴. Harmonie bedeutet für Maragall innere Harmonie: „que no és pas pel soroll de les paraules que tots els homes som germans, sinó per l’esprit únic que les fa brollar diferents en la varietat misteriosa de la terra“.¹³⁵ Dieses ideale Staatsgebilde können wir als ästhetisch begründet ansehen, denn im Mittelpunkt steht der Staat als schön gestaltete geistige Einheit, als Ausdruck der universalen Seele. Die Menschen würden sich schon allein aufgrund der natürlichen Harmonie verstehen, welche durch das liebende Wort der schöpferischen Schönheit, die Schönheit der Schöpfung und ihr liebendes Wort, „el verb amorós de la belessa creadora“¹³⁶, entstand. Das ästhetische Ideal, die Verschmelzung von Natur, Kunst und Liebe zu einer höheren Einheit des Schönen findet sich bei Maragall bereits in den *Notes autobiogràfiques* (1885-86), die er als Fünfundzwanzigjähriger

¹³⁰ *Oda a Espanya*, OC I, S. 171.

¹³¹ *Oda a Espanya*, OC I, S. 172.

¹³² *Oda a Espanya*, OC I, S. 172.

¹³³ Terry, op.cit., S. 109.

¹³⁴ Im Artikel ‚El ideal iberico‘ schreibt er: „El sentido de la libertad harmónica de los organismos naturales en oposición a su unificación mecánica y estadística [...]“ (OC II, S. 725).

¹³⁵ *Elogi de la paraula*, OC I, S. 666.

¹³⁶ *Elogi de la paraula*, OC I, S. 666.

niedergeschrieben hatte: „La Naturalesa és Déu Pare, l’Art Déu Fill, l’Amor Déu Esperit Sant, que són un sol Déu: La Bellesa. Això pera mi és tot; lo demás (progrés, ciència, ambició, civilització, etc., etc.) és pols, misèria...“.¹³⁷

Maragall verfasste seine iberische Hymne und den Artikel *El ideal ibérico* (1906) zur gleichen Zeit, als er sich ausführlich mit Novalis‘ *Heinrich von Ofterdingen* beschäftigte.¹³⁸ Auch *Elogi de la paraula* (1903) und *Elogi de la poesia* (1909) entstanden in dieser Zeit. In einem Brief an Miquel de Unamuno von 1906 betont er die integrative Kraft der Dichtung: „en el mundo de la poesia todo se hermana“¹³⁹, schreibt er und erwähnt in diesem Zusammenhang, dass er gerade dabei sei, seine katalanische Übersetzung des *Enrique de Ofterdingen* abzuschließen, „en el que hay mucho de eso“.¹⁴⁰ – Der Gedanke einer ästhetischen Ausrichtung des Staates als ideale Gesellschaftsform, wie er sich im Werk Maragalls und konkret in seinem »iberischen Ideal« spiegelt, findet sich zum Beispiel bei Friedrich Schiller, der davon ausgeht, dass allein die Schönheit Harmonie stiften kann, sowohl im Individuum als auch in der Gesellschaft, und so einen Weg zur wahren politischen Freiheit ebnet.¹⁴¹ Auch Novalis entwickelte eine Idee der ästhetischen Gesellschaft. Die Poesie befähigt das Individuum zur »innigsten Gemeinschaft«, zur »Weltfamilie«, wie er sagt, weil sie höchste Sympathie und Koaktivität hervorbringt. Das formale Staatsgebilde, d.h. der Staat als Regierungsform, ist für Novalis eine „künstliche, sehr zerbrechliche *Maschine*“.¹⁴² Der wahrhaft vollkommene Staat ist für ihn der »poetische« Staat, zu dem sich jede Gesellschaft entwickeln soll:

„Ließe sich diese Maschine in ein lebendiges, autonomes Wesen verwandeln, so wäre das große Problem gelöst. [...] Ein sehr geistvoller Staat wird von selbst poetisch seyn – Je mehr Geist, und geistiges Verkehr im Staat ist, desto mehr wird er sich dem poetischen nähern – desto freudiger wird jeder darinn aus Liebe zu dem Schönen, großen Individuo, seine Ansprüche beschränken und die nöthigen Aufopferungen machen wollen [...].“¹⁴³

¹³⁷ Notes autobiogràfiques (1885/86), op.cit., S. 172.

¹³⁸ Vgl. Pere Ramàrrez i Molas: Maragall, Traductor de Novalis. In: Actes del quart Col.loqui internacional de llengua i literatura catalanes. Basel 22.-27.3.1976. Hg. von Germà Colon. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1977.

¹³⁹ Brief an Miquel de Unamuno, 26-XI-1906, OC II, S. 934.

¹⁴⁰ Brief an Miquel de Unamuno, 26-XI-1906, OC II, S. 934.

¹⁴¹ Vgl. Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Mit einem Kommentar von Stefan Matuschek. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2009. Hier: 27. Brief. - Da dieser Aspekt im Rahmen unserer Untersuchungen nicht weiter verfolgt werden kann, sei zur thematischen Vertiefung auf folgende Arbeit verwiesen: Michael Ganter: Friedrich Schillers Utopie vom ‚Bau einer wahren politischen Freyheit‘ in seiner Abhandlung Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang, 2009.

¹⁴² Novalis: Blütenstaub, HKA 2, S. 468.

¹⁴³ Novalis: Blütenstaub, HKA 2, S. 468.

Es wäre sicher übertrieben, in Maragall das explizite Konzept eines poetischen Staates mit universellem Anspruch nachweisen zu wollen, seine Überlegungen bewegen sich zweifelsohne im realen Kontext einer kastilisch-katalanischen Kulturdebatte, andererseits ist in seinen Vorstellungen von einem iberischen Zusammenschluss der Einfluss des deutschen Idealismus nicht zu übersehen. Der Dualismus Individuum-Staat wird in Maragalls Konzept jedoch auf eine andere Ebene transponiert: In seinem Konzept entsprechen die diversen nationalen Einheiten in Spanien dem Begriff des Individuums; denn sie besitzen alle eine individuelle Wesensart, einen Volkscharakter. Auch Herder transferiert den Begriff Individuum auf eine kollektive Ebene und bezeichnet die diversen Kulturen Europas als kollektive Individuen. Die uniformierende Regierungsform Spaniens, mit der er sich auseinandersetzt, entspricht der Vorstellung vom Staat als Maschine, dem er die lebendige Idee der organisch gewachsenen iberischen Föderation gegenüberstellt.

Um auf unsere Ausgangsfrage zurückzukommen, können wir also sagen, dass die Begriffe »amor« und »harmonia« in Maragalls iberischem Ideal sich ausschließlich auf die geistige Qualität der Gemeinschaft beziehen, auf einen wahrhaften inneren moralischen Zustand der Akzeptanz einer übergeordneten, aber nicht unterordnenden kulturellen Einheit. Das Fundament dieser Einheit sieht Maragall vor allem in einer naturbegründeten Ästhetik, oder noch konkreter, in einer naturbegründeten mediterranen Ästhetik. Er konstituiert die Idee eines gesunden Kataloniens, dem es aber noch an Selbstbewusstsein und Größe fehle und deshalb eine regenerative Stärkung brauche. Die daraus gewonnene qualitative Erhöhung und Energie der nationalen »Persönlichkeit« legitimiere dann eine führende Position im iberischen Bund. Dies ist Maragalls Vorschlag und Strategie eines spanischen Neuanfangs. Im Spannungsfeld der Auflösung von Werten, die die Integrität des Individuums einerseits und darüber hinaus die der nationalen Identität betreffen, soll Katalonien die Rolle einer rettenden Kraft übernehmen. Seinen Katalanismus verankert der Bürger Maragall in der Idee einer starken nationalen Eigenprägung:

„Los Catalanes [...] sabemos que hay todavía en nosotros algunas de esas cualidades diferenciadoras. [...] Hemos sido llamados [...] los ingleses de España. [...] y si encontramos todavía algo de nuestro individualismo de raza, de nuestra religiosidad sincera [...], abracémonos a este algo, restaurémoslo, fortifiquémoslo, y pongamos nuestro mayor empeño en substraerlo, [...] a toda influencia enervadora, a todo lo que sea extraño a aquellas buenas cualidades nuestras [...]“¹⁴⁴

¹⁴⁴ De la inferioridad de los neolatinos, op.cit., S. 530. - Dass Katalonien eine Ausnahme darstelle, begründet er mit dem Argument: „Ya tenemos una buena señal: el socialismo obrero [...] ha fructificado relativamente poco en nuestras masas trabajadoras, gracias al buen sentido individualista del obrero catalán.“ (S. 530).

2.3 Fremdes und Eigenes. Alterität, Differenzierung und Integration

2.3.1 Maragalls kulturelle Regeneration

„[...] quiero saber, cuando lleguemos a ser un país civilizado, [...] qué levadura le vamos a poner para que fermente“, schreibt Maragall in seinem Artikel *La levadura* von 1906. Seine Fragen beinhalten zwei grundlegende Aspekte, der eine betrifft seine Vorstellungen von einem „país civilizado“, der andere bezieht sich auf die Mittel, die einzubringen sind, damit das neue Staatsgebilde organisch wachsen kann. Den ersten Aspekt, so konnten wir bereits feststellen, finden wir bei Maragall im Ziel der Ausbildung von Humanität definiert, der zweite soll nun Gegenstand unserer weiteren Überlegungen sein. Bei der Frage nach den Mitteln und Modalitäten der Erneuerung geht es ihm also um konkrete Inhalte, Vorschläge und Vorbilder, die mithelfen sollen, den Modernisierungs- und Umgestaltungsprozess Spaniens zu begünstigen.

Vorraussetzung für jede Art der Veränderung ist freilich die Selbstkenntnis oder Kenntnis der eigenen Wesensart: „hay que empezar por descubrir el alma peninsular para reconstituir en armonía con ella todos los organismos sociales de la península ibérica“. ¹⁴⁵ Es gilt also, dem Eigenen gegenüber Klarheit zu gewinnen, um dem Fremden begegnen zu können, eine Begegnung, die im Zuge einer zunehmend kosmopolitisch geprägten Gesellschaft und der damit verbundenen Öffnung nach außen unentbehrlich wird. Beide Diskurse, der der Öffnung nach außen, konkret der Europäisierung und Kosmopolitisierung, sowie die Frage nach einem iberischen Zusammenschluss, folgen in gewisser Weise dem selben Grundprinzip: Die Kenntnis und Wahrung des Eigenen als Voraussetzung für eine angemessene Assimilation fremder Inhalte einerseits und andererseits die Begegnung mit dem Fremden, in der sich das Eigene spiegeln, für seine Selbstkonstitution Gewinn ziehen und geistig weiterentwickeln kann. Dabei handelt es sich nicht um eine Verschmelzung der Kulturen, auch bedeutet es nicht, dass auf höherer Ebene einzelne Gemeinsamkeiten zu einem neuen kulturellen Konzept verbunden werden, sondern es geht nur darum, das Eigene im Fremden zu spiegeln und auf einer höheren Zivilisationsstufe in seiner durch Selbstreflexion gestärkten Eigenart neu zu edieren. Das Band, welches die iberischen Völker zu einer Gemeinschaft werden lässt, definiert

¹⁴⁵ *La levadura*, 16-I-1906, OC II, S. 716.

Maragall als ein mystisches Band der Liebe, wie sein *Himne ibèric* zu verstehen gibt. Die Zukunft Spaniens soll von einem Lebensideal im Eigenen geprägt sein:

„Ya es algo proponerse ser fuerte como un inglés, sabio como un alemán, fino como un francés; pero este propósito, aún logrado, quedará inerte si no se liga a un ideal español. ¿Fuertes para qué [...]. La fortaleza por la fortaleza [...] no son ideales completamente humanos: el hombre no es bien hombre en general, sino a través de su particularidad propia.“¹⁴⁶

Maragalls hier stark stereotypengeleiteter Diskurs zielt, neben Individualität, letztendlich auch auf die Frage nach Authentizität bzw. wahrer Identität. Die Anerkennung von Vorbildern soll nicht zur einfachen Nachahmung verleiten, sondern zur Erkenntnis darüber führen, wie gewisse positive Energie im Eigenen, also hinsichtlich wesensbedingter Merkmale, entwickelt werden kann.

Die Forderung nach Originalität, Authentizität, wie wir sie in Maragalls Diskurs vorfinden, spielt eine entscheidende Rolle im Ich-Diskurs der Moderne. Die Originalität eines Subjektes, im Sinne von Neuheit oder Innovation, unterscheidet sich von der eines Kunstwerks gerade dadurch, dass der Kunstakt sich als einmalige Innovationshandlung gestaltet, während man „dem Individuum unter den Etiketten der ›Entwicklung‹ oder des ›Werdens‹ auf Dauer Originalität abverlangt“.¹⁴⁷ Die Originalität einer Person, im Sinne von *Neuheit*, meint Gruber, sei aber nur schwer bestimmbar und bleibe ein zweifelhafter Wert, darum verschiebe sich der Akzent von Innovation auf »Echtheit«, „eine Echtheit, die zum Konzept der Normalität in ein affektgeladenes Spannungsverhältnis tritt“.¹⁴⁸ Das Subjekt müsse immer wieder Grenzbereiche der Normalität (nicht Normativität) tangieren, müsse die „Grauzone der Normalität“¹⁴⁹ zeitweise verlassen, um sich als Individuum zur Geltung bringen zu können. Darum erklärt Gruber, Grenzerfahrungen stünden mit dem Echtheitswert des Individuums in direktem, aber nicht proportionalem Zusammenhang. Grenzerfahrungen ließen den Menschen zwar immer »authentisch« erscheinen, aber umgekehrt schließe das Fehlen von solchen Erfahrungen das echte, authentische Sein nicht aus.

¹⁴⁶ La levadura, op.cit., S. 715 f.

¹⁴⁷ Bettina Gruber: Vom Umbau des Subjekts. In: Dorothea Lauterbach (Hg.): Grenzsituationen: Wahrnehmung, Bedeutung und Gestaltung in der neueren Literatur. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 2002, S. 25-45.

¹⁴⁸ Gruber, op.cit., S. 40.

¹⁴⁹ Gruber, op.cit., S. 41.

Wenn das Individuum versucht, „sich selbst als Einheit in der Vielheit zu entwerfen“¹⁵⁰, stellt sich ihm unwillkürlich die Frage, wie es seine »Authentizität« aufzeigen kann. Es ist die Sorge um die Glaubwürdigkeit unseres individuellen Lebens, die uns beschäftigt, als müsse die Echtheit des Individuums ständig nachgewiesen werden. Zum anderen wird »Echtheit« auch mit dem Begriff der »Wahrheit« identifiziert. Bezugnehmend auf den amerikanischen Literaturwissenschaftler Lionel Trilling¹⁵¹, der das »Authentische« vom Diskurs der »Aufrichtigkeit« klar abhebt, schreibt Gruber: „Wer authentisch ist, sagt – laut Trilling – nicht bloß die Wahrheit, er »verkörpert« sie. Diese Definition des Begriffs Authentizität aktualisiert sich, wie unsere Untersuchungen noch aufzeigen werden, in besonderem Maße in der Figur der Iphigenie und bestimmt den Grad ihrer Modernität, wie ihn unseres Erachtens Maragall wahrzunehmen verstand. – Das Subjekt kann dem Ideal des Authentischen nur gerecht werden, so Gruber, „wenn es an seine symbolischen oder – im selteneren Fall – realen Grenzen geht und diese temporär überschreitet. In der Grenzerfahrung erweist sich das aus dem System exkludierte Individuum seine Realität, seine *Echtheit*, und eben deshalb gerät die Grenzerfahrung der Moderne zum Fetisch“¹⁵². In der Grenzerfahrung nehme sich das Individuum als aktiv handelndes Subjekt wahr.

Die von Maragall angestrebte Öffnung nach Europa wirft die Frage auf, was unter »Europäisierung« überhaupt verstanden werden soll. „Què vol dir europeu? ¿Què vol dir mundial?“¹⁵³, fragt sich Maragall in dem Artikel *Entenem-nos* (1906) und meint dazu:

„Si per art europeu s’entén sentir les coses pròpies amb un sentiment tan pregon i expressar-les d’una manera tan viva que, catalanes com són, per artísticament fortes facin rotllo a Europa i a tot el món, diré que sí, que mai ens trauem prou convencions del munt i prou espectres del davant per a arribar a una lliure comunió europea i mundial. Però si per europeu s’entén girar-nos d’esquena a la nostra naturalesa viva per a poder estrafer mellor el sentiment i l’expressió d’altri, diré que renunciem a ésser un poble per anar-nos-en individualment en dispersió de gents a augmentar, l’un la glòria d’art francès, l’altre la de l’art anglès o alemany – perquè l’anomenat art europeu no és una unitat, sinó una suma-, i la major part a morir obscurs fills d’un poble desconegut en qualsevulla arrabal de París o de Berlín[...]“¹⁵⁴

¹⁵⁰ Gruber, op.cit., S. 42.

¹⁵¹ Gruber bezieht sich hier auf den amerikanischen Literaturkritiker Lionel Trilling: *Sincerity and Authenticity*. London: Oxford University Press, 1972.

¹⁵² Gruber, op.cit., S. 44.

¹⁵³ *Entenem-nos*, 22-XI-1906, OC I, S. 762.

¹⁵⁴ *Entenem-nos*, op.cit., S. 763.

Bezüglich der Bedeutung Kataloniens im europäischen Kontext und der Möglichkeiten im selbigen Anerkennung zu finden, äußert Maragall zunächst selbstkritisch seine Bedenken:

„[...] tots sabem prou que ni tot lo produït fins ara per l'art català renaixent restarà absolutament insignificant per l'Europa i pel món, ni tampoc cal fer-se la il·lusió de que des d'ara, i sols per virtut de proclamació, anem a figurar resoltament en els grans escenaris.“¹⁵⁵

Ungeachtet dieser kritischen Betrachtung und der geäußerten Bedenken darüber, dass Katalonien ad hoc die europäische Bühne betreten könne, wird die Idee der Öffnung Kataloniens im Sinne einer Zuwendung zu Europa, im Modernismus nicht nur als Gewinn binnennationaler Selbstreflexion, sondern auch als implizite Anerkennung nach außen, angenommen. Man wendet sich Europa zu und sucht dementsprechend dort auch einen Standort. Romeu i Figueras sieht im Hintergrund dieses Dranges nach außen keine selbstkritischen, sondern eher von sich überzeugte Akteure: „És tot un afany de grans senyors, que [...] surten a airejar-se en els vents d'altres climes par conèixer-ne les noves directrius i amb l'intent d'adaptar-ne el sentit i enriquir amb elles la llengua i les lletres de la pàtria“.¹⁵⁶ In diesem Zusammenhang zeigt Maragall freilich eine, wir könnten sagen, »empfindlichere« kritische Grundeinstellung, die seine Eigenart bzw. Andersartigkeit ausmacht.

Warum fällt Maragalls Blick im Zuge dieser Europäisierung aber gerade auf Deutschland? – Romeu i Figueras ist der Auffassung, dass sich der Dichter hauptsächlich am deutschen Kulturkreis orientierte, weil er bei den deutschen Literaten und Denkern inhaltsreiche Antworten auf Fragen und Forderungen seiner Zeit zu finden glaubte: „Els alemanys eren els portadors més representatius d'aquells ingredients i d'aquelles substàncies que el temps requeria i les vivències exigien“.¹⁵⁷ Einerseits habe ihn, wie viele Zeitgenossen, der ausgeprägte Nationalismus der deutschen Romantik fasziniert, doch müsse man den eigentlichen Grund seines Interesses in der „concepció germànica del món i de la vida, del cosmos i l'esperit“¹⁵⁸ suchen, einer spezifisch deutschen Weltanschauung, von der sich der katalanische Dichter angezogen fühlte. Diese sehr allgemein gehaltene

¹⁵⁵ Entenem-nos, op.cit., S. 762.

¹⁵⁶ Romeu i Figueras (1948), op.cit., S. 63. - Der Kritiker betont, die in der „Biblioteca Popular de «L'Avenç»“ erschienen Bände seien ein gutes Beispiel für diese Tendenz, denn die Veröffentlichungen aus deutschsprachiger, englischer und nordischer Kultur, bewiesen, mit Blick „més enllà de França“, eine klare „aspiració cap a nous horitzons“ und insgesamt einen „afany [...] de preocupació universal“. (S. 64).

¹⁵⁷ Romeu i Figueras (1948), op.cit., S. 66.

¹⁵⁸ Romeu i Figueras (1948), op.cit., S. 64.

Erklärung mündet schließlich in der Feststellung, mit Goethe und Novalis zeige sich das Wesentlichste in Maragall, sein besonderes Naturverständnis und die symbolische Kraft seines Werkes. Andererseits erhalte er durch Nietzsche „tot l'impuls voluntarista que encarna en alguns dels seus personatges poètics – Serralonga, el comte Arnau – i justificà aquell afany de potència i de domini que Maragall enyorava“.¹⁵⁹ Der interessante Kern, den Romeu i Figueras freilich fast unbemerkt in seinen Erklärungsansatz gelegt hatte, geht, anstatt ihn weiter zu verfolgen, verloren. Der Kritiker bezeichnet das von ihm angesprochene, spezifisch deutsche Konzept von Welt, Leben, Kosmos und Geist als ein Konzept, welches die ganze Komplexität des Menschen und die ihn umgebende Gefühls- und Geisteswelt zu einer „boirosa i poètica“¹⁶⁰, also einer opaken dichterischen Einheit zusammenschmelzen lasse. Dieser in der Bezeichnung „boirosa“ implizierte »verdunkelnde« Aspekt, den Romeu i Figueras hier durchaus treffend verwendet, aber nicht weiter erörtert, verweist unseres Erachtens gerade auf die Spuren und Besonderheiten der Novalis-Rezeption der Jahrhundertwende, die im Rahmen zeitgenössischer irrationaler Strömungen eine besondere Prägung erfährt und, wie wir im letzten Kapitel unserer Untersuchungen erörtern werden, im Bereich des Religiös-Poetischen und auf der Suche einer neuen ganzheitlichen Sicht des Menschen und der Welt gewisse Verdunkelungen erfährt. Bei diesem Wunsch nach Totalitätserfahrung ist Novalis magisch leuchtender Idealismus nur noch ein Bestandteil von vielen Aspekten des Religiös-Poetischen, mit dem man sich ein post-nietzscheanisches Weltbild schuf.

Wie stellt sich Maragall eine Potenzierung der katalanischen Kultur vor? Wie soll diese Energie im Eigenen, jene differenzierende „particularidad propia“ herausgebildet werden bzw. wie soll sich der Weg zur Authentizität gestalten? Diese Fragestellungen werden uns im Weiteren zu einer Definition von Maragalls kulturellem Regenerationskonzept führen, wie es zum Beispiel – wenn auch in einem außerliterarischen Kontext – im Artikel *La colección Miquel y Badia* (1900), in dem Maragall die wertvolle Sammlung alter Textilien von Miquel i Badia würdigt, transparent wird. Auch dem ökonomischen Bereich von Industrie und Handel soll das Prinzip der Authentizität zu Grunde gelegt werden und die Orientierung am Fremden darf auf keinen Fall zur unrefektierten Nachahmung führen, auch wenn der Aspekt der Modernität

¹⁵⁹ Romeu i Figueras (1948), op.cit., S. 64.

¹⁶⁰ Romeu i Figueras (1948), op.cit., S. 64.

dominiert, vielmehr muss es auch hier zur Kontrastierung und Verarbeitung mit dem Eigenen kommen, sodass zwar eine neue, aber unverwechselbare Identität entsteht:

„Catalunya [...] es un pueblo fundamentalmente tejedor; pero un pueblo tejedor [...] que aspira a elevar su cultura a esferas superiores. [...] los industriales [...] no pueden limitar ya sus ambición a inspirar su gusto en la simple imitación de las manufacturas extranjeras de última o penúltima moda [...] han de aspirar a algo más: a personalizar cada cual su trabajo y a educar su gusto de manera que la industria catalana sea [...] rica en originalidad, en calidad, en carácter; pues sólo así [...] consiguen imponerse al mercado universal, y reportan con ello, a más de la gloria de contribuir al progreso humano, el beneficio material que naturalmente a toda superioridad acompaña.“¹⁶¹

Auch hier geht es darum dem Handeln einen höheren Sinn zu geben: Jeder Einzelne soll seine Arbeit persönlich gestalten und seinen eigenen Geschmack bilden, damit die katalanische Industrie Originalität, Qualität und Charakter vorweisen könne. Nur so sei es möglich auf den Weltmarkt vorzudringen und Gewinn zu machen. – Interessant ist bei dieser Darstellung, dass Maragall in dem oben zitierten Vorschlag, „aspirar a algo más“, neben der Wichtigkeit der individuell ausgerichteten Ambitionen für die Entwicklung Kataloniens, auch einen entscheidenden Beitrag zum menschlichen Fortschritt allgemein sieht. Diese Forderung nach Authentizität und einer bewussten Charakter- und Geschmacksbildung im Bereich der Manufakturen, impliziert also nicht nur die Frage nach Qualität, sondern verweist auch auf ästhetische Aspekte und ganz besonders auf die Ergründung und Aufarbeitung der ethnischen Eigenart. Diese ethnozentrische Fokussierung der unmittelbaren Lebenswelt spielt in Maragalls kulturellem Regenerationskonzept eine entscheidende Rolle, denn sie erlaubt, dass seine Handlungsanweisungen nachvollziehbar und die individuelle Identifizierung vor dem kollektiven Hintergrund akzeptabel werden.

Eine radikale Vertiefung und Konkretisierung findet diese ethnozentrische Perspektive im literarischen Bereich. In seinem Artikel *Un poeta nacional* schreibt Maragall zu *Quo vadis?* (1896), einem Roman des polnischen Schriftstellers Henryk Sienkiewicz (1846-1916): „[...] una obra tan profundamente nacional [...] lo que en ellos (polacos) el autor ama es principalmente su carácter de raza, su vigorosa y profunda originalidad nacional“.¹⁶² Die ethnozentrische Perspektive konkretisiert sich in diesem Artikel in der Suche und Bewusstmachung nationaler Originalität und Identität: Nationale

¹⁶¹ La colección Miquel y Badia, 4-VI-1900, OC II, S. 134.

¹⁶² Un poeta nacional, 16-VIII-1900, OC II, S. 135.

Helden sollen wieder aufleben und die in der Volksnatur verborgenen Qualitäten aufgezeigt werden. Der polnische Schriftsteller habe sich beispielhaft bemüht, „en despertar su [los compatriotas] conciencia de raza haciendo revivir los héroes de ella y revelando las cualidades que hay en el fondo de la naturaleza polaca, las que un día hicieron y tal vez otro día pudieran hacer aún de Polonia una gran nación.“¹⁶³

Mit der Präsentation katalanischer Gestalten wie *Serralonga* oder el *Comte Arnau* im Gedichtband *Visions i Cants* (1900) können wir annehmen, dass auch Maragall in der Anlehnung an traditionsreiche Figuren und deren thematischen Aktualisierung einen wichtigen Beitrag zur nationalen Sensibilisierung sah. Es sind die großen heldenhaften Gestalten, die hier interessieren; Protagonisten, die nur einem Volk gehören und damit selbstbewusste nationale Singularität signalisieren.

Aber auch der Bereich der Musik wird bei Maragall zum Anlass der Selbstreflexion zwischen Eigenem und Fremden, die dem Ziel der nationalen Selbsterhöhung dienen kann: „un pueblo ha de aprender a amar y a sentir bien su música propia, y al esparcirse en la ajena, ha de procurar integrar con ella algo que le eleve en la dirección de su propio genio [...]“.¹⁶⁴ Hinsichtlich der sich an Richard Wagners Musik orientierenden spanischen Oper, meint Maragall, es sei unbedingt erforderlich, eine angemessene Adaption von Wagners Theorien zu erreichen, denn in einer unvermittelten Präsentation seiner Werke im Original sieht er regelrecht die Gefahr eines Kulturschocks, denn Wagner sei „excesivamente alemán“.¹⁶⁵ Diese Abneigung des allzu »Germanischen« ist zweifellos ein wichtiges Indiz in der Bestimmung von Maragalls Beziehung zu ästhetischen und ethischen Inhalten der deutschen Kultur.

Auch bezüglich anderer aus dem deutschen Denken in Spanien hervorgegangener Geistesströmungen bleibt er in Abgrenzung zu der von ihm evozierten katalanischen Wesensart augenscheinlich auf Distanz, äußert sich indirekt, indem er sich auf Diskurse anderer beruft. So zum Beispiel im Artikel *Una evocación trascendental* vom Oktober 1901. Frederic Clascar¹⁶⁶, erklärt Maragall, habe, bezugnehmend auf die Entwicklung der philosophischen Strömungen in Spanien, klar zwischen den Tendenzen in Kastilien und Katalonien unterschieden, insistiert Maragall. Spanien habe eine „metafísica nebulosa“¹⁶⁷

¹⁶³ Un poeta nacional, op.cit., S.135.

¹⁶⁴ La música y el alma, 10-X-1901, OC II, S. 156.

¹⁶⁵ Traducciones, op.cit., S. 167.

¹⁶⁶ Frederic Clascar war Geistlicher, bekannt im Umkreis von Pompeu Fabra.

¹⁶⁷ Una evocación trascendental, 17-X-1901, OC II, S. 158. - Gemeint ist hier die Philosophie des „krausismo“ von Sanz del Río (1814-1869).

entwickelt, während die Katalanen fest »auf dem Boden« blieben und sich am Geist der Ihrigen orientierten, um ihre intellektuelle Richtung zu finden. Mit dieser, wir könnten fast sagen »politischen Attitude« widerspricht sich Maragall insofern, als er, entgegen einer allzu starken inneren Hermetik, die Öffnung nach außen als prinzipielle Strategie der Aufarbeitung des Eigenen für notwendig hält.

Der Diskurs der bisher angeführten Beispiele aus Maragalls journalistischen Arbeiten beinhaltet konkrete Bezüge zur katalanischen Realität und bewegt sich im Rahmen eines kulturellen Regenerationskonzeptes, das in seinen Grundzügen Modellcharakter besitzt. Ein solches Konzept ist somit auf verschiedene Bereiche übertragbar und erscheint als Grundprinzip einer nationalen Identitätsbildung, deren Hauptziel es ist, sich organisch wachsend zu vervollkommen. Die aus diesem Prozess gewonnene Selbstsicherheit, bzw. in Maragalls Augen, der vitale oder gesunde Nationalismus, wird zur Garantie für die menschliche Zivilisation im Sinne einer „hermandad de amor que abre, en fin, al porvenir humano su más bello horizonte“.¹⁶⁸ Dieser Leitgedanke, den Maragall zunächst im Rahmen seines iberischen Ideals formuliert hatte, wird offensichtlich auch zur Grundidee einer zivilisatorischen Projektion, in der die geistige Öffnung, die Konfrontation mit dem Fremden, eine Voraussetzung ist. Weltbürgerliches Verhalten, Kosmopolitismus, ist also kein äußerliches Gehabe, keine Manier, sondern meint vor allem auch Integration der Geisteskultur und damit die Umsetzung eines grundlegenden Bildungskonzeptes.

Mit dem regenerativen Moment einer Öffnung nach außen und seiner geschmacksbildenden Funktion beschäftigte sich seiner Zeit, als man bemüht war, das deutsche Theater auf den Weg zum europäischen Theater zu bringen, auch der Leiter des *Weimarer Hoftheaters* (1791-1817), nämlich Goethe selbst. Er sprach von der Notwendigkeit der Herausbildung einer »Weltliteratur«, ein Begriff, der für wechselseitige literarische Kommunikation und Erziehung stehen sollte, damit „die Nationen die Verhältnisse aller gegen alle kennenlernen“; so werde „es nicht fehlen, daß jede in der anderen etwas Annehmliches und etwas Widerwärtiges, etwas Nachahmenswertes und etwas zu Meidendes antreffen wird.“¹⁶⁹ – Goethes Konzept der »Weltliteratur« heißt also nicht, „die Nationen sollen überein denken, sondern sie sollen nur einander gewahr werden, sich begreifen und, wenn sie sich wechselseitig nicht lieben mögen, sich einander wenigstens

¹⁶⁸ El Ideal Ibérico, op.cit., S. 726.

¹⁶⁹ Goethe. Aufzeichnungen für das Vorwort zur deutschen Übersetzung von Thomas Carlyles Schillerbiographie (5. April 1830). In: Goethes Werke. 14 Bde., hg. von Erich Trunz. Hamburg: Chr.

dulden lernen“.¹⁷⁰ Nicht nur die Stärkung des eigenen Selbstbewußtseins, der Urteilsfähigkeit und des kulturellen Verständnisses wird hier hervorgehoben, sondern interessant ist auch, dass Goethe diese humanisierende Wirkung von Weltliteratur als eine Art komplementär zur technischen Vervollkommung der Weltkommunikation verstehenden »geistigen Gütertausch« bezeichnet: Die „sich immer vermehrende Schnelligkeit des Verkehrs“¹⁷¹ sah Goethe als entscheidenden Faktor der Herausbildung einer Weltliteratur. Hundert Jahre später ist diese Entwicklungsdynamik eine nicht mehr zu leugnende Tatsache. Die neue Zivilisation sei industriell ausgerichtet, insistierte Maragall, und der materielle Fortschritt – nach Goethe die „Schnelligkeit des Verkehrs“ – führe zum Kosmopolitismus.

Der Literatur kommt in diesem Prozess eine integrierende Funktion zu, wobei das Theater aufgrund seines unmittelbaren Öffentlichkeitsanspruches bei den Aufführungen und seiner inherenten Wirkungsästhetik ins kulturelle Blickfeld rückt: Beim Theater komme „alles auf eine frische unmittelbare Wirkung an. Man will nicht gern reflektieren, denken, zugeben; sondern man will empfangen und genießen“, schrieb Goethe bezüglich der Aufführung von Calderóns *Der Standhafte Prinz* an den Historiker Georg Sartorius; und weiter: „Diesmal aber haben wir ein Stück, das vor nahe 200 Jahren, unter ganz anderem Himmelsstriche für ein ganz anders gebildetes Volk geschrieben ward, so frisch wiedergegeben, als wenn es eben aus der Pfanne käme“.¹⁷² Maragalls Interesse korrespondiert in gewisser Weise mit dieser Aussage Goethes: Die Wechselwirkung von Literatur soll etwas Lebendiges, Dynamisches sein und ein literarisches Beziehungssystem aufbauen, welches fähig ist, kommunikativ und erzieherisch in das Verständnis der Nationen einzuwirken.

Weltbürgertum und Weltliteratur existieren freilich nicht ohne die Idee eines grundlegenden Bildungskonzeptes. Wenn wir uns an Maragalls Entwurf einer entschiedenen Selbstsuche von Ich und Nation erinnern, die sich als Antwort auf die mit »neurasthenia« bezeichneten allgemeinen Zeitkrankheit seiner Epoche versteht, so können wir sagen, dass in seinem Diskurs jener notwendige Bildungsaspekt explizit wird, der vor allem auf innere Bildung zielt, so wie sie im deutschen Bildungsideal des achtzehnten

Wegner, 1948-1960. [Hamburger Ausgabe]. Im Weiteren zitieren wir diese Ausgabe mit der Sigle HA unter Angabe des entsprechenden Bandes. Hier: HA 12, S. 364.

¹⁷⁰ Goethe. Über Kunst und Altertum. Sechsten Bandes zweites Heft. 1828 (Edinburgh Reviews). In: Goethe, HA 12, S. 363.

¹⁷¹ Goethe: Aufzeichnungen. In: Goethes Werke. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar: Böhlau, 1887 ff. [Weimarer Ausgabe]. Im Weiteren zitieren wir diese Ausgabe mit der Sigle WA unter Angabe der entsprechenden Abteilung und des Bandes. Hier: WA I, 42.2, S. 502.

¹⁷² Goethe an Georg Sartorius, 4-II-1811, WA IV, 22, S. 29 f.

Jahrhunderts ausgeprägt wurde. Dieses Bildungsideal spiegelt sich in seinen Vorstellungen von Kosmopolitismus und Weltliteratur, was ihn der deutschen Kultur sicherlich am nächsten bringt, auch wenn die Aufnahme dieses Bildungsideals in Maragall die notwendigen Brechungen seiner Zeit manifest werden lässt. Auch hier gilt, Maragall übernimmt diese Idee nicht explizit von Goethe oder Herder, sondern die Idee, müsste man sagen, kristallisiert sich durch andere Zugänge in seinem Denken. Einer der Katalisatoren ist zweifelsohne Nietzsche. In Maragall, so konnten wir feststellen, sind individuelle Bildung und menschheitliche Vervollkommnung zwei gleichgerichtete Bewegungen der Erhöhung.

„In den Bestimmungen von Bildung am Ende des 18. Jahrhunderts“, erklärt Wilhelm Voßkamp, „geht es nicht nur um die Selbstverwirklichung des Einzelnen mittels einzelner Stufen der Selbstvervollkommnung, sondern zugleich um die Vervollkommnung der menschlichen Gattung“. ¹⁷³ Sowohl Herder, Schiller, Wilhelm von Humboldt als auch Goethe bewegten sich in einem Konzept, bei dem die „Selbstvervollkommnung als Spiegel der Menschheitsentwicklung“ ¹⁷⁴ anzusehen ist. Humboldt sah in der individuellen Ausbildung eine Voraussetzung für den Fortschritt der Menschheit. Das Ziel bzw. die Utopie dieses Konzeptes besteht in der idealen Ganzheit, auf die man seinen Blick richtet. In Maragalls Vorstellungen von wahrer Zivilisation spiegelt sich Humboldts „Begriff der Menschheit in unserer Person“. ¹⁷⁵ Voßkamp zitiert diesbezüglich aus Goethes *Maximen und Reflexionen*: „Nur alle Menschen machen die Menschheit aus, nur alle Kräfte zusammengenommen die Welt“. ¹⁷⁶ Herder habe die Gesamtentwicklung der Menschheit als geistige bzw. zweite Genesis bezeichnet, fügt Voßkamp hinzu und meint, diese geschichtsphilosophische Deutung gelte außerhalb der deutschen Sprachgrenze zu Recht als eine deutsche Besonderheit. Im Rahmen dieser »Besonderheit« vollzieht sich zu einem großen Teil Maragalls Begegnung mit dem Fremden.

Bildung bedeutet aber auch Herausbildung einer sozialen Identität und Emanzipation des Bürgertums, das mit Hilfe dieses Begriffes sein eigenes Standesbewusstsein entwickelte.

¹⁷³ Wilhelm Voßkamp: „Mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden [...]“. Zur Tradition und Aktualität von Goethes Bildungskonzept. In: Klaus Manger (Hg.): Goethe und die Weltkultur. Heidelberg 2003, S. 227-238. Hier: S. 230.

¹⁷⁴ Voßkamp, op.cit., S. 230.

¹⁷⁵ Voßkamp, op.cit., S. 230.

¹⁷⁶ Goethe: Sprüche in Prosa. Sämtliche Maximen und Reflexionen. In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde., hg. von Friedmar Apel, Hendrik Birus [u.a.], Frankfurt/a.M.: Deutscher Klassikerverlag (=Bibliothek Deutscher Klassiker), 1986 ff. [Frankfurter Ausgabe]. Im Weiteren zitieren wir diese Ausgabe mit der Sigle FA unter Angabe der entsprechenden Abteilung, des Bandes und der Seitenzahl. Hier: FA I, 13, S. 422.

Nach 1789 richtete man das Bildungskonzept gegen die Französische Revolution, Umsturz und Revolution sollten durch Bildung gebannt werden. Goethes *Hermann und Dorothea* (1798), welches auch Maragall gelesen hatte, bietet dafür ein signifikantes Beispiel. „Diese Bildungsphilosophie entsprach der politischen Philosophie des klassischen Liberalismus“¹⁷⁷, schreibt Voßkamp, wonach jeder Gebildete auch nach außen in den sozialen Raum wirken sollte. Im literarischen Bereich konkretisiert der »Bildungsroman«¹⁷⁸ diese Idee. Goethe exponiert seine eigene Bildungsidee in *Wilhelm Meister* folgendermaßen: „[...] mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht.“¹⁷⁹

Der sich in der Auseinandersetzung des Individuums mit der Welt manifestierende Widerstreit von Sinnlichkeit und Vernunft habe man im neunzehnten Jahrhundert, so Voßkamp, oft als Weg zur Versöhnung gedeutet. So hebt beispielsweise Schiller diese innerpersonale Spannung, das Gefühl des Gespaltenseins, im Sinne der Versöhnung von Stoff und Form im ästhetischen Spiel auf: „Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt“.¹⁸⁰ Kunst als ästhetisches Spiel, sowohl in der Produktion als auch im kreativen Akt der Rezeption, der Erfahrung in der ästhetischen Betrachtung, bringt damit Erlösung des Menschen von der Schwere seiner Existenz. Ästhetische Bildung im Sinne Schillers kann als „Antwort auf die [...] Zersplitterung und Spezialisierung in der Moderne“ verstanden werden, meint Voßkamp. „Die bildende Funktion der Kunst zielt auf die (Wieder-) Herstellung von Einheit und Ganzheit.“¹⁸¹

2.3.2 *Finestres al pensament*¹⁸²: Die Übersetzungen.

Carles Riba hatte Maragalls Übersetzungen aus Goethes Werk einmal mit den Worten gewürdigt: „[...] n’ha deixat traduccions que són un honor per a la nostra llengua“.¹⁸³ Die Aufwertung der katalanischen Sprache, so können wir hinzufügen, war zweifelsohne der

¹⁷⁷ Voßkamp, op.cit., S. 231.

¹⁷⁸ Vgl. Voßkamp, op.cit., S. 232.

¹⁷⁹ Goethe: *Wilhelm Meister* [fünftes Buch], HA 7, S. 290.

¹⁸⁰ Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Hier: 15. Brief. In: Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke in 5 Bänden* [nach der Ausg. letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke und Handschriften, verantw. für die Textred. Jost Perfahl]. München: Winkler Verlag, 1975 ff. Hier: Bd. 5, S. 358.

¹⁸¹ Voßkamp, op.cit., S. 233.

¹⁸² Vgl. Sagarra, op.cit., 1269 f.

¹⁸³ Carles Riba: *La poesia de Joan Maragall*. In: Carles Riba: *Obres Completes*, ed. Enric Sullà i Jaume Medina. Barcelona: Edicions 62, 1986, S. 138-140. Hier: Bd. IV (Crítica, 3), p.139.

Kern von Maragalls kultureller Erneuerungsidee. Mit seinen Übersetzungen wollte er sie an universalen Vorbildern ausloten und schleifen. Diese Leistung hatte bei Ribas volle Anerkennung gefunden. Aber auch die Inhalte, die diese Sprache sodann zu tragen hatte, sollten die katalanische Gesellschaft bereichern, um sich schließlich in die europäische Kultur der Moderne integrieren zu können. Sagarra skizzierte dieses Unternehmen folgendermaßen:

„Maragall veia que la literatura catalana no podia tenir un valor històric ni una cotització universal sense passar per poderosos contactes, sense aquelles lluminoses injeccions que eixamplen l'horitzó visual, que obren finestres al pensament, que descobreixen capes profundes, i que fan saltar la cultura d'un poble des del ruralisme local al vacil·lant univers.“¹⁸⁴

Die Übersetzungen übernahmen also die Funktion im Kontakt mit den wichtigsten Literaturgrößen, neben dem sprachlichen Aspekt, Horizont erweiternde »mentale Fenster« zu öffnen, die dem katalanischen Geistesleben neue Impulse geben sollten. Dieser allgemeine Erkenntnisgewinn ist Maragall sicherlich genauso wichtig gewesen wie die linguistischen oder literaturgeschichtlichen Aspekte bezüglich der Funktion von Übersetzungen.

In Anlehnung an den tschechischen Kritiker Jirí Levý erklärt Horst Hina¹⁸⁵, Übersetzungen führten innerhalb einer Nationalliteratur zunächst einmal zu einer größeren Vielfalt und bewirkten Binnendifferenzierung, zum anderen verbreiteten sie die wichtigsten Werke der Weltliteratur. In einer Nationalliteratur bedeute das „die Erhöhung des literarischen Niveaus“ sowie „die Angleichung der Nationalliteratur an das Niveau der klassischen Sprachen“, wie es beispielsweise im Frankreich des 16. Jahrhunderts der Fall gewesen sei. Auch in Katalonien seien, nach einer langen Dekadenzphase der katalanischen Literatur, am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts eine intensive „innere Differenzierung“ und „Angleichung an weltliterarische Standards“ zu beobachten. Auch für die „Herausbildung der literarischen Stile“ und des „epochalen Bewußtseins“ spiele die

¹⁸⁴ Sagarra, op.cit., 1269 f.

¹⁸⁵ Horst Hina: Das ‹Lob des Dichterübersetzers›: Wertschätzung der literarischen Übersetzung im kritischen Werk von Joan Maragall, Josep Carner und Carles Riba. In: Ex nobili philologorum officio: Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag. Hg. von Dietrich Briesemeister und Axel Schönberger. Berlin: Domus Ed. Europaea, 1998, S. 105-116. - Hina bezieht sich auf Jirí Levý: Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung. Frankfurt/Main u. Berlin: Athenäum, 1969.

Übersetzung, die auch bemerkenswerte theoretische Reflexionen hervorgebracht habe, in der katalanischen Literaturgeschichte eine entscheidende Rolle.¹⁸⁶

Maragalls Auffassungen bezüglich des Nutzens und der Funktion von Übersetzungen sowie Erfahrungen und Beobachtungen zur übersetzerischen Tätigkeit werden in seinen Kritiken zu einzelnen Übersetzungsarbeiten anderer Zeitgenossen transparent. Die einzige systematische Betrachtung, die uns aber Aufschluss über gewisse übersetzungstheoretische Vorstellungen bei Maragall gibt, ist jener Beitrag, der den bezeichnenden Titel *Traducciones* trägt und im Dezember 1901 im *Diario de Barcelona* veröffentlicht wurde. Es sei, so meint Jaume Tur, die einzige Arbeit, mit der Maragall versuche, „una visió sistemàtica“ zu geben.¹⁸⁷ Wenn Maragall mit seinen Überlegungen auch keine wirkliche Theorie entwickelt, so liefert er in diesem Beitrag doch eine Synthese seiner Empfindungen beim Übersetzen und seiner Ideen zur Dynamisierung des, wie er sagt, „comercio espiritual“¹⁸⁸ Kataloniens mit dem Rest der Welt:

„[...] todo lo encerrado en la inmovilidad se petrifique y muere [...] ahora, pues, que ha vuelto a salir [...] a la luz [...] necesita de una doble acción: purgarse de toda la miseria que ha criado en su encierro, [...] y compenetrarse con las otras lenguas que la civilización ha ido trabajando, para alternar con ellas en la expresión que el espíritu moderno necesita.“¹⁸⁹

In einem Artikel aus dem Jahre 1903 mit dem Titel *Ruskin en catalán* würdigt Maragall in besonderem Maße die Ruskin-Übersetzungen von Cebrià de Montoliu¹⁹⁰ und äußert sich allgemein über den Wert von Übersetzungen. Er ist überzeugt, dass traditionsreiche Literatur aus fremden Kulturen außerordentlich wichtig sei, „para enriquecer y ennoblecer el espíritu y la expresión de un pueblo“. Dies betreffe in besonderem Maße die katalanische Literatur, deren Sprache, „truncada por siglos su tradición literaria, abandonada al mero uso de las necesidades inferiores de la vida“¹⁹¹, sich nunmehr, in einer Art Wiedergeburt, instinktiv an zwei Vorbildern orientiere, „para reanudar el hilo de su tradición interrumpida en obras de espíritu y expresión arcaicas“.¹⁹² Diese beiden

¹⁸⁶ Vgl. Hina (1998), op.cit., S. 105.

¹⁸⁷ Tur, op.cit., S. 87.

¹⁸⁸ *Traducciones*, op.cit., S. 165 f.

¹⁸⁹ *Traducciones*, op.cit., S.166.

¹⁹⁰ Cebrià de Montoliu (1873-1923) vertrat in Katalonien neue, ökologisch geprägte urbanistische Ideen, wie zum Beispiel die ‚organische Stadt‘ des schottischen Biologen und Soziologen Patrick Geddes (1854-1932). Unter anderem übersetzte er auch ‚La ciudad jardín‘ (1912) von Ebenezer Howard.

¹⁹¹ *Ruskin en catalán* (I-II), 26-III-1903 und 2-IV-1903, OC II, S. 213-217. Hier: S. 213.

¹⁹² *Ruskin en catalán*, op.cit., S. 213 f.

Konstanten sieht Maragall einerseits in der „poesía popular, conservada en la pureza de su expresión dentro del aislamiento social de campos y montañas“¹⁹³ und andererseits in den „obras extranjeras en que el espíritu humano ha ido dejando las más fuertes señales de su evolución y que, por tanto, rehechas en nuestra lengua, comunican a ella y a su contenido ideal la eficacia de una tradición progresivamente seguida“.¹⁹⁴ Dies könne man schon bei den katalanischen Romantikern beobachten, die einen hätten ihren Hunger mit großem Vergnügen an der „expresión viva popular“ gestillt, die anderen, sich mehr an der romantischen Bewegung anderer Länder orientierend, „traducían o imitaban (que es como traducir) los poetas de mayor vuelo de Inglaterra, Alemania y Francia“.¹⁹⁵ Diesen »lebendigen Elementen«, wie Maragall jene inspirierenden Sprachquellen nennt, schenkt er im Laufe seines Wirkens ganz besondere Aufmerksamkeit. Bleiben wir aber zunächst bei der besonderen Rolle, die er den Übersetzungen im katalanischen Modernisierungsprozess der Jahrhundertwende zuschreibt.

Wie sich nun der Übersetzungskanon gestalte und welche Wertekriterien ein literarischer Text erfüllen müsse, macht der Übersetzer davon abhängig, wie stark ein bestimmtes literarisches Werk von den Spuren des menschlichen Geistes jeweils geprägt sei. Dieser die Literatúrauswahl bestimmende zentrale Gedanke verbindet Maragalls Übersetzungsarbeiten mit seinen Vorstellungen von Kultur und Bildung, Fortschritt und Zivilisation sowie Menschheitsgeschichte allgemein. Er entwickelt damit nicht nur Kriterien für seine eigenen Übertragungen, sondern setzt auch in seinen Rezensionen als Kritiker der übersetzerischen Tätigkeiten anderer Zeitgenossen einen wichtigen Maßstab. Für Montolius Übersetzung wünscht er sich: Sie möge den „espíritu exquisito de Ruskin“¹⁹⁶ erfolgreich in den katalanischen Geist hineinbringen und ihn veredeln; denn der englische Künstler, ökologische Sozialreformer und Spiritist war für Maragall insofern interessant, als er, geleitet von seiner Liebe zur Natur, verstand, „de entrever el alma del mundo al través de las formas“ und dies seien „características de los grandes poetas“.¹⁹⁷ Unübersehbar verbinden sich in Maragalls Kommentar auch hier die Kriterien der Kanonbildung mit zivilisatorischen Vorstellungen und diese wiederum mit seinen

¹⁹³ Ruskin en catalán, op.cit., S. 214.

¹⁹⁴ Ruskin en catalán, op.cit., S. 214.

¹⁹⁵ Ruskin en catalán, op.cit., S. 214. - Zur synonymen Verwendung von ‘Übersetzen’ und ‘Nachahmen’ bei Maragall meint Hina, die Gleichbewertung sei „nur dann verständlich, wenn man die Übersetzung vor allem als originäre künstlerische Leistung auffaßt und nicht etwa als Herausarbeitung des Wortsinns.“ (Hina, op.cit., S.107).

¹⁹⁶ Ruskin en catalán, op.cit., S. 217.

¹⁹⁷ Ruskin en catalán, op.cit., S. 214.

Auffassungen von Größe und Wichtigkeit eines Literaten. Übersetzungen, so können wir darum folgern, bedeuten für Maragall wesentlich mehr als nur Informationsübertragung, sie formieren einen geistigen Austausch, der dem Individuum, der Nation und der Menschheit allgemein zur geistigen Ausbildung dienen soll, damit sich die Materie progressiv vergeistige und sich der Weg der Rückkehr des Geistes bzw. der Seele in den Zustand der Reinheit öffne. Maragalls Lob auf Ruskin betrifft deshalb dessen Fähigkeit, durch die geschaffenen Formen eine Idee dieses Reinzustandes der Weltseele transparent gemacht zu haben.

Die größte Aufmerksamkeit aber schenkt er, wie wir an anderer Stelle bereits zur Kenntnis nehmen konnten, nicht nur als Übersetzungskritiker, sondern auch was Vorbild und Maßstab für Übersetzungen betreffen, seinem großen Wegweiser in die europäische Literatur, dem Valencianer Teodoro Llorente (1836-1911). Durch ihn sei er mit „Goethe, Schiller, Byron, Heine, Hugo, Lamartine, toda la encendida pléyade romántica“ in Berührung gekommen, die ihn ein Leben lang begleitete: „ya nunca más pude apartar los ojos de ella“.¹⁹⁸ – In einem Rückblick auf die dichterischen und übersetzerischen Leistungen Llorentes betont Maragall 1909, die Übertragungen lebten von einer Art „luz que su verbo recibió de extrañas lenguas [...]“. Mit dieser Äußerung streift Maragall, ähnlich wie bei Ruskin, grundsätzliche Vorstellungen zur kreativen Tätigkeit des Übersetzens: Wie das Dichten sieht er auch den Übersetzungsakt durch das Wirken »geheimnisvoller Stimmen« bzw. durch das »Licht« einer geistigen Kraft bestimmt, und zwar in einem Umfang, dass mit der übersetzerischen Arbeit – wie im Falle Llorente – sogar die eigene dichterische Leistung übertroffen werden kann bzw. „se mezclan y confunden los resplendores“.¹⁹⁹ Das Lichtempfinden, das allem voran der Wirkung dieser inspirativen Kraft zuschreiben ist, suggeriert in diesem Zusammenhang Vorstellungen von der im schöpferischen Tun aufgenommenen Leuchtkraft der Weltseele.

Bereits im März 1909 hatte er in einem Brief an Teodor Llorente die Potenzierung des Kreativen in dessen Übersetzung hervorgehoben und einen Einblick in die sprachliche und kulturelle Komplexität des Übersetzungsaktes gegeben. Seine diesbezüglichen Darstellungen zeigen beachtliches sprachliches Einfühlungsvermögen und seine Übersetzungsfragen auch reflektieren Aspekte des Fremden und des Eigenen. Als Beispiel

¹⁹⁸ Don Theodoro Llorente, Juni 1909, OC II, S. 243.

¹⁹⁹ Don Theodoro Llorente, op.cit., S. 244.

nimmt er Bezug auf Llorentes Anthologie *Leyendas de Oro*²⁰⁰, deren zweite Lieferung er durch einen Freund erhalten hatte. Die Übersetzung dieses Bandes qualifiziert er als „traducció-assimilació“ ersten Ranges und meint: „Hi ha peces en aquesta obra que jo les trobo més fortes que els seus originals [...]“²⁰¹, man habe das Gefühl, es handele sich um eigene Gedichte des Valencianers, denn man spüre darin eine Art „emoció original“.

Noch deutlicher zeige sich dessen Talent in den Heine-Übersetzungen, insbesondere in *Don Ramiro*²⁰². Zur Verdeutlichung stellt der Kritiker die Textstelle „Sprachest ja ich sollte kommen“ und ihre entsprechende Übersetzung zur Diskussion und meint: „[...] el terrible *ritornello* ‘*Me llamaste i aquí estoy*’ és incomparablement més fort i més viu que el ‘*Sprachest ja ich sollte kommen*“.²⁰³ Überhaupt habe man den Eindruck, als habe der deutsche Dichter diesen *Don Ramiro* übersetzt und Llorente habe ihn wieder in seine Heimat zurückgeholt: „restituït a son ambient propi i castís“.²⁰⁴ Mit diesem Kommentar überrascht Maragall durch seine sprachliche Empathie, die ihn in seiner spontanen Beobachtung auch zu einer gewissen, wenn auch nicht theoretisch verankerten, fremdkulturellen Bewusstheit führt.

Die Übersetzung wird von Maragall in diesem Zusammenhang als Originalschöpfung angesehen, welche der aus einem anderen Kulturkreis stammende Übersetzer kreativ hervorgebracht und in der er seine ganz persönlichen Spuren hinterlassen hat. Wenn der fremde Originaltext außerdem noch – wie im Falle von Heines *Don Ramiro* – ein Sujet aus der eigenen Kultur des Übersetzers verkörpert, entsteht der Eindruck, als kehre mit der Übersetzung das Werk zurück nach Hause, wo ihm die Sprache wieder seine wahre Identität verschafft.

Was können wir nun aber aus dieser wenig systematischen, aber doch spontanen Betrachtung Maragalls ablesen? – Zunächst einmal, dass der Akt des Übersetzens innerhalb eines komplexen Bedeutungssystems abläuft. Sprache und Kultur bilden dabei insgesamt eine Einheit, besonders weil der Übersetzer selbst unter dem Einfluss eines dicht gewobenen kollektiven Kulturnetzes steht. – Mit dem konkreten literarischen Beispiel des

²⁰⁰ *Leyendas de oro. Poesías de autores modernos vertidas en rima castellana, vertidas en rima castellana por Teodoro Llorente, 2ª série, Valencia: Aguilar, (o.J.) [1908].*

²⁰¹ Brief an Teodor Llorente, 11-III-1909, OC I, S. 1006.

²⁰² Vgl. *Poesías de Enrique Heine; traducidas en verso castellano y precedidas de un prólogo por Teodoro Llorente. Madrid 1908.* - Das darin enthaltene Gedicht ‚Don Ramiro‘ stammt ursprünglich aus dem Kapitel ‚Junge Leiden‘ des 1827 publizierten Gedichtbandes ‚Buch der Lieder‘ von Heinrich Heine.

²⁰³ Brief an Teodor Llorente, op.cit., S. 1006.

²⁰⁴ Brief an Teodor Llorente, op.cit., S. 1006.

exportierten und durch die Übersetzung wieder importierten *Don Ramiro*, skizziert uns Maragall besonders deutlich die Komplexität des Übersetzens, die sich hauptsächlich in der Suche nach Identität durch Sprache spiegelt. Für Maragall mündet die Übersetzung immer in einer Neuschöpfung, weil sowohl das ursprüngliche Gefühl des Übersetzers als auch seine ausgewogene Rezeption zwischen Enthusiasmus für das fremde Werk und Liebe zur eigenen Sprache ihren Teil dazu beitragen, dass die Übersetzung Eigencharakter gewinnt: „Es como si uno volviera a crear la obra que traduce“²⁰⁵, insistiert darum Maragall.

Im Kommentar zu Teodor Llorentes Übersetzungen zeigt Maragall ausgesprochenes Interesse an den Verstehensbedingungen eines fremden Werkes und seiner möglichen Assimilation im Bereich des Eigenen. Er argumentiert mit großem Feingefühl hinsichtlich der wirkungsästhetischen Dimension fremder Inhalte. Seine Betrachtungen dienen freilich allein dem Ziele, mit der fremden Literatur die eigene zu stärken, was so viel bedeutet, als dass die Übersetzungsarbeit im eigenen Identitätsdiskurs wirksam wird. Die Absicht, ein interkulturell geprägtes literarischen Feld herauszubilden, ist im Zusammenhang von Maragalls regenerativem Diskurs freilich noch nicht fassbar und bleibt nur eine vage Vision.

Als nicht akzeptabel beurteilt Maragall an anderer Stelle die Art der Übertragung von Wagners *Götterdämmerung* durch Jerónimo Zanné und Antonio Ribera, welche die *Associació wagneriana* in Barcelona veröffentlichte hatte. Den übersetzten Text qualifiziert er als „tortura de nuestro idioma“, denn es handele sich um eine „casi literal correspondencia“²⁰⁶ mit Wagners Text. Diese Buchstabentreue missfällt dem Kritiker außerordentlich. Den Grund für diesen »faux pas« sieht er in der maßlosen Bewunderung, die man dem deutschen Komponisten in der Übersetzung entgegengebracht habe; außerdem sei Wagners Kunst ausschließlich an die deutsche Sprache gebunden.²⁰⁷ Wagner,

²⁰⁵ Traducciones, op. cit., S. 166.

²⁰⁶ Wagner fuera de Alemania, 6-XII-1899, OC II, S. 114.

²⁰⁷ Vgl. Wagner fuera de Alemania, op.cit.: „[...] el texto musical y el literario están compenetrados de tal suerte, que la melodía no es más que una intensificación de la prosodia alemana, y una lengua que no sea ésta en vano se sutiliza y contorsiona para adaptarse al texto musical: el conjunto es siempre un desastre: el lenguaje resulta martirizado y desfigurado (y por tanto antiartístico), y con ello tampoco la expresión melódica queda satisfecha: es una barbaridad inútil [...]“ - Maragall verbildlicht dieses Problem am Beispiel des Wortes ‚Liebe‘ und der spanischen Übersetzung ‚amor‘. Die für Wagners Musik unentbehrliche Betonung der ersten Silbe von ‚Liebe‘ ginge verloren: „la palabra quedará desacentuada, deshecha; será un monstruo prosódico sin sentido“ (S. 115). Der Einsatz eines anderen Wortes komme auch nicht in Frage, weil die Bedeutung eines Wortes im Zusammenhang des Leitmotivs ein besonderes Gewicht habe. Daraus folgt: „El sistema de la traducción es peor que el otro para la comprensión de las obras wagnerianas“ (S. 115). Maragall ist der Meinung, es sei unmöglich, dass ein nicht deutsches Publikum (einzelne Individuen

„espíritu excesivamente alemán“, pflege insgesamt einen stark konzeptuellen und abstrakten Ausdruck und der sei geradezu „obscuro para nuestro entendimiento más bien plástico, y que toda la tetralogía del *Anillo del Nibelungo* está basada en una mitología y desarrollada con un simbolismo absolutamente ajenos a nuestro espíritu latino [...]“.²⁰⁸ Wie bereits angedeutet, zeigt sich hier Maragalls relative Abneigung gegenüber der spezifisch deutschen Kultur, im Kontrast zur deutschen Bildungsidee als Ausdruck von Weltkultur. Das *Germanische* an Wagners Kunst ist ihm fremd. Sie besitzt für den Katalanen nur geringen oder so gut wie keinen Universalwert.

Die negative Kritik Maragalls an der wortgetreuen Übersetzung stellt eigentlich keine Ausnahme dar, denn in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wird die von der Aufklärung geerbte positivistische Übersetzungstheorie heftig kritisiert. Man hatte darum zu Maragalls Zeiten weitgehend einer Übersetzungsweise den Vorzug gegeben, die, diese Buchstäblichkeit schmähend und allein dem Geiste folgend, nur noch Gedanken und Gefühle übertragen wollte. Ein bekannter Vertreter dieser neuen übersetzungstheoretischen Tendenz war Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff²⁰⁹, Professor für Klassische Philologie und Studienfreund Nietzsches – wenn auch ein Leben lang verfeindet. In einem Aufsatz mit dem Titel *Was ist Übersetzen*²¹⁰, meint der Philologe:

„Es gilt [...], den Buchstaben verachten und dem Geiste folgen, nicht Wörter noch Sätze übersetzen, sondern Gedanken und Gefühle aufnehmen und wiedergeben. Das Kleid muß neu werden, sein Inhalt bleiben. Jede rechte Übersetzung ist Travestie. Noch schärfer gesprochen, es bleibt die Seele, aber sie wechselt den Leib: die wahre Übersetzung ist Metempsychose.“²¹¹

ausgeschlossen) Wagners Werk genießen könne: „Si Wagner se propuso hacer o creyó haber hecho un teatro universal, nosotros opinamos que se equivocó, pues sus obras, muchas ya por su asunto y todas por el modo de desarrollarlo y por la naturaleza del drama lírico, que está dominado por la prosodia del lenguaje en que se produce, son esencialmente alemanas. Wagner es un gran maestro alemán y su teatro un teatro alemán“ (S. 116).

²⁰⁸ Traducciones, op.cit., S. 167. - Maragall schlägt in diesem Fall entweder eine „traducción literal [...] interlineada en el texto original“ vor, damit man genau dem Handlungsverlauf des Musikdramas folgen könne, oder auch eine „traducción [...] informadora [...] exacta, pero en sintaxis catalana, y en prosa a línea seguida“ (S. 167). Letztere würde vom Publikum sicher mehr gelesen.

²⁰⁹ Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848-1931) war Nachfolger von Ernst Curtius an der Universität Berlin (1897). Zu erwähnen sei einer seiner Schüler namens Eduard Schwartz, den Maragall offensichtlich kannte. In der Bibliothek des Maragall-Archivs befindet sich ein Buch von Schwartz mit dem Titel „Charakterköpfe aus der Antike“.

²¹⁰ Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Was ist Übersetzen? In: Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Reden und Vorträge. Bd 1. Berlin: Weidmann, 1901.

²¹¹ Wilamowitz-Moellendorff, op.cit., S. 8.

Ähnlich wie Maragall spricht sich der deutsche Philologe gegen buchstäbliches Übersetzen aus und plädiert für eine Synthese des Textgehaltes. Der Geist des Autors soll in der Übersetzung weiterleben, der sprachliche Aspekt wird sekundär. Für Maragall gelte, meint Tur, „traduir és adaptar, i això s’aconsegueix assimilant el contingut de l’obra original“.²¹² Im Spiegel von Wilamowitz-Moellendorfs Vorschlag, bei dem „adaptar“ gleichwohl Aneignung des Inhaltes bedeutet, ginge in dieser Definition ein wichtiger Aspekt in Maragalls Vorstellung vom Übersetzen verloren.

In Anbetracht der intensiven Auseinandersetzung des Katalanen mit Problemen der Aneignung des Fremden, die nicht nur als Kritik der Übertragungen anderer relevant wird, sondern auch seine eigene Übersetzungsarbeit betrifft, dürfte offensichtlich sein, dass der Vorschlag von Wilamowitz-Moellendorff Maragalls weitgefasser Reflexion nicht entsprechen kann und auch Turs interessanter Versuch, Maragall übersetzungstheoretisch an die drei von Goethe differenzierten Übersetzungstypen²¹³ zu binden, systematisiert zwar Maragalls Einwürfe gegen eine bestimmte Übersetzungspraxis, bringt uns aber nicht dem Kern jenes übersetzerischen Erfahrungsbereichs näher, den Maragall als großes geistiges Fest empfand. Ein solcher Erlebniswert findet in Wilamowitz-Moellendorffs Theorie keinen Ausdruck. Er begnügt sich mit einer dem Geschmack des Leserpublikums angepassten Zusammenschau des Inhaltes und gibt ihr eine der momentanen Ästhetik gerecht werdende Sprache. Ende des neunzehnten Jahrhunderts aber wird diese Theorie für viele Literaten zum Gegenstand der Kritik. Der Beaudelaire-Übersetzer Stephan George ist einer von ihnen.

Maragalls Vorstellungen eines großen Spacherlebnisses harmonieren in gewisser Weise mit Georges Ideen. In seiner Theorie der »Umdichtung« ist dichterische Sprache nicht länger nur eine Hülle des Inhaltes, sondern verlangt nach einer neuer Definiton von Form und Inhalt. Sein Übersetzungskonzept zielt auf den Moment der »Gestaltwerdung« von Dichtung, auf den künstlerischen Sprachschöpfungsakt, in dem die Ideen Gestalt annehmen, wo die Formen entstehen und wo möglicherweise der Übersetzer jenes großartige Fest der Sprache und des Geistes erlebt, von dem uns der katalanische Übersetzer Zeugnis gibt.

²¹² Tur, op.cit., S. 87.

²¹³ Vgl. Tur, op.cit., S. 87-90. - Tur erklärt: „[...] ambdós poetes van veure d’una manera idèntica el problema de la traducció: prosaische Übersetzung / «traducció informadora», parodistische Übersetzung / «traducció viva», identifizierende Übersetzung / «traducció desequilibrada».“ (S. 90).

Nun aber bemerkte Maragall in seinem Artikel zu Theodor Llorente, die Kunst des Übersetzens werde nicht hoch genug geschätzt, und beklagt damit, dass jene unvergleichliche Erfahrung des Übersetzungsaktes in seiner ganzen geistigen Dimension noch keine angemessene intellektuelle Anerkennung gefunden habe. Damit macht er indirekt auf das Innovative seiner theoretischen Projektionen zum Thema des Übersetzens aufmerksam. Seine Reflexion richtet er allein auf die Erlebnissubstanz: Wer nie das Feuer des Übersetzens erlebt habe, insistiert er, wisse nicht, wie ähnlich es dem Feuer des Schöpferischen sei: „Este arte del traductor no es bastante estimado, porque quien no probó una vez su fuego, no sabe cuán semejante es al fuego creador“.²¹⁴ Mit diesem Bild vermittelt Maragall tiefe Faszination für ein geistiges Geschehen, das seiner Auffassung nach auf dem Prinzip der »Aneignung durch Konfusion« beruht. Diese doch zunächst verwirrende Definition wird erst verständlich mit Blick auf jenen undefinierbaren, »mysteriösen« Bereich der Sprache, den der Übersetzer, die Grenzen seiner Bewusstheit überschreitend, anscheinend tangiert.

Die Erfahrung dieser »Konfusion«, die nicht nur Verwirrung impliziert, sondern gleichzeitig auch Zusammenfluss und Verschmelzen des Fremden und Eigenen meint, wecke im Übersetzenden einen wahrhaften Genuss, versichert Maragall. Bei der Suche nach Gestaltung des fremden Wortes in der eigenen Sprache proklamiert er deshalb eine Art »Urerlebnis«: In Rückkoppelung an den Urgrund aller Sprachen, aus dem – gleich einer linguistischen Stunde Null – das Wort geboren wurde und in jedem kreativen Sprachakt immer wieder aufs Neue geboren wird, da wo alle Sprache überhaupt beginnt, in dieser Tiefe schöpft der inspirierte Übersetzer, der es versteht, sich das fremde Wort so unter die Haut zu impfen, dass der fiebernde Moment der fremden Wortschöpfung nun nochmals, allerdings jetzt im Eigenen, erfahrbar wird: „Sólo [...] el traductor inspirado, que sabe inocularse el verbo extraño sufriendo otra vez su fiebre en el propio“.²¹⁵ Sollte Maragalls naturalistische Bildersprache an dieser Stelle auch ernüchternd wirken, eines ist sicher: sie verdeutlicht, sozusagen physiologisch, die geistige Dichte und das gewaltige Empfinden, das er im Übersetzen sucht. Das erlebte »Ursprungsgefühl« bezeugt den kreativen Akt: Übersetzen heißt Schaffen. In dieser Eigenschaft steht die Übersetzung aller anderen Sprachkunst nicht nach. Ist der Schaffensprozess in der Tiefe des »Urmuttersprachlichen« beendet, trägt der Übersetzer sein Produkt triumphierend an die

²¹⁴ Theodor Llorente, op.cit., S. 244.

²¹⁵ Theodor Llorente, op.cit., S. 244.

Oberfläche seiner Sprache: Es erscheint der Ausdruck, welcher Übersetzung und Original gleichzeitig bedeutet; weit entfernt nur eine Kopie des fremden Originals zu sein, hat er Anspruch auf Authentizität, denn er gründet auf den »Original-Emotionen« des Übersetzers, der im Zusammenprall von »Mensch und Wort«, eine einmalige Erfahrung gewonnen hat.

Der Moment des Hervorbringens, des Zeugens ist für Maragall kaum beschreibbar, wage bleiben die psychologischen Referenzen, denn wie sollte man auch in Worten bewusst machen können, was der Dichter nur als etwas Idealisches ahnt und das im Grunde genommen nur als Mythos verständlich wird: Doch scheint noch ein kollektiver Keim dieses schöpferischen Urgrunds in uns zu liegen, der dann lebendig wird, wenn aus der Totalität der »konfusen«, ineinander verschmolzenen sprachlichen Materie, wie durch einen »linguistischen Urknall«, eine Strukturierung bzw. Gestaltung und damit eine neue Identität des Ausdrucks zustande kommt. In seinem Artikel *Traducciones* spricht er darum auch von »lebendigem« Übersetzen, welches er analog zu seinem poetologischen Begriff der »paraula viva«, hier »traducción viva« nennt. Das Vitale dieses Erfahrungsbereichs, so wie Maragall es nahe bringt, will aber auch Gefühlssteigerung, will unwillkürlich auch Extase sein, die aus dem schmerzenden Schaffensprozess jenen von Maragall mehrmals erwähnten Genuss ermöglicht. – Der Akt des Übersetzens ist bei Maragall, in weiter Abgrenzung zur vermittelnden Übertragung, ein »Kunstakt«. Auch wenn Maragall explizit nie eine eigene Übersetzungstheorie formulierte, so können wir hintergründig doch eine geistige Verwandtschaft mit einzelnen Tendenzen des zeitgenössischen Übersetzungsdiskurses erkennen, bei denen Form und Inhalt nicht nur organisch zusammenfließen, sondern vielmehr zerfließen, um wieder neue Gebilde hervorzubringen. Stefan George hatte darum klargestellt:

„den wert der dichtung entscheidet nicht der sinn (sonst wäre sie etwa weisheit gelahrtheit) sondern die form d.h. durchaus nichts äusserliches sondern jenes tief erregende in maas und klang wodurch zu allen zeiten die Ursprünglichen die Meister sich von den nachfahren den künstlern zweiter ordnung unterschieden haben.“²¹⁶

Georges Übersetzungskonzept konzentriert sich auf das Verständnis der Dichtung in Bezug auf ihre Gestaltwerdung, den kreativen Moment, in dem die Ideen eine Form annehmen, also die Form entsteht. Dieser Ort des Werdens deckt sich bei Maragall mit dem Bereich des »Ur-Muttersprachlichen«, aus dem der Übersetzer für das Fremde eine neue Form im

²¹⁶ Stefan George: Über Dichtung. In: Stefan George, Werke. Ausgabe in 4 Bänden, Bd. 2 [Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen]. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1983, S. 310.

Eigenen gewinnt. Was zunächst in Maragalls Ausführungen wie eine Neuerung der romantischen Übersetzungstheorie aussieht, offenbart sich letztendlich nicht nur als übersetzungstheoretische Überlegung, sondern vielmehr als zeitgenössische Auseinandersetzung mit dem Wert und dem Erkenntnisgewinn von Übersetzungen.

Auch wenn Maragall, wie Hina hervorhebt, mit seinen sprachphilosophischen Gedanken in naher „Verbindung zur Sprach- und Übersetzungsanschauung der Romantik“²¹⁷ steht, verraten seine Reflexionen, dass er über die zeitgenössischen Diskussionen zur literarischen Übersetzung informiert war und der Übersetzungspraxis mit kritischem Blick folgte. Natürlich hatte Maragall im Frühjahr des Jahres 1901 auch seinen Artikel zum hundertsten Todestag von Novalis publiziert und ernsthaft begonnen, sich für den deutschen Romantiker zu interessieren, es ist unseres Erachtens jedoch zu überlegen, inwiefern seine Betrachtungen die primären romantischen Theorien, die ja allemal als Fundament der Moderne angesehen werden können, überschreiten und sich in ihrer Weiterentwicklung zu spezifischen Sprachreflexionen der zeitgenössischen Moderne konkretisieren; denn er geht weiter als die Romantiker, wenn er allem voran die besondere geistige und emotionale Erfahrung im Übersetzungsakt hervorhebt, als wäre es eine Rückerinnerung im Unbewussten an jenen symbolischen Kampf zur Verteidigung der eigenen Identität, die aus dem Verlust des sprachlichen Idealzustandes des biblischen »Babel« entstand. Liegt nicht dort der Ursprung von Ungleichheit und Identitätssuche der Kulturen, sind dort nicht die Mütter der Sprachen, „las madres de las lenguas“²¹⁸, wie Maragall sagt, und der Geburtsort der Sprachen zu suchen? Die ursprüngliche Totalität des Turmes zu Babel, und die schmerzliche Entzweiung dieser absoluten Einheit gräbt beim Übersetzen ihren mythischen Schatten in das neu geborene Wort, als Schimäre eines Urzustandes, dessen Reinheit freilich nur noch ahnbar ist, denn: Wo ist die ursprüngliche Sprache? – Im Turm zu Babel ist sie zurückgeblieben. Wenn Maragall sich zum Botschafter des »lebendigen Ausdrucks« macht, dann verbindet er damit also weit mehr als den stilistischen Aspekt des Lebhaften. Übersetzen heißt nicht mehr nur einführendes Verstehen und angemessenes Vermitteln, sondern wird zum sprachlichen Experimentierfeld, in dem die Materie »Sprache« in ihrer vollen Substanz offenliegt und den Übersetzer zur Neuprägung zwingt. Die Übersetzungstätigkeit wird damit auch zum Ort der Identitätsbildung. Das Adjektiv »lebendig« erhält dabei eine mehr exaltiert

²¹⁷ Vgl. Hina, op.cit., S. 107.

²¹⁸ Traducciones, op.cit., S. 166.

vitalistische als organisch offenbarende Bedeutung und das Erlebte ist allem voran Selbstwahrnehmung. – Die tiefe Erfahrung mit der Sprache, die bereits Wilhelm von Humboldt als für den Menschen grundlegende lebendige Kraft oder Energie definiert hatte²¹⁹, konzentriert sich in jenem scheinbar undefinierbaren Moment der Wortschöpfung und wird Wortkunst. Sicherlich ist Stephan George, was die Akzentuierung des Formbegriffs betrifft viel weiter gegangen als Maragall, doch nimmt sich auch Maragall in einem extatischen Bereich des Spracherlebens wahr und experimentiert jenes „tief erregende in maas und klang“, aus dem sich, wie George sagte, die Ursprünglichen, sprich wahren Dichter, nähren.

2.3.3 *Ifigènia a Tàurida*. Ein gesellschaftliches Ereignis

Mit großer Begeisterung berichtet der Kritiker Francesc Miquel i Badía am 12. Oktober 1898 im *Diario de Barcelona* von der Aufführung des Schauspiels *Ifigènia a Taurida* in den Gärten des Marquès d’Alfarràs, dem *Laberint d’Horta*: „Era la realitat en su mayor poesía; la poesía de la naturaleza y del arte compenetrándose maravillosamente, y el conjunto una fiesta como no hemos presenciado otra en ninguna época de nuestra vida”.²²⁰ Das scheinbar einzigartige Publikumserlebnis, das aus diesen wenigen Zeilen spricht, gibt Anlass auf diese Theaterproduktion des *Teatre Intim* näher einzugehen. – Wie ist es möglich, dass das Werk eines deutschen Klassikers und das Figurenraster eines antiken Stoffes das bürgerliche Publikum in Barcelona derart begeistern konnte?

Maragall übersetzte nicht nur Goethes Iphigenie, sondern durchleuchtete minutiös diese Figur. Im Prolog zu seiner Übersetzung stellt er sie der antiken Iphigenie des Euripides gegenüber und offenbart die Grundzüge ihres Wesens. Nicht die technische Frage nach der Qualität von Maragalls Übersetzung und nicht die komparatistische Frage, inwieweit sich Maragall von Goethes Version entfernt oder nicht, steht in diesem Zusammenhang zur Diskussion, sondern die Tatsache, dass der Dichter 1898 für Katalonien gerade dieses Werk aussuchte, übersetzte und zur Aufführung brachte. Der

²¹⁹ Vgl. dazu Clemens Menze: Grundzüge der Bildungsphilosophie Wilhelm von Humboldts. In: *Bildung und Gesellschaft. Zum Bildungsbegriff von Humboldt bis zur Gegenwart*. Hg. von Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1972, S. 5-27. - Nach Humboldt, so Menze, solle jeder Mensch auf seine Weise die Idee der Menschheit in sich selbst verwirklichen. - Dieses idealische Bildungskonzept zur Beförderung der Humanität im Zusammenhang des menschheitlichen Fortschritts allgemein begleitet Maragalls Bildungsidee, auch wenn die zugrunde liegende Menschheitsidee um 1900 einem veränderten Weltbild unterliegt.

²²⁰ Francesc Miquel y Badía: La ‚Ifigènia en Taurida‘ de Goethe. In: *Diario de Barcelona*, 12. Oktober 1898.

bleibende Eindruck, den diese Aufführung nach Meinung der Kritiker hervorgerufen hatte, ging aus dem einzigartigen, genussvollen Zusammenspiel von licht- und farbenprächtigem Naturerlebnis und Dichtung hervor und stellte Goethes *Iphigenie* in den mediterranen Rahmen, den sich Goethe selbst auf seiner Reise nach Italien zur Umgebung machte, um die endgültige Verfassung seines Dramas zu vollenden.

Bereits hier wird deutlich, dass Maragalls Auseinandersetzung mit Goethes Drama eine Dimension annimmt, die von der Spracharbeit der Übersetzung ins Katalanische bis zur minutiösen Beschäftigung mit der Integrationsmöglichkeit fremdkultureller, dem damaligen katalanischen Publikum ungewohnter Denkinhalte, reicht. Diese neuen Inhalte sollten universaler sein als bisher und ihre Darbietung sollte nicht schockierend, sondern angemessen und akzeptabel erscheinen: „Maragall no s’havia limitat a fer-ne la traducció. El que en diríem tesi del drama, el seu sentit humà i les diversitats característiques del personatge d’Ifigènia, segons l’encarnà Eurípides i segons l’encarnà Goethe, arribaren a ocupar-lo molt“²²¹, schreibt Josep Lleonart. Die innere Thematik des Schauspiels, das Wesen, Denken und Handeln der Figuren, interessieren Maragall, doch geht es ihm auch um das unmittelbare Mitteilungserlebnis und den ästhetischen Genuß dieser ungewöhnlichen Aufführung, um eine Harmonie von Äußerem (Inszenierung) und Innerem (Thematik), damit eine die Ganzheit des Dramas mitbestimmende Wirkung erzielt werden kann. Wie ist jedoch dieses Interesse an Goethes *Iphigenie* in der katalanischen Theaterlandschaft des Fin de Siècle zu verstehen?

Die von Maragall in Zusammenarbeit mit Adrià Gual (1872-1943) konzipierte Aufführung könnte man als Synthese aus Kunst und Leben beschreiben. Die Idee einer katalanischen Version von Goethes *Iphigenie* hatte den Leiter des *Teatre Intim* dergestalt motiviert, dass er Maragall noch zur Beschleunigung der Übersetzungsarbeit antrieb, besonders nachdem der Maler Miquel Utrillo (1862-1934) die hervorragende Idee hatte, das Stück im *Laberint*-Park in Szene zu setzen. (Aufführung, Montag, 10. Oktober, zwei Uhr mittags). Auch Gual war der Meinung, dass der Park die ideale Szenerie für das Stück bot: Die Statuen, die Tempelchen, das blaue Meer im Hintergrund, die Zypressen und die von symmetrisch geschnittenen Sträuchern eingefassten Treppenaufgänge ließen den „Italianisme d’importació“ und die Düfte „del mateix noeclàssic“²²² spürbar werden. In diesem harmonischen Ambiente schienen sowohl Goethes Neugestaltung, als auch der

²²¹ Lleonart, op.cit., OC I, S. 1274.

antike Iphigenie-Stoff mit dem Gegenwärtigen zu verschmelzen und das Zukünftige vorauszuahnen: „formaron un tot amb el daguerreotip i els presentiments de l'aparell volador [...]“²²³

Überaus pathetisch ästhetisierend beschreibt Adrià Gual die Vorbereitungen und den Tag der Aufführung als habe das Wagnis der Innovation, der nicht mehr aufzuhaltende Einzug des verändernden »Neuen« begonnen, als stünde das Erlebnis aller Theatererlebnisse vor der Tür: Den Ablauf der Aufführung selbst scheint Gual in seinen Memoiren weniger zu interessieren als das allgemeine Schauspiel des *Drumherum*: Im Spiegel von Guals Memoiren scheint die Aufführung am zehnten Oktober 1898 nicht erst, wie geplant, um zwei Uhr nachmittags, sondern schon am Morgen der Abfahrt zum *Laberint*-Park ihren Anfang zu nehmen. Die Natur schlägt den entscheidenden Takt, schafft die Theateratmosphäre: „Cel blau, amorosit d'una tènue grisalla; llum somniadora que, en caure aplanada damunt les coses, hi deixa rastres de llegenda.“²²⁴ Zu erwähnen bleibt noch die beindruckende Geselligkeit am Mittagstisch im Hause des Marqués und der durch die Kostüme, „mig hellènics mig persones actuals“²²⁵, entstandene Eindruck, als würden Vergangenes und Gegenwärtiges zusammenfließen. Den Genuss der Vorstellung beschreibt der Dramaturg folgendermaßen:

„Fou un veritable encís. Sentors de vell jardí, amorosides per un passar d'airet tardoral que feia ressonar com en cambra de somni l'harmonia d'uns versos evocadors dels acords d'arpa; mantells i plecs al vent tocats de sol bondadós ...aurífic... passades d'ocells exaltadors de la paraula pura...i un bell desgranar conceptes d'altri amb devoció renovadora de la vida corrent i imposada... Tot plegat sota un blau del cel puríssim i una mar protectora en llunyania, curullant l'emoció contagiada a l'auditori, qu contribuïa a omplir de quietuds sol·lícites els ambients de la nostra escomesa, segellava una jornada memorable que encara avui no ha trobat parella, tant per la seva significació com per la realització que vingué a completar-la.“²²⁶

Im Mittelpunkt dieser pompösen, ins Kitschige abgleitenden Beschreibung scheint zunächst nur jener Aspekt zu stehen, an dem Bertolt Brecht seine Klassiker-Kritik

²²² Adrià Gual: *Mitja Vida de Teatre. Memòries*. Pròleg de Maurici Serrahima. Barcelona: Editorial Aedos, 1960, S. 84. - Zu diesem Theaterereignis vgl. S. 83-93.

²²³ Gual, op.cit., S. 84.

²²⁴ Gual, op.cit., S. 90.

²²⁵ Gual, op.cit., S. 92.

²²⁶ Gual, op.cit., S. 92.

festmachte, nämlich, dass die klassischen Werke anscheinend „nur für das Auge“, aber nicht für den Gebrauch verfertigt seien.²²⁷

Eine oberflächliche Lektüre des Berichtes von Adrià Gual käme vielleicht zu dem Schluß, dass die auf ästhetischen Genuß ausgerichtete Aufführung und die von dem Dramaturgen immer wieder betonte ideale Harmonie des Ganzen ein über der realen Lebenswelt stehendes Unternehmen bestätige. Bei näherer Betrachtung fällt jedoch auf, dass Sinnlichkeit, Genuss und »Gebrauch« sich nicht ausschließen und sogar eine Einheit bilden: Sowohl Gual als auch Maragall sehen im harmonischen Zuschauererlebnis eine positive, das Alltagsleben erneuernde und sensibilisierende Kraft. Das Kulinarische soll also nicht sättigend, sondern eher stimulierend, belebend wirken: Die läuternde Funktion des »mit-erlebenden« analog zum »mit-leidenden« bürgerlichen Theater und die regenerative Wirkungsabsicht werden transparent. Nur so wird verständlich, warum das Geschehen um die Aufführung: der Tagesablauf, die Hinfahrt, das gemeinsame Mittagessen, das Licht, die Farben, das Panorama usw. im Mittelpunkt von Guals Beschreibungen stehen.

Nicht Erlebniskunst als Genre, sondern Kunst und Leben in ihrer gegenseitigen Bedingtheit schaffen die regenerative Basis und sollen das Publikum »anstecken«. Valentí i Fiol bemerkt in diesem Zusammenhang: „Per a Maragall la Poesia no era l’expressió, organitzada i sotmesa a norma, d’una experiència, sinó l’experiència mateixa que espontàniament s’expressava“.²²⁸ Die Kritik könnte auch hier eher von einem Missbrauch sprechen, man schaffe falsche Illusionen, als wolle man eine zweite Weimarer Uraufführung als genüssliches Spiel mit der Vergangenheit inszenieren; denn damals in den Gärten des Weimarer Herzogs Carl August spielte Goethe selbst den Orest – und nicht wie Gual meint, den Pylades. Die damalige Hofdame Fräulein von Göchhausen berichtete Goethes Mutter: „ihres Sohnes Kleid [...]“ – unter dem angeblich Goethes Schnallenschuhe deutlich sichtbar waren – „sei griechisch gewesen, nie habe sie ihn so schön gesehen“.²²⁹ Wirklichkeit und Dichtung vermischen sich hier und das Durchschimmern der realen Lebenswelt reduziert die Illusion und verweist auf das Hier und Jetzt der Aktualisierung. Ganz abgesehen von dieser Anekdote spielte der Zusammenfluss von äußerer Realität und poetischer Vision in der Entstehung von Goethes

²²⁷ Vgl. Bertolt Brecht: Gespräch über Klassiker. In: Bertolt Brecht: Gesammelte Werke, Bd. 15, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977 (1967), S. 176.

²²⁸ Eduard Valentí i Fiol: Els clàssics i la literatura catalana moderna. Barcelona: Curial, 1973, S. 48.

Iphigenie eine entscheidende Rolle. Das Manuskript des Stückes begleitete Goethe auf seiner Reise nach Italien. Gleich in einem der ersten Briefe, schreibt Hermann Grimm, sei die Rede von Iphigenie:

„Goethe saß allein im Wagen, er sondert aus dem großen Pakete, das seine Schriften enthielt, das Manuskript des Stückes ab. ‚Der Tag ist so lang‘, schreibt er, ‚das Nachdenken ungestört, und die herrlichen Bilder der Umwelt verdrängen keineswegs den poetischen Sinn, sie rufen ihn vielmehr, von Bewegung und freier Luft begleitet, nur desto schneller hervor.‘ Wie wahr ist diese Bemerkung.“²³⁰

Grimm knüpft die Entstehung des Schauspiels eng an die Reiseerfahrungen Goethes, insbesondere an die Einwirkung der Landschaft, und unterstreicht die schöpferische Antriebskraft der Naturwahrnehmung. Die Schönheit der Natur und die Bewegung im Freien beschleunigen nach Grimm die dichterische Arbeit. Umgekehrt könnten wir sagen, mit der Aufführung von Goethes Iphigenie im *Laberint*-Park gewinnt das Drama ein Stück schöpferische Identität zurück. Die Natur ist nicht nur Kulisse, sondern wird zum Sinn tragenden Element, wie aus dem detaillierten Stimmungsbild Adrià Guals hervorgeht. Damit definiert sich Maragalls »Freilufttheater« als eine Inszenierung unter Mitwirkung der Natur, die bei der Aufführung im *Laberint d'Horta* fast eine magische Kraft ausübte und die Wirkung des Schauspiels in großem Maße mitbestimmte.

Dass Goethe auf seiner Reise nach Italien durch das Erleben der Natur sozusagen auch sein Bewußsein veränderte: „Am Gardasee, als der gewaltige Mittagswind die Wellen ans Ufer trieb, wo ich wenigstens so allein war als meine Heldin am Gestade von Tauris, zog ich die ersten Linien der neuen Bearbeitung“, erinnert sich Goethe im 1816 verfassten Text seiner *Italienischen Reise*.²³¹ Dieser See, so notierte er 1786 in seinem während der Reise 1786 geführten Tagebuch, habe einmal *Benacus* geheißen, wie er dem damaligen Bestseller-Reiseführer von Volckmann entnehmen konnte.²³² Die Veränderung des Lebensraums, die neuen der Weimarer Kultur weit entfernten Eindrücke verändern auch die Bezüge des Iphigenie-Projekts. Je intensiver er seiner Reisebegleiterin das südländische Ambiente über ihr zartes Haupt stülpt, welches er – wie er sagt – „unter das

²²⁹ Vgl. Herman Grimm: Das Leben Goethes. Neu bearb. u. eingel. von Reinhard Buchwald, 2. Aufl., Stuttgart: Kröner, 1940. Hier: S. 266.

²³⁰ Grimm, op.cit., S. 268.

²³¹ Goethe: Italienische Reise, HA 11, S. 155.

²³² Johann Wolfgang Goethe: Tagebuch der Italienischen Reise 1786. Notizen und Briefe aus Italien mit Skizzen und Zeichnungen des Autors. Hg. u. erläutert. von Christoph Michel, 8. Aufl., Frankfurt/Main: Insel-Verlag, 1976, S. 388. - Das Tagebuch dieser Reise galt vornehmlich der Aufmerksamkeit Frau von Steins.

Joch des Verses“ beugen will, um so bedrückender wird die Fertigstellung: „Iphigenie wird nicht fertig; aber sie soll in meiner Gesellschaft unter diesem Himmel nichts verlieren.“²³³

Und dann kommt das entscheidende Ereignis:

„Im Palast [Ranuzzi] hab ich eine St. Agatha von Raphael gefunden, die wenn gleich nicht ganz wohl erhalten ein kostbares Bild ist. Er hat ihr eine gesunde, sichre Jungfräulichkeit gegeben ohne Reitz, doch ohne Kälte und Roheit. Ich habe mir sie wohl gemerckt und werde diesem Ideal meine Iphigenie vorlesen und meine Heldinn nichts sagen laßen was diese Heilige nicht sagen könnte.“²³⁴

Hier löst sich die Figur Iphigenie aus dem Bann, ein Abbild Frau von Steins zu werden, der Geliebten in Weimar: Er wird sich bewußt, schreibt Grimm, „daß andere Linien die Figur seiner Heldin umschließen müßten als die, von denen umzogen das Bild seiner Freundin oder Corona Schröters ihm in die Seele gegraben war“.²³⁵ Durch die Mitteilungskraft und Ausstrahlung des wahrgenommenen Objekts der Lebenswelt kondensiert Goethes Erlebnis der Befreiung in der literarischen Figur.

Josep M. de Sagarra macht auf eine wichtige Parallele zu Maragall aufmerksam: „Aquella intenció goethiana de confondre poesia i realitat, construint la vida poèticament [...] la veiem complir-se en la vida i en l'obra de Maragall“.²³⁶ Die Aufnahme des Stückes durch den Zuschauer kann nicht allein über das rational denkende Ich erfolgen, sondern benötigt die stimulierende Sensibilität des Nicht-Rationalen Empfindens. Die Natur ist dafür eine erhabene Lehrmeisterin und Schauspielerin. In der Aufführung der Iphigenie im Laberint zu Horta hatte sie für das Barceloneser Publikum ihr Debüt. Naturerlebnis und Dichtung als ästhetisches und läuterndes Erlebnis, als Teil eines notwendigen Sensibilisierungs- und Verinnerlichungsprozesses, der die Grundlage bilden soll für eine neue, regenerative Literaturrezeption und für ein modernes kulturelles Verständigungskonzept. Die Aufführung der *Ifigènia a Taurida* im Laberint zu Horta ist kein Zufallsprodukt, sondern Teil eines Konzeptes, dem Goethes humanistischer Begriff der »Weltliteratur« zur Seite steht, und zwar in seinen ästhetischen und kulturpolitischen Dimensionen. Die Reflexion der eigenen Kultur hat im Barceloniner Publikum – wenn auch Elite-Publikum – durch dieses Theatererlebnis sicherlich einen entscheidenden Impuls erhalten. Goethe hatte der Literatur als notwendiges ausgleichendes Element in der

²³³ Goethe: Tagebuch der Italienischen Reise 1786, op.cit., S. 138.

²³⁴ Goethe: Tagebuch der Italienischen Reise 1786, op.cit., S. 156.

²³⁵ Grimm (1940), op.cit., S. 271 f.

²³⁶ Sagarra, op.cit., OC I, S. 1270.

Entwicklung der Weltkommunikation eine entscheidende Rolle zugeschrieben. Maragall hat dies verstanden und experimentiert: Modernität als Dialog, literarischer Dialog, als Möglichkeit der kulturellen Selbstentgrenzung und Emanzipation.

2.3.4. *La Margarideta*. Ein gesellschaftliches Drama

Im Anschluss an die bereits kommentierte *Faust*-Begeisterung des jungen Maragall, beschäftigte sich dieser eingehender mit Goethes Drama, übersetzte davon einige Fragmente und lieferte eine komplette Umgestaltung des ersten Teils von Goethes *Faust* in katalanischer Sprache: *La Margarideta*. Die Uraufführung fand am 16. November 1903 im *Teatre de les Arts* statt und auch diesmal hatte Adrià Gual wieder mit seinem *Teatre Íntim* die Leitung übernommen.²³⁷ Für die Aufführung hatte Maragall auch eine erläuternde Vorrede geschrieben, die am Tag der Premiere von Salvador Vilaregut²³⁸ verlesen wurde.

In diesem Vorwort polemisiert der Übersetzer besonders gegen die damals übliche Präsentationsweise des *Faust*-Stoffes in Katalonien, nämlich „cantat i en italià“²³⁹, so sei das katalanische Publikum mit Goethes *Faust* im neunzehnten Jahrhundert in Kontakt gekommen. Die Szenerien seien außerdem meistens romantisch überladen gewesen: ein Ambiente aus sternklarer Mondnacht und Höllenfeuer, Teufel mit Hörnern und Gestalten mit prächtigen Federhüten zwischen Degenhiebe, sowie gepuderte Sopranos mit großen blonden Perücken. Auf diesem »unreinen« Weg, wie er sagt, sei die Figur bekannt geworden: „al través dels convencionalismes de l'òpera, és a dir, al través d'una idealització híbrida“.²⁴⁰

Obwohl am Ende des neunzehnten Jahrhunderts schon verschiedene Übersetzungen von Goethes *Faust* vorlagen, kannte man Goethes Drama nicht besonders gut. Gounods *Faust*-Oper hingegen hatte in dieser Zeit einen hohen Popularitätsgrad erreicht, denn „tout homme qui sait lire et écrire connaît l'opéra de Gounod“²⁴¹, meint Dabiezies. Arrigo Boitos Oper *Mefistofele* (1875)²⁴² aber sei der Prototyp des idealisierten Faust, jeder, der das Unbekannte, das Ideale anstrebe sei ein Faust, habe Boito gesagt. Recht beliebt seien auch

²³⁷ Das Bühnenbild besorgte Oleguer Junyent i senyors Moragues i Alarma. Es wirkte der Chor des Orfeó Català mit.

²³⁸ Salvador Vilaregut (1872-1937) war Dramaturg, Übersetzer und Mitbegründer des ‚Teatre Íntim‘.

²³⁹ Advertència del traductor (*La Margarideta*), OC I, S. 275.

²⁴⁰ Advertència del traductor, op.cit., S. 275.

²⁴¹ André Dabiezies: *Le mythe de Faust*. Paris: Colin, 1972, S. 137.

²⁴² Es handelt sich um das Datum der Uraufführung der überarbeiteten, weil stark kritisierten Fassung von 1868. - Maragall kannte die Oper und spielte Boitos Musik auf dem Klavier.

die von Gounods Oper inspirierten *Faust*-Parodien, Gedichte und Romane gewesen, die bereits in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts auftauchten und meistens nichts mehr als eine sentimentale Aufbereitung des Stoffes präsentierten, Geschichten «à la facilité», die nur noch weit entfernt an Goethes Tragödie erinnerten, allerdings, meint Dabezies, «c'est bien le Faust du grand public, un Faust presque populaire dont tout le monde peut fredonner les grands airs»²⁴³. Diese Produktionen seien Modeerscheinungen gewesen, die auch in Barcelona zum Repertoire des *Gran Teatro del Liceu* zählten.²⁴⁴ Die Tatsache, aber, dass es um die Jahrhundertwende zu einer solchen Dispersion der Faust-Thematik gekommen sei, zeige, dass sich der große romantische Mythos erschöpft habe:

„Faust peut tout exprimer parce que, pour les nouvelles générations, il n'exprime plus grand chose par lui-même. Le grand mythe romantique de Faust semble épuisé et les tendances littéraires ou les idéologies nouvelles n'ont pu encore imposer aucune signification nouvelle. Il reste un thème facile, sur lequel on peut toujours brocher des variations nouvelles, symboliques ou souvent ironiques [...].“²⁴⁵

Die Beschreibung dieser Bedeutungskrise macht sicher auch deutlich, dass für Maragall eine Übertragung von Goethes *Faust* ins Katalanische nicht mehr nur eine sprachlich formale Angelegenheit sein konnte, sondern als Projekt einer Neugestaltung verstanden werden musste. Jede neue Darstellung der Faust-Thematik implizierte in diesem Zusammenhang auch unmittelbar eine Kritik der verkrusteten Geschmackskultur. Ob Oper, Operette oder andere musikalische Aufbereitungen, für Maragall handelte es sich um eine Art »Kontamination«, die nicht in sein Konzept kultureller Regeneration zur Herausbildung einer selbstbewussten modernen Gesellschaft passte. Seine Kritik richtet sich gegen den oberflächlichen Unterhaltungswert und eine geschmacklose antiquierte Szenerie, aber auch die Feststellung, dass die katalanische Sprache hierbei kaum eine Rolle spielte, verschärft Maragalls Kritik, denn ihm lag vor allem daran zu demonstrieren, dass die katalanische Sprache als Literatursprache durchaus auch weltliterarischer Größe gewachsen sei.

²⁴³ Dabezies, op.cit., S. 137.

²⁴⁴ Dabezies verweist darauf, dass solche Aufführungen überall stattfanden: „D'autres impressions du même type paraissent à Barcelone, en catalan, à New York, etc.“ - Er zitiert als Beleg eine Kritik von Soler i Hubert von 1864: „F. Soler y Hubert: 'Faust', ressenya de la opera que ab dit titol representà en lo gran teatro del Liceo, Barcelona 1864“. Als Beleg für die Beliebtheit des Faust- bzw. Gretchenstoffes in Katalonien nennt der Autor noch ein Beispiel aus jüngerer Zeit: „[...] une fine comédie catalane de L. Villalonga en 1956 encore, montre à quel point le public fasciné s'identifie à Faust et Marguerite.“ (Dabezies, op.cit., S.136f).

²⁴⁵ Dabezies, op.cit., S. 158.

Schon der Theaterkritiker Josep Yxart (1852-1895) hatte sich gegen die kurzlebigen, besonders von Frankreich beeinflussten Modeerscheinungen in der katalanischen Theaterlandschaft ausgesprochen und auf gewisse dekadente Tendenzen hingewiesen. Die Gesamtsituation des katalanischen Theaters gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts sieht er vor allem geprägt von einem „genero humoristisch“. Ein solches Theater befriedige höchstens „les exigencies frivoles d’un die“ und reflektiere lediglich „ab exactitut los cambis y vacilacions del publich, sempre afanyós de passatemp a tota costa“.²⁴⁶

Beide, Yxart und Maragall, sehen auch in den musikalischen Bearbeitungen und anderen ähnlichen Inszenierungen von Goethes *Faust* eine dekadente Kunstform. Zwar finde auch da irgendwie eine Begegnung mit dem ergreifenden universalen Drama statt, erklärt Maragall in der Einführung, doch geschehe dies auf eine allzu distante Art und Weise, es sei nur ein „extracte dels goigs i dols de la vida posat en una esfera agena a la humanitat vivent, que, al reconèixer-s’hi *cromolitografiada*, paga amb una llagrimeta a l’artista prou hàbil per haver-li sabut fer pessigolles a l’entranya“.²⁴⁷ Der Zuschauer kehre nach einer solchen Vorstellung in seine alltägliche Lebenswelt zurück, ohne auch nur einen Moment darüber nachzudenken, ob das, was er gesehen hat, etwas mit ihm und dem Leben allgemein zu tun haben könnte. In diesen Aufführungen erkennt Maragall also eine unverzeihliche dramaturgische Grundeinstellung: „aquesta separació de l’art i la vida és una calamitat de l’esperit humà“²⁴⁸ und deshalb müssten sie entschieden bekämpft werden, denn gerade der Zusammenfluss von Kunst und Leben bildet die Basis für ein in seinen Regenerationsbestrebungen implizit eingewobenes, pädagogisches Konzept der Sensibilisierung und Verinnerlichung, das den Bürger zu einem selbstbewussten Subjekt (individueller Prozess) und die moderne Nation zu einer respektvollen, selbstbewussten Gesellschaft (gesellschaftlicher Prozess) hinführen sollen. In Anbetracht dieses anspruchsvollen Kulturprojekts muss Maragall gezwungenermaßen den eigentlich recht beliebten importierten Faust als hybride Realisierung des Fauststoffes verwerfen, weil sie

²⁴⁶ Josep Yxart: Teatre català. Ensaig historich-critich. In: Josep[h] Yxart: Obres Catalanes. Barcelona: Tip. L’Avenç, 1895, S. 271. - Yxart wendet sich gegen die Banalisierung des Theaters: „[...] la vida actual d’una ciutat com Barcelona, que reb l’influencia de les modes estrangeres, y les freqüents lectures del francès, han inspirat un altre sens nombre d’obres de les que naixen y moren en un die, y són respecte al drama lo que l’*entrega* respecte la novela. En general van acompanyades de musica y prenen la forma hibrida y antipatica de la sarsuela o s’uneixen ab l’espectacle, ja magia, ja de balls, etc. [...] fluctuen entre la joguina paradogica a la francesa, la parodia y l’obra bufà, francesa també. Són exemplars del genero humoristisch entre nosaltres. Són les que, adulant més servilment les exigencies frivoles d’un die, reflecten ab exactitut los cambis y vacilacions del publich, sempre afanyós de passatemp a tota costa“. (Yxart, op.cit., S. 271).

²⁴⁷ Advertència del traductor, op.cit., S. 275.

²⁴⁸ Advertència del traductor, op.cit., S. 275.

keineswegs die Empathie des Zuschauers als Voraussetzung für eine ästhetische und moralische Urteilskraft fördert. Insofern muss Maragalls Adaption des Faust-Fragmentes besonders auch als eine entschiedene Maßnahme gegen einen schlechten bzw. unsensiblen Publikumsgeschmack verstanden werden. Das impliziert freilich eine Auseinandersetzung mit der eigenen Theatertradition. Yxart hatte schon 1879 in der zitierten Studie *Teatre català* darauf aufmerksam gemacht, dass die Tragödie bis dahin kaum Eingang ins katalanische Theater gefunden habe. Man pflege hauptsächlich eine Art „drama de costums“²⁴⁹, dessen kleinkarierte lokalpatriotische Manier Maragall besonders widerstrebte. In seiner biographischen Studie *Àngel Guimerà* von 1909 bringt Maragall rückblickend auf das Jahr der Weltausstellung (1888) seine Abneigung gegenüber dem damals besonders beliebten »Genre-Theater« zum Ausdruck:

„Tothom hi anava amb l'expectació de trobar-hi representat lo més planer de la vida: s'hi anava a sentir un «gènere», no una representació de la vida de ple a ple. [...] Les més altes necessitats de l'esperit que el teatre pot satisfer, les satisfèiem en teatres d'altres llengües.“²⁵⁰

Der Kommentar macht deutlich, dass Maragall zu diesem Zeitpunkt in der katalanischen Gesellschaft offensichtlich ein Defizit an anspruchsvoller geistiger Anregung empfand und dass die Entwicklung der katalanischen Gesellschaft deshalb auch in eine Richtung gehen sollte, die den Wunsch nach Erfüllung „hoher geistiger Bedürfnisse“, wie er sagt, gleichermaßen als gesellschaftliche Notwendigkeit berücksichtigt, und zwar nicht im Sinne einer Elitebildung, sondern eher im Sinne einer Volkserziehung, ein Aspekt, der bei seiner Übertragung und Adaptation eine wichtige Rolle spielt. Maragalls Regenerationsideal mit Universalitätsanspruch impliziert deshalb auch ein entsprechendes Bildungspotential. Die Realisierung von *La Margarideta* und Maragalls Argumentation im Vorwort des Dramas bringen zweifellos auch eine entschiedene schriftstellerische Bewusstheit zum Ausdruck, die sich im gesellschaftlichen Feld mehr Raum verschaffen möchte, indem sie einflussreich in fest etablierte Strukturen, wie z.B. geschmacksästhetische Kategorien, eingreift. Die Inszenierung bedeutet deswegen vor allem auch Konfrontation mit einem konkreten, sozial differenzierten kulturspezifischen Habitus eines Publikums, das Maragall leicht ironisch „public fi“ nennt und dessen Geschmack in die Tradition der Barceloniner Oper *Liceu* hineingewachsen war. Sein Unternehmen war darum ein Wagnis, wie der Dramaturg Adrià

²⁴⁹ Yxart, op.cit., S. 269.

²⁵⁰ Àngel Guimerà. Discurs a l'homenatge, 1909, OC I, S. 868.

Gual, der auch *La Margarideta* inszeniert hatte, skeptisch bemerkte. Er meinte damit die Übertragung des Dramas in ein zeitgenössisches Ambiente, also die Aktualisierung des Stoffes.

Die Resonanz der Kritiken²⁵¹ zur Uraufführung im *Teatre de les Arts* gab die Antwort: Generell wurde zwar die Übersetzungsleistung gelobt, aber insgesamt kam für Maragalls Aktualisierung des Stückes keine Begeisterung auf. In einem Brief an Pijoan resümiert er seinen Misserfolg:

„l'estreno de *La Margarideta* al teatre d'en Gual. Discussió extraordinària i, en general, molt respectuosa per a mi, pobre de mi. Perquè lo cert és que en el fons, i salvant amb grans alabances el treball literari de traducció, la idea de treure el drama del seu ambient tradicional, ha sigut considerada com una grossa equivocació...“²⁵²

Er betonte allerdings auch, dass er vor allem ein breiteres, weniger bürgerlich-intellektuelles Publikum ansprechen wollte, und zwar möglichst auch außerhalb von Barcelona, im Provinztheater also, ein „public gruixut“, von dem er sich, im Gegensatz zum »feinen« Barceloniner Publikum mehr spontane Aufnahmebereitschaft erhoffte. Zweifelsohne haben auch die Veränderungen bezüglich Figurencharakterisierung, Figurenrede und Sprachregister, die bei Maragall zu Vereinfachung und Abschwächung tendieren²⁵³, unter anderem mit diesen publikumsbezogenen Überlegungen zu tun. Nicht der repräsentative Faust, sondern Faust als Bürger, der Alltagsmensch Faust, interessiert ihn.

Maragalls regeneratives Konzept und die damit verbundenen rezeptionsästhetischen Überlegungen, so haben die Ausführungen gezeigt, bestimmen in großem Maße seine Faustrezeption und bringen ihn zu dem Entschluss, sich primär dem Gretchen-Drama zuzuwenden. Er sieht in dieser Episode der Tragödie die Möglichkeit einer entschiedenen Rückkehr zum Dramatischen als der universalen Komponente des Lebens. Mit seiner rigorosen Abkehr von popularisierenden Präsentationsformen des Faust-Stoffes, also jenem in seinen Augen »deformierten« Faust, und seiner bis dahin recht unüblichen Adaptionenform des Gretchen-Stoffes richtet er sich nicht nur gegen einen dominanten

²⁵¹ Im Anhang von Jaume Tur's Untersuchung finden wir sechs Kritiken vom 17. November 1903 aus: El Noticiero Universal, La Renaixensa (2^a ed.), La Publicidad, La Veu de Catalunya, La Vanguardia, Diario de Barcelona. (Vgl. Tur, op.cit., S. 239-245).

²⁵² Brief an Josep Pijoan, 26-XI-1903, OC I, S. 1028.

²⁵³ Jaume Tur betrachtet diese Abweichungen vordergründig unter dem Aspekt der Deformation des Originals, ohne die Besonderheiten von Maragalls Wirkungsabsicht ins Auge zu fassen.

Habitus des Barceloniner Publikums, sondern intendiert in gewisser Weise auch einen Bruch mit einer überkommenen Theatertradition.

Die negative Kritik der Presse verbucht jedoch Maragalls Misserfolg einer gut gemeinten Provokation, mit der er sein Publikum wachrütteln wollte. Seine Enttäuschung über diese Kritik ist kaum zu übersehen, doch betrachtet er seinen Versuch zur ästhetisch-moralischen Aufwertung der katalanischen Gesellschaft als durchaus legitim und verteidigt seinen Versuch als notwendige Maßnahme zur Humanisierung der gesellschaftlichen Praxis. Das Theater würde in diesem Zusammenhang zu einer Institution, die ein übergreifendes Bildungsideal in die Lebenswelt einbringen sollte. Für Maragall ist es der Ort der kollektiven Erfahrung, „un estat collectiu animat per l'interès de l'acció“²⁵⁴, insofern also auch ein Forum, eine Vorschule der sozialen Interaktion.

²⁵⁴ Elogi de la poesia. Del teatre, OC I, S. 679.