



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

5. Interner Identitätsdiskurs II: Lebensprojekt und Dichtungskonzept

5.1 Schattenfiguren: Faust und Comte Arnau

Mit Beginn des neuen Jahrhunderts veröffentlicht Maragall den Gedichtband *Visions i cants*¹, in dem er auf legendäre Gestalten der katalanischen Kultur wie Arnau, Joan Garí und Serrallonga zurückgreift, mit der Absicht, wie er selbst bemerkt, in ihnen vielleicht ein Stück Ursprung der katalanischen Seele, „algo de las madres del alma catalana“² zu finden, aber auch, um sie neu zu gestalten, Figuren also „tales cuales puede verlas un poeta de hoy“. Die Legende des *Comte Arnau*, jenes Werk, das, wie er selbst sagt, im Laufe seines Lebens und aus seinem Leben heraus entstanden ist, steht dabei im Mittelpunkt. „Usted cree que yo puedo encontrar la gran poesía del ‚Comte l’Arnau‘“, schreibt er an Felip Pedrell und betont, „yo siempre he soñado con ella y continuo soñando“.³ Arthur Terry erkennt in der Beschäftigung mit diesen legendären Figuren Maragalls Interesse für die Thematik des Heroischen und dies sei sehr persönlich und komplex.⁴

Für ein besseres Verständnis dieser Problematik in Maragall, scheint es uns jedoch erforderlich, diesen zentralen Aspekt differenzierender zu behandeln und zu hinterfragen, welche Aspekte des Heroischen Maragall anscheinend faszinierten und welche ihn eher abschreckten. Dabei geht es auch darum, jenes heldenhaft kämpferische in seinen diversen Erscheinungsformen mit dem Begriff des Bösen auseinanderzusetzen. Was den kämpferisch strebenden Faust im Grunde genommen wahrhaft böse macht, ist die Tatsache, dass Menschen durch ihn zu Grunde gehen. Einer solch negativen Kraft begegnet Maragall mit tiefer Abneigung. Eugenio Trias erkennt in dieser ausgesprochen phobischen Haltung eine dichterische Begrenzung, das Böse literarisch zu gestalten: „Por eso su poesía es tan escasamente connivente con lo satánico. Ésa es su grandeza y es también su limitación.“⁵

Faust und Arnau sind Individuen, die leidenschaftlich nach Selbstverwirklichung drängen. Diese Charaktere bewirken in Maragall Faszination und Apathie in gleichem Maße. Bewusst hebt er hervor, dass Leidenschaften erhöhende aber auch zerstörerische

¹ Joan Maragall: *Visions i cants*. Barcelona: Tip. L’Avenç, 1900.

² Brief an Felip Pedrell, 9-I-1900, OC II, S. 922.

³ Brief an Felip Pedrell, op.cit., S. 922.

⁴ Vgl. Arthur Terry: *El comte Arnau de Joan Maragall*. In: Joan Maragall. *Conferències en commemoració del centenari de la seva naixença (1860) i del cinquantenari de la seva mort (1911)*. Barcelona: Selecta, 1963, S. 13-45. Hier: S. 18.

Wirkung haben können. „Las pasiones“, schreibt er 1901, „son el impulso de la vida humana y pueden llevar al hombre a la altura o al abismo“.⁶ Doch abgesehen von den jeweiligen Auswirkungen ist für ihn zunächst einmal ausschlaggebend, dass derart lebendige Gefühlswelt im Menschen überhaupt existiert. Faust ist ein Mensch, der, durch innere Unruhe und Unzufriedenheit veranlasst, im Suchen und Drängen das Prinzip der »Bewegung« verkörpert. Von dieser faszinierenden Dynamik fühlt sich Maragall zweifellos angesprochen, erkennt aber im selben Moment, dass eine solche Kämpfernatur seinem eigenen Wesen fremd bleibt, sobald diese Energie tatkräftig nach außen wirken soll. In einem oft zitierten Brief an Pere Corominas schreibt er diesbezüglich:

„He viscut molt replegat dins meu, i els homes de cor i d'acció, de vida enfora, sempre m'han fascinat. [...] la lluita repugna a la meua naturalesa, que en tot cerca un centre d'harmonia i serenitat; pero els lluitadors m'interessen fortament, perquè frueixen de la vida un aspecte que m'és desconegut [...] no em sento amb dret a parlar sinó en els moments d'equilibri i serenitat, perquè crec que s'ha d'educar els homes en la bellesa i que la bellesa és harmonia.“⁷

Dieses explizite Selbstzeugnis unterstreicht, dass das stark nach außen gerichtete Kämpferische nicht recht zu Maragalls Wesen passt, in ihm aber ein ambivalentes Gefühl hervorruft;⁸ denn er erkennt in dem, was er mit „lluita“ beschreibt, eine Lebensquelle, welche dem Kämpfertyp eine ganz besondere Art des Genusses erlaubt. Einerseits vermittelt Maragall den Eindruck, als sähe er darin etwas dionysisch Unausgeglichenes, das seiner persönlichen Bejahung einer harmonisch ausgerichteten Daseinsform grundsätzlich widerstrebt, andererseits lässt sich aus seinem Kommentar aber auch eine unverkennbare Neugierde herauslesen. Im Kontrast zu den von Maragall legitimierten schönen Momenten von „equilibri i serenitat“ wäre also das nach außen gerichtete Kämpferische des unruhig drängenden Faust, mit dem er sich ohne störende metaphysische Schwere die Welt zu eigen machen will, als etwas »Unschönes« anzusehen. Zwar urteilt er

⁵ Trias, op.cit., S. 43.

⁶ La música y el alma, op.cit., S. 154.

⁷ Brief an Pere Corominas, 21-I-1902, OC I, S. 957.

⁸ Terry verweist in diesem Zusammenhang auf einzelne Randbemerkungen der im Maragall-Archiv vorliegenden spanischen Ausgabe von Carlyles ‚On Heroes‘, welche Maragall 1893 zum ersten Mal las. Aus dieser Zeit stamme wohl die Randbemerkung: „Grande, hermoso, falso. Casi es la vida, pero la vida al revés“. Daneben stehe eine zweite, erst 1910 hinzugefügte Bemerkung: „Per què al revés?“. Dies sei ein Beleg für Maragalls widersprüchliches Gefühl bezüglich des Heroischen: „mig d'atracció mig de repulsió“, wie er im Brief an Corominas zugegeben habe. (Vgl. Terry, 1963: El comte Arnau de Joan Maragall, op.cit., S. 19). - Durch die alleinige Bezugnahme auf das Heroische der mythischen Figuren tritt allerdings, unseres Erachtens, die binnenpersönliche Dimension dieses Problematik in Maragall in den Hintergrund, denn die im Brief benutzte Bezeichnung „lluitadors“ meint nicht nur reale Helden, sondern auch menschliche Wesensart.

nicht explizit über diese faustische Wesensart, gibt aber zu verstehen, dass sich Goethes Protagonist, zwar recht stürmisch, aber doch nur der Oberflächlichkeit des Lebens widmet.

Aus der Perspektive dieser Oberflächlichkeit, die mit Maragalls immer in die Tiefe gerichteten Denkprinzip unversöhnlich scheint, relativiert sich freilich Fausts großes Vorhaben: Das attraktive Faustische wirkt unter dem Aspekt des Oberflächlichen eher beschränkt und klein und das Kämpferische an Faust entpuppt sich als unglaubwürdig: Einerseits wäre der Held fast seiner eigenen Depression zum Opfer gefallen, andererseits steht sein Handeln unter dem Einfluss einer fremden Macht, die ihn zwar wieder aktiviert, gleichzeitig aber auch bestimmt. Im Grunde genommen haben wir es also – was den ersten Teil der Tragödie betrifft – vor allem mit einem labilen »Sturm und Dränger« zu tun, der sich abhängig gemacht hat und sich nur soviel bewegt, wie er selbst getrieben wird. Wenn wir Maragall Glauben schenken, dass er sich von echten Kämpfernaturen, wie der Tatenkraft des »großen Kerls«, angezogen fühlt, so wird verständlich, dass Faust im ersten Teil der Tragödie für ihn ein Falschspieler ist. Das Einzige, was ihn wahrhaft interessant macht, ist seine Bereitschaft, in ein Abenteuer einzutauchen, sich bewegen zu lassen und in unbekannte Erfahrungswelten vorzudringen, sein Mut zur Tat also überzeugt.

Das vorwärtsdrängende »Faustische« fasziniert unter anderem auch, weil Fausts Suchen und Streben letztendlich ja auf einen harmonischen Glückszustand abzielt. Der von ihm eingeschlagene Weg erweist sich allerdings am Ende des ersten Teils der Tragödie als fataler Irrtum, denn sein leidenschaftlicher Lebensimpuls führte ihn zu jenem Abgrund, den Maragall angesprochen hatte, er wirkt zerstörerisch. Der Weg und die damit verbundene Risikobereitschaft, eventuell in der Katastrophe zu landen, nicht die Tatsache eines willensstarken egoistischen Strebens an sich, irritieren den katalanischen Dichter und schrecken ihn ab. Wenn er den faustischen Charakter dieser Gestalt in die Lebenswelt hineindenkt, erkennt er, dass sein eher introvertiertes Wesen nicht derart spontan nach außen wirken kann und dass ihm folglich, wie er sagt, ein Stück Lebensgenuss vorenthalten bleibt. Der verführerische Reiz des Faustischen beeindruckt Maragall, auch wenn seine Persönlichkeit und sein Gemüt eher zur Wesensart des katalanischen »seny«⁹ tendieren. – Maragalls oben zitierte Selbsteinschätzung ist, wenn er sie ehrlich meint, also auch der indirekte Ausdruck einer Klage, welche ein jeder auf seine Weise in sich trägt und die anscheinend nur in der Phantasie mit sich selbst ausgehandelt werden kann. In einem

⁹ Vgl. Diccionari de la llengua catalana. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona: Enciclopèdia Catalana; Edicions 62, 1995. - Eintrag ,seny': „capacitat mental [...] d'una justa percepció, apreciació, actuació“.

Brief an Victor Català von 1905 finden wir ein ähnliches Bekenntnis, mit dem er sich im Kontrast zu einer Kämpfernatur definiert, wie sie die Persönlichkeit von Victor Català ausstrahlt. Dort schreibt er:

„Quin estrany lluitador hi ha en vostè, terrible i tendre, feréstec i piadós! Com el sento diferent de mi, i harmònic en el fons, i jo crec que per això mateix l'obra de vostè m'atrau per força... no sé com dir-l'hi. El seu modo de sentir la vida em fa pena i em fascina ensems.“¹⁰

Im Unterschied aber zur klar differenzierten, ablehnenden Haltung im Brief an Corominas, verändert sich hier, mit der Formulierung „estrany lluitador“, Maragalls Blick auf einen Kämpfertyp, der in sich zwar widersprüchlich angelegt ist, schrecklich und zart, „feréstec i piadós“ zugleich, der aber gerade durch seine Eigenart besonderes Interesse weckt. Dieses Sein, „el modo de sentir la vida“, hat für den Kritiker ebenfalls eine ambivalente Ausstrahlung: Einerseits verspürt er darin zu viel erdrückendes Leiden, andererseits fühlt er sich auf sonderbare Weise davon angezogen. Widersprüchliche Gefühle also auch in diesem Beispiel, aber keine rigorose Absage an den Kämpfergeist, der bei Victor Català in den Augen Maragalls eine positive Ausrichtung gefunden hat, während er im Falle des von Mephisto dominierten Faust eine negative Ausprägung annimmt: Bei ihm führt das Kämpferische zum hybriden egoistischen Handeln mit zerstörerischen Auswirkungen, im zweiten Beispiel wird es zur sonderbaren, aber konstruktiven und bewundernswerten Charaktereigenschaft.

Aus diesen Überlegungen heraus wird verständlich, dass der katalanische Dichter vordergründig nicht unbedingt daran interessiert ist, das unersättliche »enfant terrible« namens Faust literarisch zu gestalten, sondern das unglaubliche Leiden, das Faust wie ein Komet hinter sich herzieht, zu verstehen. Dazu aber reicht keine Übersetzung oder Neugestaltung, sondern nur eine eigene schöpferische Arbeit, wie er sie im *Comte Arnau* dargelegt hat, kann dieser Thematik gerecht werden; aber wie gesagt, unseres Erachtens geht es ihm primär nicht um das vordergründige Begehren, das Mondäne der Faustfigur, schon gar nicht um eine Glorifizierung der Gestalt, wie wir sie in der stereotypen Faustrezeption nach der Reichsgründung finden können.¹¹ In dieser Hinsicht stellt sich Maragall, in Kontrast zum protzenden Gehabe Fausts und Mephistos, die nicht viel

¹⁰ Brief an Victor Català, 7-VII-1905, OC I, S. 950.

¹¹ Vgl. Mandelkow (1980), op.cit., S. 240 ff. - Von der Erhebung von Goethes Faust zum Hauptwerk nach der Reichsgründung, über die heroisierende Goethe-Darstellung Gundolfs, bis hin zu Stefan Georges Goethe-Gedicht.

geistige Sensibilität zu bieten haben, in die Perspektive des unendlich »Femininen«; bezüglich des faustisch »Maskulinen«, hatte er sich ja kurz gefasst mit den Worten, „Faust es hombre, y qué hombre!“¹², geäußert und damit zu verstehen gegeben, dass Fausts Symbolwert unverkennlich sei. Das Problem »Faust«, das widersprüchlich Vorwärtsdrängende, das immer will, das Absolute anstrebt und dabei das Böse aussät, gibt ihm freilich Anlass zur Ergründung von Leben und Ich-Identität.

Die Sehnsucht nach einem inneren Gleichgewicht, welches den katalanischen Dichter nach eigener Einschätzung erst in jenen Zustand versetzt, aus dem heraus er produktiv werden kann, entspricht zunächst einmal dem erstrebenswerten Selbstbild eines jeden Menschen. Auch Goethes Faust wird im zweiten Teil der Tragödie seine Leidenschaft in Tüchtigkeit wandeln und in eine Bahn lenken, die nicht in den Abgrund, sondern zur Anerkennung führt. Sein Verlangen nach unersättlichem Lebensgenuss wird sublimiert und nun einem höheren Ziel untergeordnet. Die kämpferische Ader als positive Kraft bleibt ihm zwar eigen, aber das unreife subjektive Drängen wird einem objektiven höheren Streben zugeführt: Kurzum, der unter dem Zeichen des Chaos stehende, »kleine« Faust wird posteriori zur »großen« Persönlichkeit, die in der Welt wieder ein Zuhause gefunden hat. In diesem Sinne stellten denn auch Grimm und andere den Aspekt des ewig strebenden Subjekts in den Mittelpunkt einer neuen Faustrezeption um die Jahrhundertwende, aber wie bemerkt, nicht ohne eine moralische Verpflichtung bezüglich des tatkräftigen, im Dienste der Allgemeinheit stehenden Mannes geltend zu machen.

Im Vorwort zu *La Maragarideta* finden wir eine Bemerkung Maragalls, die Goethes nutzbringendem reifen Faust sehr nahe kommt: „Sols és gran home aquell que es fa sentir fundament de tots els homes, però de manera que el més negat l’entengui i el més savi no sàpiga què afegir-hi“.¹³ Die Größe des Menschen meint demnach die substantielle Gewichtigkeit, mit der ein Individuum auf den Rest der Menschheit einwirkt und einen entsprechend hohen Grad der Anerkennung durch die Allgemeinheit erreicht, damit er als »Fundament« angesehen werden kann; seine Vollkommenheit besteht darin, dass ihm diese Anerkennung auf allen Bildungsebenen entgegengebracht wird und er sich als Allwissender auszeichnet. Maragall beschreibt hier eindeutig einen außergewöhnlichen Menschen, eine ideale Größe, die, wenn es sie wirklich gäbe, auf den katalanischen Dichter gleichermaßen faszinierend wirken würde, denn sie besitzt einheitsstiftendes

¹² Maragall: Goethe, op.cit., S. 108.

¹³ Advertència del traductor, op.cit., S. 276.

Potential. Der in Maragalls Äußerung angesprochene Perfektionismus eines in sich alles fassenden Menschen, „que el més negat l'entengui i el més savi no sàpiga què afegir-hi“, ist jedoch nicht nur von einem bildungsidealischen Hintergrund geprägt, sondern erinnert an das nietzscheanische Konzept der Selbstüberwindung, an die wilde Zielstrebigkeit der »lachenden Löwen« Zarathustras, die mit ihrem Lachen den sich selbstüberwindenden Übermenschen ankündigen, der zum Sinn der Erde, zum Fundament einer neuen Menschheit werden soll. Der Übermensch hat im Grunde genommen das spezifisch Persönliche in sich abgelegt und, jenseits von Gut und Böse, das Leiden am Widerspruch der zwei in ihm wohnenden Seelen in einem universalen Sein aufgelöst.

Das so im nietzscheanischen Übermenschen gespiegelte Faustische, sein Aufgehen zwischen Selbstkonstruktion und Selbstauflösung, könnte man somit als Symbol absoluter Identität verstehen, denn ein solcher Mensch würde alles umfassen und gehörte ähnlich wie Margarideta zum reinen Gold „de les entranyes de la terra“.¹⁴ Diese in sich tief verwurzelten Menschen, verkörpern jeder auf seine Weise einen Zustand, der sie als aus der Widersprüchlichkeit des Lebens, zwischen Fühlen und Denken, Leiden und Lieben, heraus geborene Gestalten zeichnet, die aber aus der dionysischen Kraft des Lebens wieder Integrität gewinnen konnten. Aufgrund ihrer inneren Authentizität werden die Nebenwirkungen ihres Handelns, das für den anderen fühlbar »Böse«, relativiert: Sie gehorchen sich selbst, das macht sie edel; dennoch obliegt dieses Gehorchen nicht allein ihrem starken Willen, sondern untergründig auch einem irrationalen Prinzip, das dem Triebhaften eingeschrieben ist und wie eine »dämonische« Kraft zur Wirkung kommt. Die Schuld Fausts erwächst aus diesem Bereich, denn selbst im zweiten Teil der Tragödie, wo Faust als tatkräftiger Mann unaufhaltsam strebt, zeigt er sich gewissenlos und macht sich schuldig: „Wie schon bei der Gretchen-Tragödie läßt Faust Schuld auf sich, die so schwer lasten könnte, daß man sich nicht mehr bewegen kann“¹⁵, schreibt Rüdiger Safranski in seinem Buch über das Böse und meint, Goethe habe deshalb im Verlauf seiner Tragödie, Faust in einen tiefen Heil-oder Rettungsschlaf sinken lassen, der vergessen macht.

Dass sich im faustischen Streben eine dämonische Gefahr verbirgt, wurde Goethe gegen Lebensende sehr bewusst. Im letzten Kapitel von *Dichtung und Wahrheit* erlaubt er sich, wie er sagt, „etwas aus[zu]sprechen“, wovon er sich „erst viel später überzeugte“¹⁶: Er meint damit seine kurze Erörterung bezüglich des »Dämonischen«, die er in seine

¹⁴ Advertència del traductor, op.cit., S. 276.

¹⁵ Rüdiger Safranski: Das Böse oder das Drama der Freiheit. Frankfurt: Fischer, 1999, S. 319.

Betrachtungen über *Egmont* mit aufgenommen hatte. Zunächst hatte er die Gestalt des Grafen auf ihre idealische Größe postiert und ihm die folgenden Attribute beigemessen:

„[...] ungemessene Lebenslust, das grenzenlose Zutrauen zu sich selbst, die Gabe, alle Menschen an sich zu ziehn (attrattiva) und so die Gunst des Volks, die stille Neigung einer Fürstin, die ausgesprochene eines Naturmädchens, die Teilnahme eines Staatsklugen zu gewinnen, ja selbst den Sohn seines größten Widersachers für sich einzunehmen. Die persönliche Tapferkeit, die den Helden auszeichnet, ist die Base, auf der sein ganzes Wesen ruht, der Grund und Boden, aus dem es hervorsproßt.“¹⁷

Neben diesen idealischen Charakterzügen, in denen sich auch Maragalls überpersönlicher großer Menschentyp, „que es fa sentir fondament de tots els homes“¹⁸, erkennen kann, stellt er den Aspekt des Dämonischen, welches er als „eine der moralischen Weltordnung, wo nicht entgegengesetzte, doch sie durchkreuzende Macht“¹⁹ definiert. Das oben beschriebene, einladende Persönlichkeitsbild Egmonts wird aus dieser Perspektive fragwürdig, denn die faszinierende Anziehungskraft dieses Helden schlägt um in etwas Beängstigendes, etwas, in dem das Liebenswürdige untergeht und das Gehasste triumphiert. Das Dämonische stünde „vorzüglich mit dem Menschen im wunderbarsten Zusammenhang“, meint Goethe und erklärt:

„Am furchtbarsten aber erscheint dieses Dämonische, wenn es in irgend einem Menschen überwiegend hervortritt. Während meines Lebens hab ich mehrere teils in der Nähe, teils in der Ferne beobachten können. Es sind nicht immer die vorzüglichsten Menschen, weder an Geist noch an Talenten, selten durch Herzensgüte sich empfehlend; aber eine ungeheure Kraft geht von ihnen aus, und sie üben eine unglaubliche Gewalt über alle Geschöpfe, ja sogar über die Elemente, und wer kann sagen, wie weit sich eine solche Wirkung erstrecken wird? Alle vereinten sittlichen Kräfte vermögen nichts gegen sie; vergebens, daß der hellere Teil der Menschen sie als Betrogene oder als Betrüger verdächtig machen will, die Masse wird von ihnen angezogen. Selten oder nie finden sich Gleichzeitige ihresgleichen, und sie sind durch nichts zu überwinden, als durch das Universum selbst, mit dem sie den Kampf begonnen; und aus solchen Bemerkungen mag wohl jener sonderbare aber ungeheure Spruch entstanden sein: Nemo contra deum nisi deus ipse.“²⁰

Die gradlinige große Figur Egmonts und damit auch jede andere projizierte menschliche Übergröße erscheint also in Begleitung dieses dämonischen Schattens, der besonders erschreckend wirken kann, wenn seine Merkmale konzentriert in Erscheinung treten. Der

¹⁶ Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, HA 10, S. 177.

¹⁷ Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, HA 10, S. 176.

¹⁸ Advertència del traductor, op.cit., S. 276.

¹⁹ Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit (IV. Teil, 20. Buch), HA 10, S. 177.

²⁰ Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, HA 10, S. 177.

Beweis von starker Wirkungs- bzw. Anziehungskraft, die ein Einzelner ausübt, ist demnach, so geht aus Goethes Worten hervor, noch keine Garantie dafür, dass es sich auch immer, im bildungsidealischen Sinne, um Menschen höchster geistiger Ausprägung oder größten Talents handelt. Eindeutig erkennt Goethe hier die in diesen Menschen lauernde Gefahr des Bösen, denn ihr Einfluss wird im Spiegel des Dämonischen zur „unglaubliche[n] Gewalt über alle Geschöpfe“.²¹ Eine solche Erwägung finden wir in Maragalls Diskurs nicht explizit, auch wenn es zum Vorteil wäre, wie bei Goethe, das Faustische in seinen Konsequenzen weiterzudenken. Nur die Bewusstwerdung Arnaus, sein Erschrecken über sich selbst, lässt eine tiefere Sorge ahnen. Doch findet neben der subjektbezogenen psychologischen Perspektive des Dämonischen als innere Triebkraft des Menschen kein weiterer Ausblick statt. Maragalls Betrachtung des Bösen, bezieht sich, wie gesagt, hauptsächlich auf die unmittelbare Wirkung in der menschlichen Interaktion und auf Aspekte seiner Genese.

5.1.1 *Evil will bless and ice will burn.*²² Emersons integratives Evolutionskonzept des Bösen

Der Einschnitt in Maragalls intellektuellen Habitus, den Trias mit dem Jahr 1907 datiert, legt Maragalls Zweifel an einem evolutiven Menschheitskonzept offen wie es Ralph Waldo Emerson vertrat. Bis zu diesem Zeitpunkt finden wir in Maragalls Denken eine gewisse Resonanz von Emersons Ideen zu Gut und Böse, die sich, wie wir nachfolgend explizieren, in gewissen Ansätzen mit Nietzsches Denken überschneiden. Unseren weiteren Überlegungen zu diesem zentralen Thema, in dessen Komplexität sich in großem Maße auch Maragalls Identitätsdiskurs bewegt, legen wir die umfassende Arbeit von George J. Stack über Emerson und Nietzsche zu Grunde. Insbesondere seine Ausführungen im Kapitel *The Paradox of Good and Evil*²³ sind in dieser Hinsicht richtungweisend.

Wenn Emerson schreibt: „Nature knows how to convert evil to good“²⁴, so verdeutlicht er mit diesem Schlüsselsatz einen Versuch, die absolute Trennung zwischen

²¹ Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, HA 10, S. 177.

²² Vgl. Emersons Gedicht ‚Uriel‘ (1846): „Line in nature is not found; Unit and universe are round; In vain produced, all rays return; Evil will bless, and ice will burn.’ As Uriel spoke with oiercing eye, A shudder ran around the sky.“ In: Ralph Waldo Emerson: Poems. Boston: Ticknor and Fields, 1847, S. 27-29. Hier: S. 28.

²³ George J. Stack: Nietzsche and Emerson: An Elective Affinity. Athens: Ohio University Press, 1992. - Im Rahmen dieser Erörterung folgen wir den von Stack zitierten Primärtexten aus Emersons Werk. Die bibliographische Referenz der Sekundärquelle erscheint jeweils in eckiger Klammer.

²⁴ Ralph Waldo Emerson: Society and Solitude [Kapitel ‚Success‘]. London: S. Low, son & Marston, 1870, S. 243.

Gut und Böse zu überwinden.²⁵ Seine Vorstellungen vom Bösen beziehen sich auf einen extrem langen Wandlungsprozess, eine Art natürliche Metamorphose, durch die sich das Böse langsam zum Guten hin entwickeln würde. Emersons wie Nietzsches Absicht sei es gewesen, mit der provokativen Auflösung des Dualismus von Gut und Böse, die Tendenz der traditionellen Moralvorstellungen, in denen das »Gute« auf Werte gerichtet sei, die beide Denker eher mit „tame, mediocre, and conformist“²⁶ gleichsetzen, anzugreifen, erklärt Stack. Emerson sei davon überzeugt gewesen, dass auch der Weg der Zivilisation, die Herauslösung aus der Barbarei, ähnlich wie bei der geologischen Transformation der Erde, durch einen Naturprozess bestimmt werde. Dabei würden immer die wildesten Kräfte, ob in der Natur oder im Menschen, den Weg bahnen, meine Emerson, und die natürliche Menschheitsgeschichte sei, wie die natürliche Geschichte der Erde, demnach von „ferocity“ geprägt.²⁷ Diese schrecklichen Energien – das, was man das »Böse« nennt – sind laut Nietzsche die „cyklopischen Architekten und Wegebauer der Humanität“²⁸. Kultur sei demzufolge nichts anderes, meint Stack, als „the outcome of the evolutionary transformation of nature, that it was fecundated by the ‚evils‘ that emerged in nature“²⁹ und könne als die Blüte dieses Prozesses verstanden werden.

Was traditionell als »böse« abgetan und verworfen würde, sei das »Rohmaterial« im Menschen, wie Stack es nennt, all die Urtriebe, starken Impulse und Leidenschaften. Doch Nietzsche und Emerson würden diese „primordial traits“ neu interpretieren³⁰ und damit die negative traditionelle Moral in eine positive Moral, im Sinne einer „naturalistic morality of strength“, umdeuten. Die natürliche Geschichte unserer Gattung solle das Fundament einer neuen Moral sein: „Like his American inspiration, Nietzsche wants to escape from [...] negative morality into the openness of a ‚morality‘ of life, health, affirmation, beauty, and ‚cheerful wisdom‘.“³¹

²⁵ Nach Auffassung Emersons bilden beide Kräfte kein Gegensatzpaar, sondern seien ineinander verwoben. Zwischen gut und böse könne es eigentlich keine Trennung geben: „Good and evil are intertwined in nature [...] Emerson sees through the simplistic dichotomy of good and evil embodied in traditional moral interpretations of actuality“, schreibt Stack (op.cit., S. 230).

²⁶ Stack, op.cit., S. 231.

²⁷ Stack, op.cit., S. 229. - „Thinking of all of the immoralities, all of the cruelty and injustice, that have been part of mankind’s development, Nietzsche epitomizes many of Emerson’s scattered remarks on this issue when he says that ‚Culture rests upon a terrible foundation‘“. (Stack, op.cit., S. 229).

²⁸ Nietzsche, KSA 2, I, S. 205.

²⁹ Stack, op.cit., S. 229.

³⁰ In Nietzsches Denken manifestiere sich immer wieder Emersons Ausdruck „the good of evil“, meint Stack: „Thus, in ‚Beyond Good and Evil‘ he maintains that ‚the plant man‘ has so far grown most vigorously to a height [...] under prolonged pressure and restraint“. „All that is ‚evil, terrible, tyrannical‘ in man’s being „serves the enhancement of the species ‚man‘ as much as its opposite“ (S. 231).

³¹ Stack, op.cit., S. 233.

Das kreative Individuum zeige sich im Laufe dieses langen Transformationsprozesses zwar immer wieder mit vielen Untugenden, aber auch mit positiver Energie, Mut und Stärke. Beim Vorgang des »Konvertierens« agiere das undifferenzierte »Rohmaterial« oft wie ein wirksames Treibmittel:

„The crude raw materials in *homo natura* are essential for the creation of a man of culture. And the wicked impulses of individuals often provide the energy, the passion, necessary for daring actions, creativity, and the sophisticated achievements of civilized man.“³²

Die rohen Naturkräfte im Menschen erfüllen nach Emerson also eine wichtige Funktion im zivilisatorischen Prozess und sind insofern als positiv einzuschätzen. Oft würde die Gesellschaft für gut halten, was für das Individuum schlecht sei: „The healthy individual, Emerson once said, „chooses what is positive, what is advancing [...] embraces the affirmative“.³³ Die Rückgewinnung des Natürlichen im Menschen, that seem to have been lost or subdued by „the smooth mediocrity and squalid contentment of the times“³⁴ wird damit zum Hauptanliegen des Amerikaners.

Beachtenswert scheint uns, dass Stack grundsätzlich die Frage stellt, was unter dem Begriff des »Bösen« eigentlich zu verstehen sei, beide, Emerson und Nietzsche, schafften nämlich mit einem undifferenzierten Gebrauch erhebliche Interpretationsprobleme. So habe Nietzsche darauf hingewiesen, dass zum Beispiel der innovative Charakter des Kreativen oftmals mit der Eigenschaft des Bösen in Verbindung gebracht würde. Damit habe man die Kraft- und Energiequelle gemeint, aus der geschaffen wird: „The most powerful, the creator, would have to be the most wicked, inasmuch as he carries his ideal against the ideals of other people and remakes them in his own image. Wicked here means: hard painful, enforced“.³⁵ Solche Differenzierungen sind auch für die Erörterung von Maragalls Einstellung zum Faustischen von grundlegender Bedeutung. Das, was Emerson hier als Härte definiert, wäre also ein positiver Impuls des Bösen, weil er der Erkenntnis dient: „The ‚will to knowledge‘ requires ‚good and evil‘ impulses“.³⁶

³² Stack, op.cit., S. 229.

³³ Stack, op.cit., S. 234.

³⁴ Stack, op.cit., S. 234. - Stack verweist außerdem auf Emersons Auffassung, dass ohne Leidenschaft, ohne „men of strong passions capable of going to greatness“, nichts wirklich Großes in der Geschichte zustande gekommen sei. (Vgl. Stack, S. 230).

³⁵ Stack, op.cit., S. 233.

³⁶ Stack, op.cit., S. 233.

Insgesamt ging es ihm um eine „restoration of nature“, also um die Wiedergewinnung der Werte dessen, was im Menschen natürlich ist, und wendet sich gegen „the absolute opposition of good and evil in traditional morality“. Wer an den absoluten Gegensatz von Gut und Böse glaube, „can never treat evil as a means to good“.³⁷ Doch erhebe sich die Frage, meint Stack, inwiefern diese Kräfte in einen konstruktiven, positiven Gebrauch transformiert werden könnten. Emerson betone, dass es nicht darum ginge, die leidenschaftlichen Kräfte zu eliminieren, sondern es wäre besser:

„if we could secure the strength and fire which rude passionate men bring into society, quite clear of their vices... there is no moral deformity but is a good passion out of place... there is no man who is not indebted to his foibles... the poisons are our principal medicines, which kill the disease and save the life.“³⁸

Man müsse sich also vor einem Exzess der Energie schützen, das gefährliche Feuer bändigen. Emerson spreche deshalb davon, diese Energie in Dienst zu stellen, was nichts anderes bedeutet, als sie zu sublimieren³⁹: „These great sources of energy and strength, these ‚impetuous torrents of the soul that are so often dangerous and overwhelming‘, ought to be pressed into service“⁴⁰, schreibt Stack. Nur durch eine positiv konstruktive Ausrichtung könnten diese Kräfte ein Wachsen ermöglichen, das heißt zu einem besseren Naturstand führen. Es geht also darum, einen „good use“ zu erreichen.

Fragwürdig und suspekt wirkt zweifellos ein solcher Glaube im Spiegel des realen Terrors, der im Laufe der Geschichte immer wieder erkennen ließ, dass der Hang zum Grausamen im zivilisierten Menschen nicht ausgestorben ist. Auch Emerson muss einräumen: „impulse to cruelty has not died out in civilized man“⁴¹; denn die barbarischen Züge im Menschen lassen sich nicht immer kontrollieren. Wirkliche Zweifel, die den Glauben an eine sich kontinuierlich positiv entwickelnde Menschheit zerstören, sind Emerson freilich noch fremd. Dass dieser „impulse to cruelty“, wie Emerson sagt, aber zum Scheitern des schönen Menschheitsprojekts der Aufklärung führen und eine neue Form der Barbarei hervorrufen kann⁴², wie es sich in der Grausamkeit des Holocaust

³⁷ Stack, op.cit., S. 234.

³⁸ Emerson: *The Conduct of Life (Considerations by the Way)*. In: *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson*, Bd. 6, Boston u. New York: Houghton Mifflin, 1860, S. 258. [Vgl. Stack, op.cit., S. 236].

³⁹ Stack versteht Emersons und Nietzsches Ausführungen bezüglich der Triebkontrolle als Antizipation von Sigmund Freuds Theorie.

⁴⁰ Stack, op.cit., S. 241. - Stack bezieht sich hier auf Nietzsches Schrift ‚Der Wille zur Macht‘.

⁴¹ Stack, op.cit., S. 240.

⁴² Vgl. Theodor W. Adorno u. Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Frankfurt/Main: S. Fischer, 1996 [1969]. Hier: Vorrede.

bewahrheitete, davon sprechen erst Adorno und Horkheimer. – Nichtsdestoweniger überkommen auch Maragall Erschütterung und Panik, wenn er gewisse Erscheinungsformen des Bösen mit der Rückkehr der Welt ins Chaos assoziiert.

5.1.2 *La sombra que vuelve a la sombra después de haber sido luz*⁴³

Betrachtet man Maragalls Umgang mit dem Bösen aus Emersons Perspektive, die auf Funktionalisierung und Integration der irrationalen Kräfte des Menschen in den Zivilisationsprozess gerichtet ist, so kann man nicht weiter behaupten, der Dichter würde sich vor einer Auseinandersetzung mit dem Bösen scheuen oder sich gar verstecken: Das titanisch Kämpferische, verachtet er grundsätzlich nicht, auch wenn es seinem Wesen nicht entspricht und das Böse als schreckliche Energie im Menschen, die aber kreatives Potential beinhaltet und die Menschheitsentwicklung zu stimulieren vermag, um letztendlich wie der Amerikaner meint, doch in die Heimat des Guten zurückzukehren, veranlassen ihn zu Hoffnung und gutem Glauben. Trotz allem finden sich bei Maragall Denkansätze, die die Auseinandersetzung mit dem triebgebundenen Bösen, wie bei Emerson und Nietzsche, übersteigen und seinen Diskurs verändern.

Eugenio Trias hat sicherlich mit Recht darauf hingewiesen, dass Maragall wohl gar einem „malhechor“ vergeben könne, wenn dieser eine Naturkraft oder einen „heroe desviado“ verkörpere. In seinem Artikel *Fantasia sobre motivos* (1905) hatte Maragall dies folgendermaßen angedeutet:

„[...] me identifico mentalmente con su individualidad [...] si yo no puedo ponerme en el lugar de aquel hombre, entonces no me parece ya hombre, no me interesa más que como un fenómeno natural cualquiera; y así tampoco puedo odiarle, porque ¿cómo voy yo a odiar el rayo, el cielo, o el huracán, o la víbora?“⁴⁴

Emerson würde dieser Äußerung sicherlich zustimmen: Die Natur hat keinen Verstand und kann darum nicht belangt, gehasst oder verurteilt werden, sie kann nur »sein«. Und insofern das Böse – zumindest aus christlicher Sicht – dem Menschen, seit der Vertreibung aus dem Paradies, mit in den Leib eingeschrieben wurde, gehört es zu ihm und kann nicht abgeworfen werden. Aufgrund dieser »conditio humana« könnte Maragall den Täter des Bösen, sobald er diesen im Lichte seines eigenen Menschseins betrachtet, auch nicht

⁴³ Revista de Mayo, 3-VI-1906, OC II, S. 742.

⁴⁴ *Fantasia sobre motivos*, op.cit., S. 709 f.

hassen, ohne dabei gleichzeitig das Leben und den Menschen an sich mit zu hassen und selbst zum Hasser zu werden. Auch hier aktiviert Maragall wieder das Prinzip der Singularisierung, isoliert den Einzelnen aus der abstrakten Masse, aus der er nur als Krimineller, Verräter oder Lügner heraustreten würde: Von Angesicht zu Angesicht, im persönlichen Blickkontakt, dem gegenseitigen sensiblen Wahrnehmen, verändert sich jedoch der Fokus und er muss sich eingestehen: „sentiría su humanidad obrar en la mía y acabaría por amarle“.⁴⁵ Diese Feststellung impliziert freilich keine Tilgung der Schuld oder Akzeptanz des Bösen allgemein. Ganz im Gegenteil.

Es existiert im Denken Maragalls eine Form des Bösen, die er zutiefst verachtet und deren Wurzeln in einer menschlichen Haltung zu suchen ist, die nicht mehr Ausdruck der kreativen Natur ist, sondern auf minderwertigen, gar niederträchtigen Gefühlen beruht und eine innere Leere signalisiert, welche die menschliche Seele verdunkelt: „[...] es fundamentalmente en el odio, en la envidia, donde localiza Maragall, con profundidad, la raíz del mal“⁴⁶, meint Trias.

Aber selbst einem Hassgefühl in seiner lebendigen Ausdrucksform könnte der sensible Dichter noch vitale Authentizität abgewinnen, während ein falsches Mitgefühl für ihn unverzeihbar ist, denn: „l’odi, almenys, és activitat del cor, és vida; i mentre hi ha vida hi ha esperança de redempció [...] mes la falsa pietat adorm la consciència, el fals amor paralitza el cor i mata l’ànima“.⁴⁷ – Aufrichtigkeit, nicht im Sinne von Wahrheitstreue, sondern als eine Form der Identität von Denken und Fühlen des Subjekts, wird auch hier, genau wie im Falle Iphigenies, zum ethischen Leitbegriff Maragalls. – Das wirklich Böse, „el mal puro, que era para este gran poeta la maldad mediocre del mediocre, la mezquindad“⁴⁸, wie Trias formuliert, entsteht in Maragalls Augen im Kontext zwischenmenschlicher Beziehungen, in denen ein inhumaner, abstrakter Umgang dominiert, der die Wahrnehmung des Menschlichen im Menschen und damit, wie Maragall sagt, „el amor cívico“ verhindert. Trias bemerkt darum zu Maragalls Diskurs des so definierten »boshafte« Bösen: „La presencia del mal era, para nuestro poeta, insoportable.

⁴⁵ *Fantasia sobre motivos*, op.cit., S. 709.

⁴⁶ Trias (1985), op.cit., S. 40.

⁴⁷ *Elogi del poble*, op.cit., S. 686 - In keiner anderen Schrift spricht sich Maragall so klar gegen eine Geisteshaltung aus, in der der Mensch zwar mit Vielem unzufrieden ist und sich entrüstet, selbst aber passiv bleibt: „Mes jo us dic que no us tranquil.litzeu ni us envaniu massa: aneu passant amb les vostres teories i els vostres instituts de ramat, mentre no us sabeu fer capaços d’altre; però no vulgueu amb això matar l’anhel, no deixeu mai de pensar en una vida més alta, en una societat més natural, fonamentada en l’amor viu que tants cors desitgen, i per això estan tan inquietos [...]“ (OC I, S. 687).

⁴⁸ Trias (1985), op.cit., S. 37.

Podía aceptar y excusar al malhechor, al hombre; pero no cabía en su cabeza esa presencia invasora y enturbiadora de las fuentes de la vida que es el mal.“⁴⁹

In dem von Trias zitierten Artikel *Fantasia sobre motivos* hatte Maragall seine Empörung über das in Zorn, Hass und Neid angelegte menschenunwürdige, niederträchtige Verhalten der Menschen gegeneinander als eine Form des Bösen klar vor Augen geführt, aber auch darauf hingewiesen, dass die Selbstbewahrung vor solchen turbulenten Auswirkungen des Bösen keinesfalls meine, der Mensch solle sich doch lieber von allem fernhalten, um nicht dem Chaos zum Opfer zu fallen. Eine solche Forderung aber wäre mit Maragalls Denken nicht vereinbar, weil eine derartige Haltung der Auslöschung des Vitalen im Menschen, „aquella luz suya“, gleichkäme. Jene die Menschheit antreibende Kraft muss also unbedingt erhalten bleiben: „no que niege su corazón a las santas pasiones, ni su brazo a las grandes luchas“, schreibt Maragall, doch nur unter einer Bedingung, „que la luz sea preservada de los vientos, el corazón de toda bajeza, y que el brazo sepa herir si conviene, pero sin odio“.⁵⁰ Der Mensch müsse sich also vor den destruktiven Kräften bewahren, die auf das Zusammenleben der Menschen und auf das Leben allgemein chaotisch und verdunkelnd wirken, „lo que enturbia“, wie er sagt: „es un terror, es un pánico de todo mi espíritu; quizás una debilidad, que confieso [...] se levanta mi indignación y siento como todos el impulso de repeler la maldad con la maldad, y el espíritu de lucha arde en mí“.⁵¹

Maragalls Empörung über diese Art des Bösen ist offensichtlich so groß, dass in ihm wider Erwarten ein Funken Kampfgeist aufzusteigen scheint. Trias expliziert diesbezüglich minutiös, wie sehr die Vorstellung dieser Bösartigkeit des Menschen, „el mal puro, [...] la maldad mediocre del mediocre, la mezquindad“⁵², Maragall erschreckte: So zum Beispiel die im »Neid« erkannte Verbindung zum diabolischen Schauen⁵³, dem nicht wohl wollenden Blick, dem „mirar con recelo a, mirar maliciosa o rencorosamente dentro de, dirigir una mirada maligna sobre [...]“.⁵⁴ Die besondere Empfindlichkeit Maragalls führt Trias darauf zurück, dass das »Schauen«, wie wir bereits feststellen konnten, für Maragall, über die reine Sehkraft hinaus, eine außerordentliche Bedeutung hat, denn in den Augen wurzelt der begehrende Wille, „siendo voluntad intrínseca, síntesis del desear voluptuoso y

⁴⁹ Trias (1985), op.cit., S. 40.

⁵⁰ *Fantasia sobre motivos*, op.cit., S. 710.

⁵¹ *Fantasia sobre motivos*, op.cit., S. 709.

⁵² Trias (1985), op.cit., S. 37.

⁵³ Vgl. Trias (1985), op.cit., S. 40: „Envidia viene de ‚invidia‘, del verbo ‚invideo‘.“

⁵⁴ Trias (1985), op.cit., S. 40 f.

del querer, consciente e inconscientemente“.⁵⁵ – Und trotzdem liege nicht in der Erscheinung von Hass und Neid die eigentliche tiefe Wurzel des Bösen, meint Trias, diese sei vielmehr, wie das Gedicht *Primer dol*⁵⁶ nahe lege, im Prozess der Humanisierung selbst zu suchen, denn hier zeige der nicht mehr vom absoluten Vertrauen durchflutete Blick eines Neugeborenen den definitiven Bruch des Erwachsenenblicks mit einem nicht wiederkehrenden, paradiesischen Zustand. Hier entdecke Maragall die Wurzel des Bösen: „el mal en su raíz, en su primera «voluntad», en una mirada «d’home que es malfia»“.⁵⁷ Nur einmal also habe der Dichter das Böse, angedeutet durch das Misstrauen im Kinde, gestaltet:

„[...] (es la mirada de un niño que se siente de pronto abandonado, cuyo deseo no ha sido satisfecho, que se sume en el vértigo de la amenaza de que el ser amado y protector se desentienda de él). Es un niño, en efecto, el que soporta esa mirada de desconfianza en la cual el poeta adivina ya su mirada de adulto.“⁵⁸

Der gebrochene Wille des Säuglings und die damit verbundene erste leidliche Erfahrung des Bösen, symbolisieren eine Art Stunde Null, die Geburt des Bösen und entsprechen der Bewusstwerdung der verlorenen urprünglichen Unschuld des Menschen. Die Geburt des Bösen, das Böse, mit dem die Menschen fortan zu kämpfen haben, gehört zum Drama der menschlichen Freiheit, weil der triebhafte Wunsch des Menschen, die Früchte vom Baum der Erkenntnis zu essen, stärker war als sein Gehorsam.

Noch differenzierter als in *Fantasia sobre motivos* äußert sich Maragall in seinem Artikel *Revista de Mayo* zum Thema des Bösen und gibt damit ein Zeugnis seiner gespaltenen Haltung. Einerseits legitimiert er jenes Böse, welches in tiefer Verankerung dem Menschen, wie bereits erörtert, als schicksalhaft tragische »conditio humana« mit auf den Weg gegeben wurde, und beteuert:

⁵⁵ Trias (1985), op.cit., S. 41. - Der Autor erklärt weiter: „En Maragall la mirada delata el clímax poético de un poema, sea la mirada del poeta sobre el paisaje, capaz de transfigurar en encantamiento toda la escena tomada por la mirada, sea la mirada entrecruzada de dos seres que se miran, estáticos, extáticos, casi petrificados en su lento acariciarse y espiarse en la mirada (así, al principio del poema, el conde Arnau y Adelaia). La gran crisis que culmina en el *Cant espiritual* puede entenderse, sobre todo, como la profunda angustia presentida de que cierren definitivamente los ojos, esfumándose la visión [...]. Perder los ojos: he aquí, para Maragall, el modo de registrar el máximo de angustia y de tormento. Pedir unos ojos más grandes: he aquí la más profunda petición dirigida por Maragall a la divinidad, su plegaria más genuina.“ (ebd.)

⁵⁶ Dieses Gedicht hatte Maragall in den Band ‚Seqüencies‘ (1911) aufgenommen.

⁵⁷ Trias (1985), op.cit., S. 43.

⁵⁸ Trias (1985), op.cit., S. 42.

„En algún modo yo puedo comprender el mal como arrancado del profundo misterio de la vida, como el caos en su dolor de alumbramiento, como la tiniebla pugnando por hacerse luz, como el paso de la fatalidad a la libertad, como la pasión haciéndose razón.“⁵⁹

In diesem positiven Verständnis spiegelt sich jener von Trias angesprochene Humanisierungsprozess, der – als Preis der menschlichen Freiheit – das Böse und das Leid mit einschließt. Gemeint ist das unumgängliche Leiden im Kampf der Individuation.

Diese Überlegungen waren jedoch nicht der eigentliche Anlass für Maragalls Artikel. Seine Empörung galt den konkreten politischen Ereignissen seiner Zeit, als der Anarchist Mateo Morral Roca mit seinem Attentat auf Alfonso XIII in Madrid ein Blutbad anrichtete. Diese barbarische Tat erschütterte Maragall zutiefst: „Por qué el mal, Señor, schreibt er verzweifelt, „por qué el odio, por qué el estrago innecesario y voluntario“.⁶⁰ Eine solche Art des Bösen wird in seinen Augen nur als eine Form menschlicher Entfremdung erklärbar: „A mí, hombre, hay algo humano que me es absolutamente extraño, que me es como ajeno a lo humano, que queda fuera de mí. Hay algo humano, Señor, que yo no puedo comprender. ¿Qué es esto, Dios mío, qué es esto!“⁶¹

Aus Maragalls Worten spricht Hilflosigkeit und er weiß sich in diesen Zeilen kaum auszudrücken. Aber worin liegt nun dieser Terror des Bösen begründet, wie soll man ihn benennen? – Maragalls deklariertes Unverständnis bezieht sich auf jenes Böse, welches er mit „el mal deliberado“ umschreibt, das Böse also, das sich aus seiner den Menschheitsprozess antreibenden Funktion wieder gelöst hat bzw. dieser Funktion abtrünnig geworden ist: „el mal libre (¡oh contrasentido!)“, schreibt er im oben genannten Artikel und zeichnet dem Leser ein unverkennbares Bild der Genese des schmerzlichen Bösen: „es la sombra que vuelve a la sombra después de haber sido luz. Esto yo no lo entenderé nunca, y me iré de este mundo dejando cosas que ni aun en mi limitación me habré explicado de ningún modo.“⁶² Nicht das naturgebundene Böse, „el caos en su dolor de alumbramiento“, sondern die Vorstellung desselben als Dekonstruktion, Zerstörung und vor allem als Regression in einen prähumanen chaotischen Zustand erschüttert Maragall. Gemeint ist das Böse, welches an das aufgeklärte zivilisatorische Ideal, dem kontinuierlichen Wachstumsprozess, eine klare Absage erteilt und den Menschen wieder zum Wolf des Menschen werden lässt:

⁵⁹ Revista de Mayo, op.cit., S. 742.

⁶⁰ Revista de Mayo, op.cit., S. 741.

⁶¹ Revista de Mayo, op.cit., S. 742.

„¡Pero partir de una idea para volver al crimen incoherente, regresar de la libertad humana a la fatalidad de las catástrofes naturales, la luz sepultarse otra vez en las tinieblas, el mundo regresando al caos, el hombre de un salto atrás, dejar delante a la fiera: esto es, Señor, lo que yo no entiendo, esto, lo que no entenderé nunca, esto lo que ... no quiero entender..... quiero volverme de cara a la luz.“⁶³

Mit Nachdruck hebt Maragall den Aspekt des Rückschritts hervor, den der Ausdruck des Bösen, als Gegengedanke zum menschlichen Fortschritt, in ihm evoziert, doch seine Empörung übersteigt bei weitem auch diese Dimension des Verstoßes. Dahinter steht vielmehr die tiefe Verletzung eines menschlichen Prinzips, die in der Abstraktion begründete Verdinglichung des Menschen in der modernen Gesellschaft und die daraus resultierenden zwischenmenschlichen Konflikte. Das wirklich Böse ist also nicht allein die beabsichtigte böse Tat (St. Augustin), sondern es ist das Böse – so paradox es auch klingen mag – als Willenlosigkeit, als die Absage an ein zivilisatorisches Ideal. Die Gefahr des Zusammenbruchs der Idee der langsamen Vervollkommnung der Menschheit, ist hier der Grund für Maragalls innere Unruhe. Er kann dieser Art des Bösen in der Entwicklung der Menschheitsgeschichte keinen Platz einräumen.

Offensichtlich meinte Trias diese schmerzliche Erkenntnis der Rückkehr in die Barbarei, die von Maragall wahrgenommene Erschütterung seines Glaubens an die Menschheit, wenn er sagt, das Böse habe in Maragalls Denken keinen Platz und es entstehe der Eindruck, als würde er lieber die böse Seite der Natur und des Menschen verstecken.⁶⁴ Wie jeder aufgeklärte Mensch möchte auch Maragall, dass das Böse auf dieser Welt gar nicht existierte. Mit aller Kraft versucht er, die schrecklichen Geschehnisse um ihn herum zu verstehen, doch der Terror des Bösen geht ihm nicht in den Kopf: „esto, lo que no entenderé nunca“, wie er sagt. Aus seiner Reaktion auf das Unfassbare spricht denn auch reine Hilflosigkeit: „no quiero entender“, schreibt er, „quiero volverme de cara a la luz“.⁶⁵ Natürlich könnte man urteilen, die Wendung vom Nicht-Verstehen-Können zum Nicht-Verstehen-Wollen signalisiere einen bewussten Rückzug, ein Sich-Verschließen vor dem Phänomen des Bösen. Doch signalisieren Maragalls Worte, unseres Erachtens, eine solch grenzenlose Betroffenheit, dass sein „no quiero entender“ nicht als Rückzug, sondern eher wie eine trotzig Kampfansage nachhallt. Könnte er sich, wie im Falle des „malhechor“, zu

⁶² Revista de Mayo, op.cit., S. 742.

⁶³ Revista de Mayo, op.cit., S. 742.

⁶⁴ Vgl. Trias (1985), op.cit., S. 37 - Trias spricht von Maragalls selbst ausgesprochenem Schutzbedürfnis und meint: „Sea como sea, su obra - especialmente su poesía - deja cierta sensación de ocultación, espontánea o deliberada, autodefensiva o programática, del lado malo de la naturaleza y del hombre.“ (Trias, op.cit.)

⁶⁵ Revista de Mayo, op.cit., S. 742.

einem Erklärungsversuch durchringen, würde sein innerer Identitätsdiskurs einstürzen. Das eigenmächtige Böse, „el mal deliberado“, muss unverständlich bleiben, nur so kann es als Unnatur entlarvt werden. Während sogar die wahrscheinlich höchste Stufe des Bösen, nämlich das Böse um seiner selbst willen zu wollen, im Freiheitswillen des Menschen als Selbsterfahrung noch erklärbar wird⁶⁶, ist diese Erscheinungsform des Bösen für Maragall mit dem Freiheitsstreben des Menschen nicht mehr vereinbar, denn sie widerspricht seinem Verständnis vom menschlichen Fortschritt. Seine Absage an die Gestaltung des Bösen, welches Terror bzw. Horror produziert, bedeutet, neben einem nicht zu leugnenden Selbstschutz, auch Protest und Ablehnung ziviler Unnatur. Die gesellschaftliche Unnatur des modernen Lebens voller Horror und Schrecken, die nur einige Jahre später Otto Dix, Georg Grosz oder Max Beckmann in ihren von Gewalt und Hässlichkeit geprägten Bildern dem Betrachter vor Augen hielten, kann Maragall noch nicht artikulieren. Der zivile Horror der menschlichen Missachtung in der modernen Gesellschaft findet bei Maragall zunächst nur in der Wahrnehmung des zerstörerischen Bösen, definiert als «mal social», seinen Ausdruck. Dass sich eine Bewusstseinsveränderung in ihm ankündigt, ist jedoch unübersehbar. Trias meint, dass Maragalls Krise um 1907 sicher nicht durch äußere Umstände hervorgerufen worden sei, dass diese Veränderung in ihm viel mehr mit der Intuition eines nahen Todes zu tun habe. Dieser psychologische Aspekt mag vielleicht zutreffen, doch sollte man seine Betroffenheit und implizite Frustration bezüglich der politischen Ereignisse und barbarischen Attentate unbedingt berücksichtigen und als Faktor seiner inneren Veränderung nicht unterschätzen.

Aus dieser Perspektive betrachtet wäre Maragalls Umgang mit dem Bösen weniger als ein bewusstes Ignorieren und Verstecken zu verstehen, sondern in Anlehnung an Emerson und im Spiegel seiner Nietzsche-Rezeption als ein Integrieren, Funktionalisieren bzw. Unterordnen der Kraft des Bösen. Auch wenn diese Betrachtungsweise im Krisenjahr

⁶⁶ Bezüglich dieses Aspektes des Bösen führt Rüdiger Safranski das Beispiel des Heiligen Augustin an und meint: „Sein Verlangen nach Intensität und Entgrenzung bejahte nicht nur die Lust des Leibes, sondern wollte auch die ganze ungeheure Geräumigkeit des menschlichen Geistes kennenlernen und ausmessen. Und dazu gehört eben auch die Freiheit. Als Jugendlicher, so erinnert sich Augustin, hatte er einen Birnbaum geplündert. An diesem Beispiel überprüft er, was der Manichäismus und die antike Philosophie über den Ursprung des Bösen vorbringen. [...] Es ist Selbstbetrug, sich auf eine unpersönliche Macht des Bösen hinauszureden. [...] Augustin wählt eine recht harmlose böse Handlung als Beispiel, er hätte sicherlich noch ganz andere Verstöße schildern können. Doch es kommt ihm auf die Struktur an, [...] Was er zeigen will und was seine Erfahrung widerspiegelt, ist diese Eigenart der menschlichen Freiheit, durch die eine Ordnung des Seins verwirrt werden kann. Augustin vertieft sich in die Freiheit des Geistes und entdeckt dabei die Abgründe des Bösen. Offenbar kann man das Böse um seiner selbst willen wollen. Es ist aber dieselbe Freiheit, die an diese Abgründe führt und andererseits die ekstatischen Seelenaufschwünge möglich macht.“ (Safranski, op.cit., S. 51 f).

1907 für Maragall anscheinend fraglich geworden ist und nur noch als guter Glaube und Hoffnungsschimmer eingeschätzt werden kann, finden wir in Maragalls Artikel *Ésta es mi fe* einen Diskurs, der das Böse in seiner Materialität zu überwinden versucht, und zwar im Sinne eines geistigen Widerstandes. Mehr als sechs Monate journalistischen Schweigens liegen zwischen den Artikeln *Revista de Mayo* und *Ésta es mi fe*, beide zeugen vom Schrecken eines Bombenattentates, von Zerstörung und Tod. Im zweiten Text wird jedoch die im ersten Artikel angedeutete Hilflosigkeit, zu einem expliziten Widerstand: „contra el espíritu no hay bombas“, schreibt er unbeirrt und erklärt:

„Las bombas pueden matarme a mí [...] pero a la ciudad no la puede matar sino Dios. [...] Caerán, si quereís, todas sus piedras en ruinas [...] pero si sobre ellas queda flotando el espíritu que las levantó, este espíritu volverá a levantarlas en más altas torres, porque en todo renacimiento hay un impulso de ir más allá. ¡El espíritu se venga!“⁶⁷

Der Geist der Stadt wird in Maragalls Worten zu einem neuen Symbol der Stärke gegen das zerstörerische Ausmaß des Bösen. Verwüstung und Tod werden als materieller Verlust beklagt, aber nicht als Untergang aufgenommen. Der »Geist der Stadt«, gedacht als neue geistige Gemeinschaft einer höheren Zivilisationsstufe, überwindet nicht nur den materiellen Verlust, sondern stellt sich über die Trümmer und schafft noch Größeres als zuvor. Aus der Unsicherheit des Unverständnisses, mit dem Maragall auf den Terror des Bösen im ersten Artikel reagierte, exponiert er nun in *Ésta es mi fe* eine Gegenkraft, ein geistiges Potential, welches, sich über das Böse erhebend, dem grundlegenden Ideal der langsamen Vergeistigung der Materie entspricht. Diese Haltung reflektiert keinen kindlichen Optimismus, es werde doch schon wieder alles gut, sondern ist Teil einer zivilisatorischen Utopie, die sich mit aller Kraft und Energie dem Materialismus widersetzen will. – Die die Zivilisation antreibende Kraft des Bösen im Sinne Emersons ist in Maragalls Denken nur im Rahmen der titanischen Individuen greifbar, die produktive Bewegung und Authentizität repräsentieren, nicht aber das immanente Böse das sich im Handeln verdinglicht und bewusst destruktiv wirken will. Das was Emerson vorstellt kann bei Maragall nur noch im Sinne eines Glaubens weiter existieren, mit dem markanten Unterschied, dass nicht die Natur allgemein, sondern die Natur in uns und die damit verbundene geistige Stärke des Einzelnen für diesen Prozess verantwortlich

⁶⁷ *Ésta es mi fe*, op.cit., S. 742.

gemacht wird. Die Verletzung, der Schmerz, das vom Bösen verursachte Leiden wird durch die geistige Gegenkraft überwunden und schafft Raum für ein höheres Sein.

Stack ist der Auffassung, dass „the painful acceptance of the tragic elements in existence, the stoical embrace of all that is terrible in life and the enthusiastic affirmation of life and world“⁶⁸ nicht erst in Nietzsches Dionysischen Pessimismus zum Thema werde, sondern schon bei Emerson zu finden sei. Dafür, dass letztendlich alles wieder im Guten zusammenfließt und erlöst wird, gilt die Voraussetzung, das Böse und das Leiden anzunehmen. Dieses Denkprinzip wird hintergründig in Maragalls affirmativen Worten manifest, wenn er sich mit seinen Sinnen an die Sonne klammert, die trotz allem an diesem Schreckenstag in Barcelona hervorkam. Als großer Lichtspender gehört sie mit zur Symbolik der beschworenen geistigen Kraft, die alles, das Ich, die Menschheit und die Welt im Ganzen retten soll:

„Y ahora me diréis si no hice bien en lanzarme a la calle esta mañana [...] siempre deberíamos hacer así con las cosas tristes: no darlas por terminadas hasta que se volvieren a su natural fin de bien por ellas mismas: es decir, por nosotros, que las hacemos cuales somos. Y que somos a un fin de bien, el corazón nos lo dice. ¡Al menos esta es mi fe!“⁶⁹

5.2 Die neue Religion: aus dem Duell des eigenen Lebens geschöpft und aus der Tiefe des eigenen Gemütes geboren⁷⁰

Die duldsame Umarmung all dessen, was im Leben schrecklich ist, sowie die bedingungslose Bejahung desselben als Grundlage einer neuen Sichtweise des Lebens werden zum Leitfaden unserer weiteren Betrachtungen.

Sowohl *Faust* als auch der *Comte Arnau* sind unersättliche Egoisten, die sich ausleben und erleben wollen. Aber diese Charakteristik macht sie in Anbetracht der vorhergehenden Erläuterungen, eigentlich noch nicht zu wahrhaftigen Repräsentanten des Bösen, obwohl das Ausmaß ihrer Energie verdunkelnde Schatten auf ihre Umwelt wirft. Romeu i Figueras bemerkte diesbezüglich zur Gestalt des Arnau: „[...] deixa darrere seu un rastre de dolor i de maledicció, un rastre que va congriant-se lentament pertot arreu al seu

⁶⁸ Stack, op.cit., S. 255.

⁶⁹ Ésta es mi fe, op.cit., S. 744.

⁷⁰ Vgl. Albert Kalthoff: Die Religion der Modernen. Jena u. Leipzig: Diederichs, 1905, S. 7.

voltant”⁷¹. Ihr Tun ist Konsequenz irrationaler Triebkräfte: Einmal im Bann Mephistophelischer List und Kraft und Gretchens Verführung besiegelt, verlangt Faust immer mehr; genau wie der Comte Arnau, der ebenfalls nach gelungener Verführung Adalaisas, sich auf alles stürzt „que li pot donar un goig immediat; quan ha satisfet el seu instint d’home de presa, ho abandona com una cosa inútil“⁷². Dieses rücksichtslose Verhalten bewirkt Schuld an der Gemeinschaft, Schuld gegenüber den nahe stehenden Individuen. Diese Schuldgefühle werden bei Faust insofern transparent als er erst einmal auf mehr Vergnügen verzichtet, nachdem er Gretchen verlassen und ihrem Schicksal überlassen hatte. Die Artikulation des Bösen in der faustischen Natur, die Katastrophen verursacht und Leiden in die Welt sät, wird nun aber, da sie zugleich ein Lebenimpuls ist, Teil einer übergreifenden Sinnordnung und könnte noch als Verirrung auf dem Weg zum Guten, sozusagen als „bondad enturbiada“, ausgelegt werden, denn irgendwann wird dieses Böse durch das Leiden wieder zum Licht geführt. Das beängstigende Böse, das in und aus den beiden Gestalten heraus wirkt, wäre dann nur noch ein leidliches Zwischenstadium auf deren Leidensweg zum Guten und Schönen.

Die zurückgelassenen Frauengestalten, Adelaisa und Gretchen, sind beide werdende Mütter, womit die aufgeladene Schuld bei Faust und Arnau den rein zwischenmenschlichen Konflikt übersteigt. Aus der Perspektive der Gebärenden betrachtet, ist beiden Frauen ein entscheidender Symbolwert eingeschrieben, der sie in ihrer Bedeutung als Lebensquelle und als Referenz für das Schöpferische und Bewahrende definiert.⁷³ Durch diese Symbolik wird Fausts und Arnaus Boshaftigkeit, neben der nicht eingelösten moralischen Verpflichtung, indirekt auch zum Vergehen am Schöpferischen und am Leben schlechthin. Doch anders als in *La Margarideta*, wo das Ausmaß des Bösen am Leiden der Frau gemessen wurde, wird im *Comte Arnau* der Protagonist selbst zum

⁷¹ Josep Romeu i Figueras: *El comte Arnau. La formació d’un mite*. Sant Vicenç de Castellet: Farell, 2003 [1947], S. 100.

⁷² Romeu i Figueras (2003), op.cit., S. 100.

⁷³ Vgl. auch Urbano González Serrano: *Goethe: ensayos críticos*. 2^a ed., Madrid: Imprenta económica de Luis Carrión, 1892. - Die Darstellungen dieses Kritikers, die sehr stark der Intellektuellenströmung des ‘Krausismus’ verpflichtet sind, beinhalten ebenfalls einen zentralen Diskurs zur Symbolik des Femininen: Neben der im Weiblichen wahrnehmbaren, erlösenden und reinigenden Kraft der Liebe, betont er besonders die Symbolik der Mütter: „Para Goethe son manifestaciones de la substancia absoluta: inteligencia y amor, que simboliza en la invocación a las madres.“ Und weiter in einer Fußnote: „Tienen este doble sentido las ‘Madres’ como símbolos, a los cuales denomina Goethe primero ‘antorchas de la vida’, luces que nos guían (principio intelectual) y después madres o fuentes de la vida, principio ‘creador’ y ‘conservador’ de cuanto existe (el amor). - Vgl. auch Trias: *Faust i l’idealisme alemany*. In: *La Catalunya ciutat i altres assaigs*. Barcelona: L’Avenç, 1984, S. 131-154. - Trias erörtert die Symbolik der Mütter in Faust. Der Weg zu den Müttern, den Faust nehmen soll, erregt in ihm eine große Angst und Unsicherheit. Goethe habe damit das

leidenden Subjekt. Minutiös durchleuchtet Maragall diese Figur und definiert die Schuldzuweisung wie folgt: „El Comte ha mancat o ha profanat aquí la llei d’amor, que és l’essència de la vida, que és Déu; i això ho ha d’adobar a l’altre món: allí es troba que la seva ànima és aquí en l’horrible *Cançó*: ha de refer-la per l’amor [...]“.⁷⁴ – Der hier formulierte ethische Grundsatz, dass das Gesetz der Liebe das Wesen des Lebens, also Gott sei, mit dem Maragall den Grafen anklagt, wurzelt in gewissem Maße in Fichtes idealistischer Lebensdefinition, nämlich dass Gott denn nichts anderes als Leben sei. Das grobe Vergehen des Grafen besteht also darin, dass er das mächtige Gesetz der Liebe, das göttliche Gesetz, in seinem irdischen Leben missachtet und damit, wie bereits angedeutet, das Leben selbst nicht respektiert habe. Das Gedicht konstituiert den Raum von Arnau’s verdammter Seele, die „més enllà de la nostra vida“ ihr irdisches Verfehlen verantworten muss. Sein Liebesmangel (bzw. Liebesunfähigkeit) bewirkt seine Verdammnis und obwohl man annehmen sollte, dass im Jenseits eine Wiedergutmachung dadurch möglich wird, dass sich die Betroffenen nun in Hoffnung auf Erlösung gewissermaßen mit »klammernden Organen« an jenem Lebensprinzip erneut versuchen, bleibt das Ziel aber dennoch unerreicht.

Arnau’s Rücksichtslosigkeit scheint Fausts Egoismus fast noch zu übertreffen. Mit groben Worten wendet er sich gegen die schwangere Adalaisa: „Com s’ha espessit ta figura! La boca et surt enfora àvida i dura: demana per l’infant. S’ha deformat ta cintura i el teu esguard al cel és menys brillant. Ja et lliguen a la terra prou forts llaços... Doncs en la terra et deixo... I, ara, adéu.“ Arnau zeigt sich zu diesem Moment durch Adalaidas fordernde Worte, „si jo era teva, no eres meu!“, nicht im Geringsten bewegt und keiner Schuld bewusst. Obendrein bezeichnet er Adalaidas Schwangerschaft als eine neue Erdverbundenheit, der sie sich ja nun zuwenden könne und besiegelt noch schnell seine Unabhängigkeit mit den Worten, „Jo sóc sols dels meus braços i els meus passos“.⁷⁵ Ab hier zeigt sich ein wesentlicher Unterschied zu Faust. Während Fausts chaotisches Drängen danach in einem zwar schuldhaften, aber doch unaufhaltsamen Streben mündet, findet Arnau’s Dasein, angetrieben von den diabolischen *Erdstimmen*, keinen Ausweg mehr. Immer stärker verstrickt er sich im Teufelskreis seiner Begierde. Auf sein Drängen

Faustische begrenzt, denn der mythische Ort der Mütter entspräche, jenseits von Zeit und Raum, dem Urgrund aller Dinge und allen Seins.

⁷⁴ Brief an Carles Rahola, 6-VII-1911, OC I, S. 1083.

⁷⁵ El comte Arnau (Teil I), op.cit., OC I, S. 145.

„Viure, viure, viure sempre: no voldria morir mai“ hatten ihm die Erdstimmen eine überdimensionale Existenz zugesichert:

„seràs home sobre home,
perquè en tens la voluntat.
Correràs per monts i planes,
Per la terra que és tan gran,
muntat en cavall de flames
que no se't cansarà mai.
El teu pas farà basarda
Com el pas del temporal.
Totes les veus de la terra
Cridaran al teu voltant.
Te diran ànima en pena
Com si fossis condemnat.“⁷⁶

Doch diese berausende Daseinsform offenbart sich ihm als Verdammnis. Die Zeilen implizieren einen Widerspruch: Denn die verlockende Selbstverwirklichung Arnaus durch eine mächtige Leiblichkeit und Sinnenlust birgt eine unangenehme Bedingung. Die Entgrenzung von Arnau's Tribleben und die damit gewonnene Macht ist ein fortwährender Zustand und wird zum Albtraum des Verdammten.

Schon hier wird deutlich, dass Arnau und Faust, im Grunde genommen, nur das »drängende Wollen« gemeinsam haben, wobei sich Faust, wie gesagt, auf den schönsten Augenblick höchsten Glücks vorbereitet, seine Suche also eine Steigerung impliziert, während der Graf sich gemäß seines Willens in einen Status quo versetzt sieht, dessen Attraktivität zwar unbestritten, doch auf die Dauer unerträglich wird. So heißt es denn auch am Anfang des zweiten Teils des Gedichts: „Que és llarga l'eternitat! Només fa mil anys que corre el comte Arnau... i està cansat“⁷⁷. Die Stimmen lachen ihn aus und fragen ihn höhnisch, was er denn noch wolle. Besonders aufgrund der Tatsache, dass Arnau von den „veus de la terra“ eine entschiedene Willenskraft anerkannt wurde und sie ihn zum „fill de la terra“, zum „home sobre home“ machten, hat Arthur Terry dazu veranlasst, die Figur des Grafen Arnau als Gestaltwerdung des Nietzscheanischen »Übermenschen« zu interpretieren. Die Verse der misteriosen Erdstimmen „que introdueixen el concepte del superhome“, meint Terry, „ens porten a la qüestió tan discutida de la influència de Nietzsche“.⁷⁸

⁷⁶ El comte Arnau, op.cit., S. 143.

⁷⁷ El comte Arnau, op.cit., S. 145.

⁷⁸ Terry (1963): El comte Arnau de Joan Maragall, op.cit., S. 26.

Offensichtlich unbemerkt bleibt allerdings bei Terry die Tatsache, dass Maragall das Wort »superhome« oder »sobrehome«, wie er es in seinen Nietzsche-Übersetzungen eingeführt hatte, nicht explizit verwendet, sondern mit dem Ausdruck „home sobre home“ eine gewisse interpretative Lücke lässt. Die Erdstimmen versprechen Arnau, er werde Mensch über Mensch sein, was zunächst nicht mehr als eine Potenzierung seiner Kraft und Macht bedeutet, aber noch nicht die von Nietzsche geforderte Überwindung des Menschen impliziert. Diese Überwindung oder Erhebung muss im unendlichen Werden immer wieder aufs Neue realisiert werden, um sich so der Idee des Übermenschen zu nähern. Erinnern wir uns, dass Maragall sehr wohl das Konzept des Übermenschen als Idee identifiziert hatte und sogar darauf aufmerksam machte, dass Nietzsche in dieser Hinsicht oft falsch interpretiert worden sei. Im Zustand des auf einem Flammenpferd vor Kraft protzenden Mannes repräsentiert Arnau noch nicht den Nietzscheanischen Übermenschen, höchstens einen Carlyleschen Helden, der bei einigen Kritikern die Konturen des Übermenschen verfälschte.

Arnau bewegt sich in der Kategorie der »lachenden Löwen«, die gelernt haben, sich selbst zu gehorchen, die aber, erinnern wir uns an Zarathustras Worte, nicht selbst den Übermenschen symbolisieren, sondern nur sein Kommen ankündigen. Sie stellen zunächst die Grundbedingung der Lebensbejahung da, aber erst durch eine innere Erhebung kann der Mensch seinen Weg zum Übermenschen antreten. Der herumirrende Arnau aber, lebt im Chaos seiner Sinne und wird als Erdsohn definiert, was nicht mit der Bestimmung des Übermenschen als »Sinn der Erde« verwechselt werden darf. Das hatte Maragall, wie wir im dritten Kapitel unserer Untersuchung erörtert haben, richtig verstanden. Wenn darum Arnau im zweiten Teil des Gedichts, sich seiner Schuld bewusst und verängstigt suchend, erst im Jammer seiner hässlichen Seele im schrecklichen Lied gewahr wird, beginnt eine neue Phase seiner Existenz. Er muss alles Leid in sich aufnehmen. Dies bedeutet Introspektion und Verlagerung der externen Kraft und Macht nach innen.

Terry versteht das Gedicht als Ganzes, als eine geschlossene Seinseinheit, in der, wie er sagt, die Protagonisten jeweils Kräfte symbolisieren, die sich bei einem tiefgehenden moralischen Problem manifestierten. Die Gesamtkonstellation der Gestalten wäre dann eine Art Inszenierung eines solchen mächtigen Konfliktes, der bei Arnaus Inbesitznahme der Welt in Erscheinung tritt. Dabei artikuliere sich der Aspekt des Unerreichbaren:

„[...] l'element inassequible que es troba arrelat a qualsevol conflicte humà de transcendència moral. És d'aquest element que ve l'impuls que dirigeix el Comte Arnau. No hi ha mot que valgui precisament per a aquest impuls: el que li ve més a prop és voluntat. Per voluntat vull dir una força menys intel·lectual i menys conscient que l'ambició, quelcom que pertany més aviat a la sang i a les passions elementals.“⁷⁹

Die Definition des Triebes, von dem Arnau im ersten Teil des Gedichtes dominiert wird und der nichts mit Ehrgeiz gemeinsam hat, entnimmt Terry dem Gedicht selbst, indem er Arnaus unaufhaltsames Wollen in Anlehnung an die Erdstimmen mit „voluntat“ definiert. Allerdings scheint sich darin stärker ein Begehren zu artikulieren als der Wille zur Selbstüberwindung im Sinne Nietzsches. Auch im Dialog mit Adalaisa erkennt Terry die Thematik des Willens: „els ulls tens plens de voluntat“, sagt Arnau zu Adalaisa. Der Zusammenhang stellt sich hier jedoch ganz anders dar, der Blick beherbergt hier den Willen. In den Augen hat der Wille seinen Ausstrahlungskern, bemerkt Trias und erklärt ausführlich die Verbindungslinie zwischen „voluntas“ und „voluptas“. Bei Spinoza meine Begehren eine Synthese aus „conatus“ (Wunsch) und Bewusstsein, darin bestehe das Grundwesen des Menschen. Der Gebrauch des Begriffs durch die Erdstimmen einerseits und die Kontextualisierung im Gespräch mit Adalaisa scheint uns nicht ganz identisch. Der begehrende Blick der Äbtin ist auf ein Objekt gerichtet und bürgt für Sinnlichkeit, während Arnaus grenzenloser Antrieb zunächst nur als ziellose Transgression fassbar ist und sich im chaotischen Sein verliert.

Trotzdem verkörpert Arnau im Drang nach absoluter Selbstverwirklichung keine unveränderliche Konstante, denn der erste Moment einer Veränderung kündigt sich an, als er sich seiner hässlichen Seele bewusst wird. Aber wie gesagt, wir haben es hier nicht mit dem Entwicklungs- bzw. Läuterungsprozess eines realen Subjekts zu tun, sondern mit einem Symbol der Überwindung eines Bewusstseinszustandes, in dem die Potenzierung des Leidens unaufhaltsam scheint. Der Leidensdruck Arnaus im zweiten Teil des Gedichts kann nur als innere Hölle verstanden werden. Der Mensch ist dazu verdammt, diese Hölle, d.h. sich selbst, zu ertragen. Die Angst vor dem schrecklichen Lied spiegelt die Angst vor unserer inneren Hölle. Arnaus Hilfescrei nach Erlösung kehrt wie ein Echo zu ihm selbst zurück. Dies wird ihm bewusst und auch die Tatsache, dass dieses Drama von niemand anderem getragen werden kann, als vom Subjekt selbst.

Wie kommt es nun aber zu Arnaus Erlösung? – Ist es der wohlwollende Zufall der Natur im Sinne Emersons, der gute Glauben, die Natur verstehe es schon im ewigen

⁷⁹ Terry (1963): *El comte Arnau de Joan Maragall*, op.cit., S. 25.

Kreislauf, das Böse wieder zum Guten hin zu wenden? Oder demonstriert das Gedicht vielmehr Frustration und Absage an Emersons guten Glauben, dass das Unkontrollierbare der dionysischen Ader im Menschen auf natürliche Weise zu einem guten Gebrauch gelangen kann? Die Tatsache, dass Maragall dem Bewusstwerdungsprozess Arnaus eine große Bedeutung zuschreibt, lässt annehmen, dass hier keine höhere Macht als »Deus ex machina« in Arnaus lamentablen Zustand eingreift oder dass das Auftreten seiner Retterin keine plötzliche Zuwendung zu den Menschen im Sinne einer Bekehrung Arnaus bedeuten kann. Arnaus Erlösung ist aber auch kein Zufall.

Im inneren Diskurs Arnaus ist auch dessen Retterin mit einbezogen, die eine Wendung bewirkt und die innerste Selbstüberwindung Arnaus besiegelt. Die liebende Schäferin „que va cantant la canço antiga amb una nova pietat“ vermag Arnau von seinem Leiden zu befreien. Ihr Wesen besitzt offensichtlich eine Kraft, die alle anderen Gestalten um Arnau nicht haben. Die sich aufdrängende Thematik des »Ewig-Weiblichen« hat im Gedicht zwar eine gewisse Relevanz, scheint uns aber in diesem Zusammenhang insgesamt zweitrangig. Fast unbemerkt, absichtslos und unbewusst stimmt die junge Schäferin in das leise Singen Elviras ein und gibt dem Gesang mit ihrer „veu encara viva“ einen neuen Klang. Der große Unterschied besteht also zunächst einmal darin, dass die Schäferin mitten im Leben steht: Ihre Initiative ist spontan, ihre Haltung kindlich unbekümmert und aus ihrer Stimme sprudelt ursprüngliche Sinnlichkeit, die Maragall in der satten Formulierung „amb verd als camps i amb sol als cims“ zum Ausdruck bringt. Das Erschreckende des alten Liedes wird im spielerischen Umgang durch die Schäferin überwunden. Die Akzeptanz des Schrecklichen, die liebende Aufnahme des Leidenden wird zur Voraussetzung der Erlösung.

Die Tatsache, dass das alte Lied stirbt und ein neues geboren wird, bringt Hoffnung und meint auch, dass der Mensch Ja sagen kann zu dem, was er in der Vergangenheit erlebt hat, und zwar bis zu einem Grad, dass er auch künftig die Schrecklichkeit seiner Existenz erleben will. Dieses Ja-Sagen löst das Leiden auf, ist der Kern der Selbstüberwindung bei Nietzsche, wie wir bereits in Kapitel zwei unserer Untersuchung erörtert haben.

Die bedingungslose Akzeptanz der Dinge schafft Ruhe; Zeit und Raum werden irrelevant, ähnlich wie wir es im Spiel des Kindes beobachten können. Das Sein des Kindes stellt auch in *Also sprach Zarathustra* ein zentrales Thema dar: Die drei Verwandlungen des Geistes auf dem Weg zum Übermenschen, vom Kamel zum Löwen und vom Löwen zum Kinde, beschreibt Nietzsche wie folgt:

„Meine Brüder, wozu bedarf es des Löwen im Geiste? Was genügt nicht das lastbare Thier, das entsagt und ehrfürchtig ist? Neue Werthe schaffen – das vermag auch der Löwe noch nicht: aber Freiheit sich schaffen zu neuem Schaffen – das vermag die Macht des Löwen. Freiheit sich schaffen und ein heiliges Nein auch vor der Pflicht: dazu, meine Brüder bedarf es des Löwen. [...]. Aber sagt, meine Brüder, was vermag noch das Kind, das auch der Löwe nicht vermochte? Was muss der raubende Löwe auch noch zum Kinde werden? Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen. Ja, zum Spiele des Schaffens, meine Brüder, bedarf es eines heiligen Ja-sagens: seinen Willen will nun der Geist, seine Welt gewinnt sich der Weltverlorene. Drei Verwandlungen nannte ich euch des Geistes: wie der Geist zum Kameele ward, und zum Löwen das Kameel, und der Löwe zuletzt zum Kinde. – – Also sprach Zarathustra.“⁸⁰

Der „Weltverlorene“, Arnau, erlangt im Gesang der Schäferin wieder Identität, die einen Neubeginn signalisiert: „ja no hi ha ànima damnada... La cançó ha mort, la cançó ha mort“⁸¹, insistiert Maragall.

Wenn wir von einem Bezug zwischen Maragalls *Comte Arnau* und Nietzsches Übermenschen sprechen wollen, wie Arthur Terry angeregt hatte, so wird dies unseres Erachtens nur innerhalb des angeführten Interpretationsrahmens möglich, denn die Erlösungsfigur in Nietzsches Denken ist der Übermensch. Wenn wir nun davon ausgehen, dass Maragall eine Art Inszenierung der Übermensch-Idee vor Augen hatte, als er seinen *Comte Arnau* über Jahre hin schrieb, so stellt sich die weitere Frage, in wieweit dann auch die Gestaltung der Figur als psycho-kulturelle Projektion anzusehen ist, welche sich als Antwort auf eine veränderte Zivilisation versteht, wobei diese Kulturprojektion auf eine Neubestimmung des Individuums angewiesen ist. Maragalls *Comte Arnau* hegt gewisse Zweifel, führt in dieser Hinsicht zu keinem geschlossenen Modell, sondern kann nur als eine Aneinanderreihung verschiedener Grundzüge dieser Projektion verstanden werden.

Im Gegensatz zu Emersons Überzeugung, dass die unhaltsamen Triebe im Menschen und die damit verbundenen Auswirkungen des Bösen letztendlich – unter dem Vorzeichen der Verirrung – in den Urgrund des Guten zurückkehren, erweist sich Arnau's Identitätssuche als Sackgasse. Wir finden im Gedicht zunächst keinen Anhaltspunkt dafür, dass Arnau es schafft, seine primitive Energie im Nietzscheanischen Sinne zu veredeln bzw. sich zu erheben oder im Emersonschen Sinne: „convert the base into the better nature“.⁸² Doch seine Bewusstwerdung der hässlichen Seele in ihm leitet, wie bemerkt,

⁸⁰ Nietzsche: Also sprach Zarathustra, KSA 4, S. 30 f.

⁸¹ El comte Arnau, op.cit., S. 161.

⁸² Emerson: Considerations By the Way. In: Conduct of Life, op.cit., S. 259). [Stack, op.cit., S. 236 f].

eine entscheidende psychologische Wende ein. Anstatt der rohen Triebe rühren sich wahre Gefühle in ihm. Angst und Verzweiflung steigern sich zum erbärmlichen Jammer:

„Ell vol esclafir la rialla,
fa un gran crit i arrenca un plor.
El gran alarit que arrenca
tot plorant el comte Arnau,
totes les veus de la terra
se dispersen udolant.
El comte Arnau plora,
I dins de son plor
Ha trobat son ànima
Que és una cançó.”⁸³

Wie eine Katharsis wirkt Arnaus Weinen, das ihn aus der Gefühlskälte befreit und ihm im Spiegel eines Liedes eine neue Bewusstseinsstufe vermittelt. Auch wenn dieses Sich-Erkennen in der Verstricktheit des Bösen wahren erschreckend ist, Arnau bewegt und wandelt sich. Er symbolisiert einen Zustand des Menschen, dessen innigster Wunsch nach Erlösung aber nur durch Auslöschen des schmerzlichen Bewusstseins möglich wird: In der Unbewusstheit des kindlichen Wesens begegnen wir Arnaus idealem Menschheitszustand⁸⁴, der liebevollen Umarmung der hässlichen Seele in uns, der Aufhebung aller Gegensätze, jenseits von Gut und Böse, im tiefen Urgrund des »Ewig-Weiblichen«, Symbol der »Mutter der Mütter«, wie Maragall formuliert hatte.

In dieser Ungebrochenheit des Lebens wurzelt auch die Volksseele, deren Urgrund Maragall ja in den legendären Figuren suchte. Die liebevolle Aufnahme durch die Schäferin löst die Forderung des Dichters ein: Arnau „ha de refer-la [l'ànima] per l'amor“.⁸⁵ Die Sanierung von Arnaus Seele findet im Lied statt bzw. – wenn wir den Gedanken weiterführen – im Geiste der Musik. Und dieses Lied selbst ist tief im Leben verwurzelt, da wo die Liebe als Wesen des Lebens wohnt. Liebe ist für Maragall, wie wir bereits erörterten, Zeichen und Teil einer rhythmischen Urkraft, die Leben konstituiert,

⁸³ El comte Arnau, op.cit., S. 146.

⁸⁴ Terry hatte zwar auf den Einfluss von Nietzsches ‚Übermensch‘ verwiesen, aber keine weiterführende Erörterung angeregt. Die Symbolik des kindlichen Seins ortet Terry in Maragalls Gedicht ‚Paternal‘. Er setzt es in Bezug zu den ‚lachenden Löwen‘ und ihrer Verwandlung zum ihnen höher stehenden Kind, „que és el creador de valors nous“ (Vgl. Arthur Terry: La poesia de Joan Maragall. Journal of Catalan Studies. Revista Internacional de Catalanística. [<http://www.uoc.edu/jocs/4/articles/therry/index.html>] (Stand: 30-01-2008). - Unseres Erachtens fokussiert dieses Gedicht allerdings stärker die Genese des Bösen. Eine Spiegelung des Gedichtes in der von Nietzsche positiv anvisierten Symbolik des Kindes als Annäherung an die Idee des Übermenschen scheint uns deshalb in diesem Zusammenhang weniger überzeugend, während sie im interpretativen Diskurs zum ‚Comte Arnau‘ Bedeutung gewinnt.

⁸⁵ Brief an Rahola, 6-VII-1911, OC I, S. 1084.

insofern ist sie heilig. Damit wird das Leben selbst zum letzten Grund jeglicher Erlösung und nur so wird der Ausdruck des Gesangs zum Ausdruck einer neuen „pietat“, wie Maragall zu verstehen gibt, eine aus dem tiefsten Innern des Lebens geborene Religion.

Albert Kalthoff schrieb 1905 in seinem Buch *Die Religion der Modernen*: „Aus dem Duell des eigenen Lebens geschöpft“ und „aus der Tiefe des eigenen Gemütes geboren“⁸⁶, das sei das Wesen der modernen Religion. – Erinnern wir uns an Heinrich von Stein, dessen Büchlein Maragall so schätzte: Der junge Privatgelehrte vertrat die Meinung, dass das Gefühl als Träger des Ich erst aus dem Leib gewonnen und ausdifferenziert werden müsse. Bernauer bemerkte dazu: „[...] die Ganzheit des Leibes als Ich, ist nur durch dessen Erhebung möglich. Kraft des Leibes entsteht, wenn das Gefühl die disparaten Triebe entmündigt und auf ein ideales Ziel ausgerichtet hat“.⁸⁷ Die Leibeskraft, die die Erdstimmen dem Grafen für immer und ewig zum Verdammnis machten, wird durch das Leiden im Gefühl zur Kraft des Leibes, zur Stärke, durch die nun alle anderen Gestalten erlöst werden wollen. Bis hier könnten wir mit Stein behaupten, Arnau sei demzufolge »Individuum aus eigener Macht«, das sich insofern selbst erlöst, als es sich mit Blick auf ein ideales Ziel immer wieder aufs Neue gebärt. So könnte man einerseits mit Emerson sagen, dass die Börsartigkeit Arnaus letztendlich ins Gute zurückgeführt bzw. vom Guten absorbiert wird, doch ist dieser evolutive Gedanke in der Konzeption des Gedichtes nicht dominant. Die Problematik des Comte Arnau scheint uns vielmehr innerpersönlich definiert, also auf das Subjekt hin angelegt.

Durch die vorbehaltlose Bejahung des schrecklichen Comte Arnau im Lied der Schäferin, die als Lebenssymbol in Erscheinung tritt, drängt sich freilich auch die Frage nach dem Aspekt des Dionysischen auf, jener Gottheit, die das Leben in seiner höchsten Form repräsentiert, Tod und Vernichtung als Teil des Lebens bejaht und aus dem Leben wieder geboren wird. 1911 verwies Maragall Pérez Jorba auf diesen Aspekt, indem er aus seinem Comte Arnau zitierte: „lo que la mort tanca i cautiva, sols per la vida és deslluïrat“.⁸⁸ Im Dionysischen offenbart sich der Geist der Musik, das höchste Kunstschaffen, und nur im Lied wird Arnau erlöst. In der Kunst gewinnt der Mensch auch im Schillerschen Sinne seine unbedingte Freiheit zurück, wenn im Kunst-Spiel seine Begrenzungen durch Raum und Zeit aufgehoben werden. Die Erlösung Arnaus, so deutete auch Carles Riba an, reflektiere Novalis Idee der Erlösung durch die Poesie.

⁸⁶ Kalthoff, op.cit., S. 7.

⁸⁷ Bernauer, op.cit., S. 528.

All diese Perspektivierungen determinieren Arnaus Ich-Identität im Rahmen einer grundlegenden Erlösungsproblematik. Dass sich in der Anlage diese Erlösung vom Weiblichen her konstituiert, impliziert in diesem Zusammenhang nur noch eine Steigerung des kreativen Momentes der Geburt einer neuen Identität.

5.2.1 *Paraules que duen un cant a les entranyes. Identität als Dichter.*

Das Rätsel von der Erlösung des *Comte Arnau*, die Frage nach der magischen Kraft des Gesanges der Schäferin, ist der Schlüssel zu Maragalls Poetik, in der sich Kunst und Leben zu einem dichten Netz verweben.⁸⁹ Der Kern des erlösenden Moments scheint in der Neugestaltung des Liedes, der neuen Formgebung durch die Schäferin zu liegen.⁹⁰ Maragalls Poem gibt sich äußert psychologisierend und gestaltet sich vor allem aus Arnaus »dionysischer« Lebenserfahrung, die sich erst in der Reinheit des naiven Gesanges sozusagen »appolinisch« klärt. Die Unbefangenheit der Befreierin gründet, entgegen einer analytisch-begrifflichen Betrachtung, in einer synthetisierenden Sinnlichkeit, die nichts »will«, sondern nur »ist«. Im simplen Sein der Schäferin, ihrem kindlichen Gemütszustand, spiegelt sich ein Grundprinzip des künstlerischen Schaffens: die Macht der Transformation. Das aus der unermüdlichen Lebensbewegung hervorgegangene Erlebte verdichtet sich in der Kunst zum ewig ruhenden Symbol. Die eigentliche Leistung der Transformation liegt dabei in der Sprache. In ihr kondensiert der Moment einer äußeren ästhetischen Gefühlsregung – „*emoció estètica*“ – die in ihrem Drang nach Ausdruck zum Kunstgefühl wurde, so dass aus ihr eine sprachliche Kunstform entstehen konnte. Kunst definiert Maragall demnach als „*bellesa passada a través de l’home, humanada: l’expressió humanada de la forma natural*“.⁹¹

Im letzten Teil des *Comte Arnau* wird noch einmal die erdrückende Perspektive des Grafen Arnau deutlich: Tag und Nacht irrt er herum und sieht die Menschen. Doch diese können ihn nicht sehen. Dieser Isolationszustand verleiht ihm allerdings eine besondere Wahrnehmungskraft: Er kann in die Menschen hineinblicken, ihre inneren Regungen

⁸⁸ Brief an Pérez Jorba, 14-IV-1911, OC I, S. 1012.

⁸⁹ Unseren Überlegungen legen wir vor allem die Arbeiten von Eugenio Trias (1985) und Lluís Quintana (1996) zugrunde. – Quintana macht Arnaus Worte, „*sento la veu misteriosa que els va cridant [...]*“ (OC I, S. 159) zum Leitmotiv seiner Studie zu Maragalls literaturtheoretischem Diskurs.

⁹⁰ Vgl. dazu Joan Lluís Marfany (1987), op.cit., S. 159.

⁹¹ *Elogi de la paraula*, op.cit, S. 671.

betrachten und jene mysteriöse Stimme hören, die nach ihnen ruft.⁹² Auch die Menschen scheinen diese Stimme in gewissen Momenten wahrzunehmen, doch wenden sich die meisten wieder von ihrer Wahrnehmung ab, als sei es eine Sinnestäuschung gewesen. Arnau aber, in seiner besonderen Bewusstseinsstufe, weiß, dass diese Stimme aus dem »einen« Geiste spricht, dem „l’esperit únic“⁹³, der in allen Menschen wirke, wie Maragall betont, und infolgedessen allem Individuellen zu Grunde liege. Eine solche Erkenntnisfähigkeit oder auch Sehergabe sei vor allem dem Dichter zuzuschreiben. In der ästhetischen Kommunikation werde er infolgedessen zum Vermittler jenes geistigen Erlebens und seine Worte reflektierten eine sprachliche Dimension, die sich besonders dadurch vom gemeinen Sprachgebrauch unterscheidet, dass sie sich allem verstandgeleiteten Sprachhandeln widersetzt.

Das geheimnisvolle Wirken jener geistigen Kraft werde bei Maragall auch ins Innere der Sprache gelegt, meint Quintana und zitiert aus *Elogi de la paraula*: „[...] fem-li, doncs, aquí un temple, a la paraula, que amb la seva misteriosa força creadora a tot transcendirà“.⁹⁴ Die Stimme, die Arnau vernimmt, so Quintana, sei darum doppelt mysteriös: „pel seu origen i per l’efecte evocador de la paraula poètica“.⁹⁵ Die Macht des neuen Liedes, die Arnau erlöst, liegt demnach in der geheimnisvollen Schaffenskraft der Sprache begründet, oder anders gesagt, auch das Wesen des dichterischen Wortes unterliegt dem geheimnisvollen Nachwirken einer Kraft, die sich, im Gegensatz zum leeren nichts sagenden Wort, in Gestalt der »paraula viva« artikuliert.⁹⁶

Unwillkürlich erhebt sich nun die Frage nach der Identität dieser alles beherrschenden sprachlichen bzw. geistigen Kraft. Folgen wir Maragalls Worten in *Elogi de la paraula*, so ist sie Ausdruck jenes bereits erwähnten „esperit únic“ oder, wie er an anderer Stelle sagt, die Kraft des von Liebe durchfluteten universalen Wortes, das jeder verstehen kann, ist Ausdruck und Mitteilung der „ànima universal“, der Weltseele verstanden als „la bellesa amorosa que traspua per tota la Creació“. Der universale Ausdruck dieser Weltseele, welcher nur in der Vielheit der Sprachen und Sprachvarianten gefasst werden kann,

⁹² Wie bereits festgestellt, rekuriert Maragall im Zusammenhang des Übersetzungsaktes auf die Bezeichnung ‚estrañas lenguas‘, die eine ähnliche mysteriöse Einwirkung signalisiert.

⁹³ *Elogi de la paraula*, op.cit., S. 666.

⁹⁴ *Elogi de la paraula*, op.cit., S. 668.

⁹⁵ Quintana (1996), op.cit., S. 102.

⁹⁶ Maragall habe den Begriff ‚paraula viva‘, zum ersten Mal im Jahre 1900 in seiner Übersetzung der ‚Physionomie de saints‘ von E. Hello benutzt. Hello spreche in seinem Fragment von ‚parole vivante‘. (Vgl. Quintana, 1996, S. 109 f.) - Quintana erklärt, dass eine der Besonderheiten der ‚paraula viva‘ darin bestehe, dass der arbiträre Bezug zwischen ‚signatum i denotatum‘ aufgehoben werde. (Quintana, 1996, S. 104) - Carles Riba, so Quintana, habe für Maragalls Sprachkonzept den Begriff ‚poesía de l’acceptació‘ geprägt.

ermöglicht erst „en l’harmonia natural produïda pel verb amorós de la bellesa creadora“ ein wahrhaftiges zwischenmenschliches Verstehen.⁹⁷ Wie die Blüte den Überschuss des Frühlings in der Pflanze verkörpert und im „bull de vida“ ausbricht, so geschieht es im Menschen, wenn seine Lippen „la paraula vertadera“ hervorbringen. Es gibt also Worte, die, entsprechend der »paraula viva«, von Wahrhaftigkeit bzw. Wahrheit durchdrungen sind, weil sich in ihnen der „ritme únic de la bellesa creadora“ manifestiert. Am Anfang war das Wort in Gott und auch nach seiner Fleischwerdung im Menschen ist das göttliche Licht in ihm geblieben. Darin besteht für Maragall das Heilige der Sprache: Das Wort im Menschen ist Träger des Göttlichen und Rhythmus des schöpferischen Schönen, sodass auch das dichterische Wort mit demselben einheitlichen „ritme de so i de llum“ in Erscheinung tritt.⁹⁸

Dieser in der Schrift *Elogi de la paraula* ausführlich erläuterte Gedanke wird zur Grundlage für Maragalls Dichtungskonzept, wie er es 1909 in *Elogi de la poesia* dargelegt hat. Zur Verdeutlichung zitiert Maragall Sprechsituationen, in denen er einfache Menschen oder – wie er sagt – das Volk zu Wort kommen lässt. Ihr Sprechen „es fa en senzillesa de la vida, davant de Déu tot sol“⁹⁹: Ein Schäfer, ein Mädchen und zwei Seeleute werden zu Schöpfern der »paraula viva«, denn ihre Augen haben in der Stille die Unermesslichkeit und Größe der Welt betrachtet. Ihre Rede ist voller Sinn und charakterisiert sich durch kurze Worte, begleitet von einer spärlichen, langsamen Gestik und einem vorausgehenden oder nachfolgenden Schweigen. Ihre Worte besitzen kosmische Kraft, sind „paraules que duen un cant a les entranyes, perquè neixen en la palpitació rítmica de l’Univers“.¹⁰⁰ Neben der fühlbaren Integrität von Mensch und Natur vermitteln diese Worte also auch Totalität des Seins.

Grundvoraussetzung für ein solches Sprechen, insistiert Quintana, sei die Tatsache, dass die Worte durch eine Person vermittelt würden, „que estiqui en estat d’innocència“.¹⁰¹ Neben dieser natürlichen, unbefangenen Wesensart bestimmt Quintana noch eine weitere Bedingung zur Hervorbringung der »paraula viva«, die sich auf die besondere Sprechsituation bezieht: Es handele sich um einen „moment sublim“¹⁰², in dem diese

⁹⁷ *Elogi de la paraula*, op.cit., S. 666.

⁹⁸ *Elogi de la paraula*, op.cit., S. 664.

⁹⁹ *Elogi de la paraula*, op.cit., S. 665.

¹⁰⁰ *Elogi de la paraula*, op.cit., S. 665. - Vgl. dazu Quintana (1996), op.cit., S. 108.

¹⁰¹ Quintana (1996), op.cit., S. 108.

¹⁰² Quintana (1996), op.cit., S. 108. - Quintanas Formulierung ‚moment sublim‘, als Erlebnisrahmen des Sprechers und Grundbedingung der ‚paraula viva‘, impliziert eine indirekte Bezugnahme auf Schillers

Worte zustande kämen, die außerdem immer auch ein Naturelement zum Gegenstand hätten. Der Dichter müsse sich in einen solchen Zustand hineinversetzen können.

Ein solcher sowohl durch natürliche Unbefangenheit als auch durch volle sinnliche Hingabe an die Natur geprägter, erhabener Augenblick gibt, wie gesagt, den Erlebnisrahmen ab, in dem sich ein entsprechender Gemütszustand einstellt bzw. ein ästhetisches Gefühl entsteht. Maragall bezeichnet darum auch die der »paraula viva« entsprechende Sprache des Dichters als „lenguatge sublim“. Eine solche Qualifizierung, wie wir sie beispielsweise auch in der Bezeichnung »erhabene« Landschaft vorfinden, signalisiert freilich zunächst einmal nur die gewaltige Wirkung, die diese Landschaft oder eine andere Naturerscheinung auf unsere Sinne ausübt, oder im Falle der Sprache, deren Besonderheit und Größe. In beiden Fällen versteht sich das Adjektiv „sublim“ als Qualitätsbezeichnung, so wie auch der erhabene Moment der »paraula viva« die Besonderheit des Augenblicks beschreibt.

Zuweilen kommt es diesbezüglich jedoch zu einer Zusammenschau mit Schillers Konzept des »Erhabenen«. Schiller definierte nun aber in Anlehnung an Kant den Begriff des Erhabenen nicht als Eigenschaft, sondern als Erfahrung. Zwar empfinden wir auch in Maragalls Schilderung des „moment sublim“, in dem die Seemänner, das Mädchen und der Schäfer sich spontan äußern, ein vom Naturerlebnis geprägtes Erfahrungsbild, doch zeichnet sich damit nur ein Teil von dem ab, was Schiller als ästhetische Erfahrung definiert: Auch wenn es, wie im Falle der von Maragall herangezogenen Beispiele, zu einer bestimmenden Einwirkung der Naturszenerie auf den Betrachter kommt, so besteht doch zunächst ein gewisser Unterschied darin, dass Maragalls Personen nicht die von Kant geforderte Distanz der Betrachterperspektive einnehmen, sondern sich mitten im Naturgeschehen befinden. Durch ihr Eingebundensein in die Natur artikuliert sich auch nicht jene Selbstreflexion, ohne die das erhabene Gefühl überhaupt nicht wahrgenommen werden kann. Im überwältigenden Schauspiel der Natur erkennt sich der Mensch zunächst als unterlegenes Subjekt: In seiner Selbstwahrnehmung als Teil der Natur fühlt er sich gezwungenermaßen unfrei und klein, was schmerzlich ist (Schiller nennt es »Wehsein«). Doch ist er befähigt, anschließend aus dieser Naturbetrachtung auch eine durch Reflexion gewonnene Gewissheit der Stärke zu entwickeln. Durch die Bewusstmachung seiner geistigen Kraft, seines Denk- und Vorstellungsvermögens entdeckt er seine Größe und

Begriff des ‚Erhabenen‘. Es scheint uns darum angemessen, auch auf den Kontrast zwischen Maragalls Vorstellungen und Schillers Konzept der ästhetischen Erfahrung des Erhabenen hinzuweisen.

empfindet Unendlichkeit und Freiheit in sich. Dies stimmt ihn froh (Schiller nennt es »Frohsein«). Er kann sich mittels seines Verstandes und Willens aus der Macht der Natur befreien und als moralisches Wesen definieren. In seiner Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) schreibt Schiller: „Aus einem Sklaven der Natur, solange er sie bloß empfindet, wird der Mensch ihr Gesetzgeber, sobald er sie denkt. Die ihn vorher nur als Macht beherrschte, steht jetzt als Objekt vor seinem Blick. Was ihm Objekt ist, hat keine Gewalt über ihn [...]“.¹⁰³

Hier wird offensichtlich, dass das geschilderte Naturerleben in Maragalls Beispielen einer solchen Bewusstheit entbehrt und dass seine Ausführungen, unseres Erachtens, auch kein solches Bewusstsein intendieren. Er skizziert einen in der Naturharmonie selbstvergessenen Sprecher, der quasi willenlos, wie von unsichtbarer Hand geführt, eine ebenso naturgebundene sprachliche Äußerung produziert. Während sich Schillers Betrachter gerade in seiner Erhebung über die sinnliche Welt wahrnimmt, verschmelzen Maragalls Protagonisten mit dem äußeren Naturgeschehen zur Ganzheit eines kosmischen Gefühls.

Maragall interessiert allem voran die Schlichtheit und durch einen inneren Mitteilungsdrang bedingte Authentizität des Sagens. Diesen sprachlichen Habitus, den sich der Dichter zum Modell machen soll, entdeckt er in den unter bestimmten Bedingungen hervorgebrachten Äußerungen der Volkssprache. Infolgedessen sollte sich der Dichter dem Volk zuwenden, es lieben.¹⁰⁴ – In *Elogi de la poesia* beschreibt Maragall verschiedene Momente der Naturbetrachtung und bemerkt, dass nur die reine „emoció estètica que ha transcendit, no a oració, ni a reflexió, ni a curiositat, ni a indústria, ni a pietat“, sondern allein bedingt durch einen „afany d’expressió“, zur Kunst werden kann.¹⁰⁵ Maragall schließt also die von außen stimulierte Reflexion als ergänzenden Aspekt der ästhetischen Erfahrung in der Genese der »paraula viva« aus. Der Kunstaussdruck basiert allein auf dem Gefühl des Betrachters, der sich als Teil der Natur fühlt – „Soc la Natura sentint-se a si mateixa“ – und sich jeglicher Reflexion enthält: „no penso res, és un èxtasi.“¹⁰⁶

¹⁰³ Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* in einer Reihe von Briefen, op.cit., S. 104. [Hier: 25. Brief],

¹⁰⁴ Diese Tatsache sieht Maragall eher in Schiller gegeben, als in Goethe. In seinem Artikel ‚Énfasis literario‘ (14-XI-1901) bemerkt er: „Schiller, con estar mucho menos endiosado que Goethe, fue más enfático: porque Schiller pensaba más en el pueblo a quien amaba que en sí mismo y en la realidad poética, y Goethe al contrario“. (OC II, S. 160f) - Diese Bemerkung impliziert freilich noch keine Auseinandersetzung mit Schiller Konzept des ‚Erhabenen‘.

¹⁰⁵ *Elogi de la poesia*, op.cit., S. 671.

¹⁰⁶ *Elogi de la poesia*, op.cit., S. 670.

Dichten heißt nun aber nicht Nachahmung oder simple Orientierung am aufrichtigen, lebendigen Ausdruck, wie ihn der naturgebundene Mensch oder das Kind zu artikulieren vermag, sondern bewusste Steigerung dieser Wesensart und Annahme derselben: „Sols el poble innocent pot dir-les, i els poetes redir-les amb innocència més intensa i major cant [...]“.¹⁰⁷ Es geht also darum, sich auf einer höheren Ebene in jene „sinceritat de l’expressió“ hineinzufühlen und sie zu potenzieren. Maragall erhebt diesen Aspekt zur notwendigen Eigenschaft des künstlerischen Ausdrucks, damit in ihm der gleiche Rhythmus spürbar werde, mit dem die einfache Naturform auf den Menschen eingewirkt habe. Maragall benutzt für diese Übertragung den Begriff „transhumanat“¹⁰⁸ – ein Rhythmus also, welcher durch den Menschen hindurch erhöht in die Kunstform hineingetragen wurde.

Eugenio Trias hat das zentrale Konzept des Rhythmus ausführlich erörtert. Er unterscheidet zwei Momente, in denen sich das Göttliche, verstanden als Wahrheit, Gehalt und Seele, offenbart. Im direkten Kontakt mit der Natur begegnen wir dem ersten Moment, der spontanen Offenbarung des Göttlichen in der Naturform: „Dios ‘se da’ en las cosas de forma primigenia, originaria“. Davon unterscheidet sich ein zweites Moment der Offenbarung durch den Aspekt der Bewusstheit: Es handelt sich um eine „revelación consciente de la verdad, a partir de la naturaleza, trascendiéndola e integrándola en el hombre“.¹⁰⁹ Eine solche Übertragung findet im Kunstakt statt, bei dem das Subjekt (der Künstler), nach Auffassung Maragalls, die Dingform insofern prägt, als es der ursprünglichen natürlichen Form seine eigene Form einverleibt; das heißt die als »dato exterior« durch die Sinne abgetastete und aufgenommene Schönheit offenbart sich in der Kunst als erhöhte ästhetische Form. Kunst ist darum für den katalanischen Dichter: „La bellesa transhumanada, tornada a Déu de més a prop, per la humana expressió del ritme revelat de la forma natural“.¹¹⁰ Die Gott-Gabe, welche der Mensch in der Naturform vorfindet, gibt der Künstler durch sein Schaffen sozusagen wieder zurück. Kunst bedeutet also Transformation der Naturform und Devolution des offenbarten Wahrheitsgehaltes an seinen Ursprung.

Geleitet wird diese Transformationsbewegung von jenem Rhythmus, der aus dem Chaos das Licht hervorbrachte und der als Urgrund allen Seins bezeichnet werden kann.

¹⁰⁷ Elogi de la paraula, op.cit., S. 665.

¹⁰⁸ Elogi de la poesia, op.cit., S. 672.

¹⁰⁹ Trias (1985), op.cit., S. 69.

¹¹⁰ Elogi de la poesia, op.cit., S. 671.

Die Naturform selbst trägt in sich „la huella del ritmo de la vida en lo material“ und das dichterische Wort konstituiert sich aus dem Wirken des „ritmo único de la belleza creadora“.¹¹¹ Des Dichters Wort tritt allerdings im Vergleich zum allgemeinen lebendigen Wort mit „llum més reveladora“ in Erscheinung, denn, so meint Maragall, „el poeta és l’home més innocent i més savi de la terra“.¹¹² Dichter sind für ihn Weise, „genialmente sencillos“, die mit „humildad“ vor die Realität des Lebens treten.¹¹³ Von der Allwissenheit des Dichters spricht auch Novalis, wobei sein Konzept allerdings die im Dichter manifeste „wirkliche Welt im Kleinen“¹¹⁴ meint.

Mit der Bestimmung des Dichters als »Weiser« wird folglich auch die Dichtung zur wahrhaftigen Wahrheitsquelle. In der Kunst kehrt der entfremdete Mensch zu sich selbst zurück. Maragalls poetisches Konzept konzentriert sich auf das schöpferische Ich, sucht eine neue Identität des Dichters, die ihn zum Medium werden lässt: „Topem de ple amb el poeta amb poders mediúmics“¹¹⁵, bemerkt Quintana. Bleibt zu fragen, was für eine Identität dieser Kraft letztendlich zuzuschreiben ist.

Werfen wir zunächst einen Blick auf Hegels Vorstellung der endlosen Entwicklung des Geistes, die er im Rahmen seines evolutionistischen Offenbarungsbegriffs entfaltet. Hegel gehe von der Selbstoffenbarung Gottes aus, erklärt Josef Mader¹¹⁶, Offenbarung sei also nach Hegel „der Prozess der Selbstverwirklichung Gottes in Zeit und Raum“. Der göttliche Geist käme nicht durch sich selbst zu sich, sondern bedürfe der Vermittlung. Der gesamte Weltprozess sei darum eine Manifestation der göttlichen Selbstvermittlung „unter den Bedingungen der endlichen Existenz“ und im menschlichen Geist komme Gott zu sich.¹¹⁷ „Gott ist ebenso auch das Endliche“, schreibt Hegel, „und Ich bin ebenso das Unendliche; Gott kehrt im Ich als in dem sich als Endliches Aufhebenden zu sich zurück und ist Gott nur als diese Rückkehr. *Ohne Welt ist Gott nicht Gott.*“¹¹⁸ Der Gedanke des Eintretens in die Endlichkeit und der Rückkehr impliziert ein ständiges Entwickeln,

¹¹¹ Elogi de la paraula, op.cit., S. 664.

¹¹² Elogi de la paraula, op.cit., S. 665.

¹¹³ Vgl. Énfasis literario, op.cit., S. 161.

¹¹⁴ „Der ächte Dichter ist *allwissend* - er ist eine wirkliche Welt im Kleinen.“ (Novalis, HKA 2, S. 592).

¹¹⁵ Quintana (1996), op.cit., S. 102.

¹¹⁶ Josef Mader: Offenbarung als Selbstoffenbarung Gottes. Hegels Religionsphilosophie als Anstoß für ein neues Offenbarungsverständnis in der katholischen Theologie des 19. Jahrhunderts. Münster: Lit-Verlag, 2000.

¹¹⁷ Mader, op.cit., S. 31.

¹¹⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Religion. Mit e. bibliograph. Anh., hg. von Georg Lasson, 4 Bde., Hamburg: Meiner, 1966. [Nachdr. d. 1. Aufl. von 1925-1929]. Hier: Bd. I, S. 148.

Entfalten und Bewegen. Erst durch diese Bewegung wird Gott lebendiger, wahrer Gott, also absoluter Geist.

Die Weisheit des Dichters besteht nunmehr in seinem Wissen bzw. seiner Bewusstheit hinsichtlich der göttlichen Offenbarung bzw. der göttlichen Selbstoffenbarung. Das »Ich« ist demnach die höchste Naturform der göttlichen Offenbarung, ihm kommt die Aufgabe zu, die Rückführung der Materie zum »einen« Geist zu bewerkstelligen. Insbesondere der Dichter mit seinem Kunstschaffen ist befähigt, die Natur zu vergeistigen, damit alles was Natur ist, also Gott selber, wieder zu sich kommen kann. Eugenio Trias ist allerdings der Meinung, dass Maragalls Denken weniger von Hegels Begriff des »Weltgeistes« beeinflusst sei als vielmehr von der Vorstellung einer »Weltseele«, wie sie auch bei Goethe zu finden ist:

„El idealismo alemán [...] concibió la mediación radical de la naturaleza y del espíritu en el alma, capaz de autoelevarse desde su dimensión material hasta su dimensión espiritual. [...] Schelling y Novalis, desde puntos de vista diferentes, abundan en una concepción que tampoco era ajena, en su esencia, a la que se hacía Goethe acerca del alma del mundo. Ése es el pensamiento alemán con el que congenia Maragall“.¹¹⁹

Der Mensch steht als geistiges Wesen im Mittelpunkt dieser idealistischen Weltsicht. Er kann die Einheit seiner Seele mit der Weltseele denken und er wird zum Medium der Vergeistigung der Welt. Der Dichter ist zu dieser Mission berufen und muss die „Bildung der Erde“ vorantreiben.¹²⁰

Quintana (1996) machte darauf aufmerksam, dass Maragall 1907 den ersten Entwurf von *Elogi de la poesia* mit einer Varianten von Nietzsches Diktum, der »Übermensch« sei der Sinn der Erde, begonnen hatte und nunmehr formulierte, der »Mensch« sei der Sinn der Erde. In dieser Bedeutungsänderung zugunsten des »Menschen« sieht Quintana einen Paradigmawechsel im Denken des Katalanen. Nietzsche habe dem Übermenschen, jenem „ser humà peculiar“, wie Quintana definiert, eine Mission zugesprochen. Diese Mission würde Maragall nun aber dem „ser humà en general“ auftragen. Infolgedessen, käme der Mensch nicht durch eigene Entscheidung, sondern durch ein „manament extern, provinent de Déu“ zu dieser Bestimmung.¹²¹ Die dem Individuum von Nietzsche zugewiesene Kraft gegen die Welt und gegen Gott transponiere Maragall ab 1907 in eine – zwar auch

¹¹⁹ Trias (1985), op.cit., S. 85.

¹²⁰ Vgl. Novalis, HKA 3, S. 426.

¹²¹ Quintana (1996), op.cit., S. 270.

menschliche – Kraft, die einer externen göttlichen Weisung folge.¹²² Das Konzept des Übermenschen scheint nach Darstellung Quintanas nun verdrängt zu sein.

Der Einfluss des deutschen Idealismus in Maragall, wie Trias aufzeigte, legt zwar nahe, dass Maragall zu diesem Zeitpunkt bewusst die geistige Kraft des Menschen in den Vordergrund rückt, doch muss die auffallende Abwandlung des Nietzsche-Satzes nicht auch bedeuten, dass sich die Idee des Übermenschen, die Maragall faszinierte, aus dessen Denken verflüchtigt. Nehmen wir den Übermenschen als Idee gewahr, so wie Maragall es tat, ergibt sich kein expliziter Widerspruch, denn diese Idee stellt ein Persönlichkeitsideal der Selbstüberwindung und Erhöhung dar, das in Maragalls metaphysischem Denken durchaus auch nach 1907 seinen Platz halten kann. Andererseits, meint Quintana, könne man Maragalls Satz „Dios principio y fin de todas las cosas se va revelando a sí mismo a través de ellas [...]“¹²³, mit dem der Entwurf von 1907 beginnt, durchaus auch mit Spinozas Pantheismus in Verbindung bringen. Der Mensch könne im Sinne Spinozas gleichwohl als eine Art „sentit de la terra“ verstanden werden.¹²⁴

Die Festlegung auf ausschließlich einen religionsphilosophischen Begriff scheint uns deshalb bei Maragall nur schwer auszumachen. Der Mensch ist für ihn »der Sinn der Erde«, weil im Menschen eine göttliche Kraft wirkt, die sich ihm als eigene geistige Kapazität offenbart. Zwar variiert in Maragalls Sprachgebrauch die entsprechende Begriffsbestimmung zwischen „alma del mundo“ und „l’esperit únic“, sein Grundgedanke ändert sich deshalb aber nicht. Die Tatsache, dass Maragall 1907 schrieb, der Mensch sei der Sinn der Erde, kann jedoch nicht allein im Kontrast zu Nietzsches Übermensch gesehen werden, wenn wir berücksichtigen, dass diese »en apparence« Nietzscheanische Formulierung auch in der Novalis-Rezeption der Jahrhundertwende dienbar gemacht wurde.

Es sei in diesem Zusammenhang auf eine französische Monographie zu Novalis und dem deutschen Idealismus aus dem Jahre 1904 verwiesen, in der wir Maragalls Formulierung fast im selben Wortlaut wieder begegenen. Der Mensch sei der Schlüssel des

¹²² Vgl. Quintana (1996), op.cit., S. 271. Quintana schließt sich hier der Auffassung Bilbenys an, zwischen 1893 und 1900 habe sich in Maragalls Nietzsche-Rezeption ein wichtiger Wandel vollzogen, „on els aspectes més radicals han estat temperats“ (S. 271). Der Ausdruck, so zitiert Quintana aus Bilbeny (1990), „el sentit de la terra [...] resumeix la vessant místico-poètica amb què definitivament es presenta el nietzscheanisme de Maragall“. (Quintana, 1996, op.cit., S. 272). Die Frage, welche Bedeutung dem Ausdruck „Sinn der Erde“ bei Nietzsche zu Grunde liegt und was für einen Gebrauch Maragall mit el „sentit de la terra“ davon macht, kommt in Bilbenys Überlegung allerdings nicht zur Diskussion.

¹²³ Vgl. Quintana (1996), op.cit., S. 273. In der endgültigen Fassung (1909) habe Maragall diesen Satz mit Formulierungen wie „Jo m’afiguro que“ usw. abgeschwächt.

¹²⁴ Vgl. Quintana, op.cit., S. 273 f.

Universums, schreibt der französische Germanist Edouard Spenlé¹²⁵, alle Geheimnisse der Natur „se trouvent à la fois impliqués et révélés en lui“. Alle in der Außenwelt sich zu widerstreben scheinenden Elemente und Kräfte sind im Wunderwerk seines Körpers „rassemblés, combinés, mariés dans une synthèse supérieure qui est en même temps une harmonie plus parfaite“. Es gäbe nur einen Tempel im Universum, und dieser Tempel sei der menschliche Körper, habe Novalis versichert, wenn man den menschlichen Körper berühre, berühre man den Himmel. Umgekehrt sei die Natur ein immenser Organismus: „une «Âme universelle», disaient les néo-platoniciens, – un «Animal-univers», dira le physicien romantique, c’est-à-dire un démiurge vivant, un Homme infini et divin“. Novalis habe erklärt, dieser Naturgott sei die unendliche Substanz unserer Aktivitäten und Passivitäten. Die unzähligen Individuen seien nur unfertige Entwürfe, die den göttlichen Körper des Universums vorbereiteten und ankündigten, denn eine solche harmonische Organisation, die wie ein Wunder im Körper des Menschen operiere, bemühe sich die Natur überall im Großen zu erzeugen:¹²⁶

„Autour de nous, à travers les trois règnes, gisent les matériaux, comme épars sur le chantier, et nous en ignorerions à jamais la destination suprême, si le plan de l’Architecte ne se trouvait indiqué dans un exemplaire succinct: ce plan de l’univers, c’est nous-mêmes. Car l’Homme seul peut donner une signification à la création. Il est «le Sens» de la Terre.“¹²⁷

In Spenlés Darstellung erfährt das Diktum, der »Mensch sei der Sinn der Erde«, ebenfalls eine Kontextualisierung, die dem Menschen gleichwohl eine Mission zuschreibt, denn in ihm ruht der Schlüssel eines großen Weltenplans. Nur er allein kann der Schöpfung Sinn verleihen. Anders formuliert, aber bezugnehmend auf dasselbe menschliche Bewusstsein, heißt es bei Maragall, der Mensch sei die sich in ihrer Rückkehr zu Gott selbst wahrnehmende Natur. In beiden Darlegungen wird dem Menschen eine aktive Rolle erteilt, denn in seinem Leiden erzeugenden Ringen mit dem Chaos der materiellen Welt wird er zum Garanten einer „destination suprême“ bzw. der Rückkehr der Natur zu ihrem göttlichen Ursprung.

Spenlés Vorstellung vom Universum als einem göttlichen Körper, einem unendlichen, durch menschliche Aktivität gestalteten Individuum, liegt zweifelsohne Spinozas pantheistische Weltsicht zu Grunde, gewinnt aber bei ihm ausgesprochen

¹²⁵ Jean-Edouard Spenlé: Novalis. Essai sur l’idéalisme romantique en Allemagne. Paris: Hachette 1904.

¹²⁶ Spenlé, op.cit., S. 190.

kosmisch-esoterische Züge. So erklärt er beispielsweise aus dieser sinngebenden Bestimmung des Menschen das offensichtlich religiöse Prinzip der symbolistischen Physik, während die Wissenschaft unreligiös sei, denn sie zerstöre die Kontinuität des Seins und des Werdens: „elle rompt le tissu organique de l’univers“.¹²⁸

Quintana hatte auf den pantheistischen Hintergrund und Einfluss Spinozas in *Elogi de la poesia* aufmerksam gemacht und meint in Anlehnung an Terry, Maragall habe diese pantheistischen Ideen wahrscheinlich über die Romantikrezeption aufgenommen. Nach Terry sei dieser Habitus besonders bei Dichtern zu beobachten, die sich vom christlichen Dogmatismus distanzieren. Doch bleibt auch hier die Frage offen, wie sich dieser romantische Pantheismus am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts gestaltet, konnten wir doch gerade am Beispiel Spenlés feststellen, wie sich dieses religionsphilosophische Konzept in Verbindung mit zeitgenössischen Weltanschauungen zu neuen Religionsphantasien formiert.

Vor diesem religionsphilosophisch schwer zu definierenden metaphysischen Hintergrund bezeichnet Maragall am Anfang von *Elogi de la poesia* Dichtung als die Kunst des Wortes; und dieses Wort wird in einem unkontrollierbaren rhythmischen Stammeln als lebendiger Ausdruck hervorgebracht. Quintana weist darauf hin, dass diese Vorstellung des dichterischen Ausdrucks schon in Maragalls Beitrag *Un poeta leridano* (1895) manifest werde, bevor der Begriff »paraula viva« erstmals in *Elogi de la paraula* erscheine. Im genannten Artikel spricht Maragall von „sinceridad de la emoción estética“ und „pureza de su expresión“.¹²⁹ Ähnlich argumentiert er in dem 1901 verfassten Artikel *Énfasis literario*, indem er sich auf das authentische Sprechen („la sazón“) des Kindes bezieht.¹³⁰ Zum anderen macht er in *El derecho de hablar* (1902) die Notwendigkeit geltend, nur dann zu reden, wenn man wahrhaftig etwas zu sagen habe. Damit vertrete er ein ethisches Prinzip, erklärt Quintana und fügt in Anlehnung an Carles Riba hinzu, Maragall suche vor allem „la «primera condició» del llenguatge“.¹³¹

¹²⁷ Spenlé, op.cit., S. 190 f.

¹²⁸ Spenlé, op.cit., S. 191.

¹²⁹ Un poeta leridano, 12-IV-1895, OC II, S. 83. - Maragall schreibt dort: „En este verdadero culto por la sinceridad de la emoción estética y por la pureza de su expresión, encontramos nosotros la razón de ser de las nuevas tendencias de la poesía moderna, cuyas mismas extravagancias y hasta afectaciones son como tributo y acatamiento a aquella luz, naciente y vaga todavía.“ (op.cit., S. 83)

¹³⁰ Auch andere Artikel aus dem Jahre 1901, wie zum Beispiel ‚Verso y prosa‘ oder ‚El ismo‘, machten das Konzept der ‚paraula viva‘ transparent. (Vgl. Quintana, 1996, op.cit., S. 116).

¹³¹ Quintana (1996), op.cit., S. 116.

Insgesamt, meint Quintana, ginge es Maragall um einen neuen Erklärungsversuch für einen grundlegenden Aspekt der romantischen Kritik: „el símbol, entès com un ús peculiar del signe lingüístic“. Man habe sich in der Romantik bemüht, die Dualität zwischen Form und Inhalt zu überwinden: „Per el romàntic el llenguatge ha de ser el pensament“ und nicht die Einkleidung der Idee.¹³² Die Beziehung zwischen Wort und Ding scheint so seine Gegensätzlichkeit zu verlieren. Dieser Gedanke bestimme auch Maragalls Konzept der »paraula viva«. Der den vitalistischen Tendenzen der Jahrhundertwende innewohnende Zusammenhang von Kunst und Leben, in dem Maragalls Konzept des »lebendigen Wortes« verankert sei, finde man, so Quintana, bei Guyau (1854-1888), den auch Maragall schätzte. Nach Guyau sei das Prinzip der Kunst im Leben selbst begründet.¹³³ Alles, was das Sein nicht wirklich durchdringe, was uns also unberührt lasse, bliebe dem Schönen fremd. Wie Guyau stelle darum auch Maragall dem »Lebendigen« das »Kalte« gegenüber.¹³⁴ Das Adjektiv »viu«, Synonym für »natural«, verstehe sich bei Maragall als Kontrast zu Abstraktion und vernunftgeleitetem Denken.

5.3 Maragalls Novalis-Rezeption im Kontext der Jahrhundertwende

Novalis Einfluss auf Maragalls Dichtungskonzept wurde im Laufe der kritischen Auseinandersetzung mit seinem Werk immer wieder erörtert und zu keinem Moment sah man sich dazu veranlasst, diesem Einfluss eine Absage zu erteilen. Ganz im Gegenteil: Agustí Esclasans erklärte, Maragall „fou, sempre i primordialment, un romàntic“¹³⁵, obgleich er sich mit all den „tares i els desordres i les lletjors del fi de segle“¹³⁶ auseinanderzusetzen hatte und Manuel de Montoliu meinte sogar, er sei überhaupt der erste bewusste romantische Dichter Kataloniens gewesen. In Novalis, so Montoliu, habe der Katalane vor allem den Mystiker entdeckt und verweist auf die magische Kraft, die

¹³² Quintana (1996), op.cit., S. 117.

¹³³ Quintana (1996), op.cit., S. 111. - Der Autor zitiert aus: Jean-Marie Guyau: Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris: Félix Alcan, 1891. Quintana zitiert, wie auch Bilbeny, den Einfluss Guyaus als Beleg für Maragalls Abkehr von Nietzsche.

¹³⁴ Quintana (1996), op.cit., S. 112 f. - Die Hinwendung zum Lebendigen und die Anerkennung aller Lebensrealitäten ist für Maragall „verdaderamente el signo moderno“ (La nueva generación, 26-II-1893, OC II, S. 347).

¹³⁵ Vgl. Agustí Esclasans: Profunditat i grandesa, OC I, S. 1291-1297. [Zuerst erschienen als Vorwort in Joan Maragall: Obres completes. Edició definitiva, op.cit., Bd. XII (Himnes homèrics), 1932]. Hier: OC I, S. 1295.

¹³⁶ Esclasans, op.cit., OC I, S. 1292.

Novalis dem Dichterwort zuschreibe.¹³⁷ Das Wesen des Dichters sei nach Novalis von Geist, Betrachtung und innerer Kraft beseelt. Ähnliche Inhalte würden sich bei Maragall in den Konzepten von »paraula viva«, »poesia pur«, »intuició directa« und »expressió« verdichten. Der Dichter lebe in einem begnadeten Zustand und sei darum schon in dieser Welt im Besitz des ewigen Friedens.¹³⁸ Auch Romeu i Figueras betont, Goethe und Novalis würden Aufschluss geben über „la més pura essència“ von Maragalls Naturbetrachtung und der Symbolkraft seines Werkes.¹³⁹ Manuel Reventós¹⁴⁰, seinerseits, schreibt dem katalanischen Dichter ein „concepte unitari de l’univers“ zu, welches den Einfluss der deutschen Romantik aufzeige.

Montoliu hatte zudem, ähnlich wie bei Maragalls Goethe-Affinität, auf einer psychologischen Ähnlichkeit zwischen Maragall und Novalis beharrt. Diesen Parallelismus akzentuiert Joan Estelrich in seinem Artikel *Novalis y Maragall*¹⁴¹ von 1948. Maragall habe in ihm einen „hermano del alma“ gefunden, der auf ihn eine fieberhafte Anziehungskraft ausübe. Ab 1902, so Estelrich, tauche der Name *Novalis* öfters in Maragalls Briefwechsel auf¹⁴² und Ende Mai 1903 habe er schließlich seine Hinwendung zu Novalis’ Ideenwelt und Dichtung in einem Brief an Pijoan lebhaft zum Ausdruck gebracht: „Jo m’he agafat amb Burns i amb Novalis [...] Novalis sí que m’atrau febrosament.“¹⁴³

Estelrich geht weiterhin davon aus, dass Maragall zu diesem Zeitpunkt das Dichtungskonzept des deutschen Frühromantikers bereits assimiliert hatte, „y había

¹³⁷ Vgl. Manuel de Montoliu: Novalis-Maragall. In: El poble Català, any 4, 3. Juni 1907; vgl. auch Montoliu (1935): Maragall y Novalis, op.cit.

¹³⁸ Vgl. Montoliu (1907), op.cit. - In den letzten Versen des ‚Comte Arnau‘, dem Gespräch zwischen Adalaisa und dem Dichter, verlange die Äbtin, nachdem der Dichter ihr versichert hatte „vius la vida veritable“, dass er sie mit seinem wundersamen, mächtigen dichterischen Wort („poder taumatúrgico“) wieder in die Sinnenwelt zurückbringe, denn „no hi ha res com veure el sol!“ Diese geforderte dichterische Kraft („poder d’evocació“), so Montoliu (1907), übe Fabula aus, als sie in der Höhle der Parzen singt, „tot filant els Fils antics“. - Nicht sehr einleuchtend scheint uns der Vergleich, den Montoliu hinsichtlich der Dichtung als Magie oder Zauberwort („verb miraculós“) zwischen dem misteriosen Buch des Einsiedlers im H.v.O. und dem Comte Arnau anstellt: Heinrich erkennt sich in diesem Buch wieder, sieht sich in seiner Vergangenheit, während die Konturen seines zukünftigen Lebens, sein Weg zum Dichter, aber noch verschwommen bleiben. So ginge es auch dem Comte Arnau. Er sieht sein vergangenes Erdenleben als er das Volkslied hört („glosada pel verb misteriós“). Er vernehme damit die Voraussage seines Schicksals.

¹³⁹ Vgl. Romeu i Figueras (1948), op.cit., S. 64.

¹⁴⁰ Manuel Reventós: Maragall, correu i vehicle, OC I, S. 1276-1282). [Zuerst erschienen als Vorwort in Joan Maragall: Obres completes. Edició definitiva, op.cit., Bd. XI (Enric d’Ofterdingen), 1931]. Hier: OC I, S. 1281.

¹⁴¹ Juan Estelrich: Novalis y Maragall, In: Destino, año XII, núm. 549, 14. Februar 1948, S. 16.

¹⁴² Vgl. Brief an Pijoan, 8-XI-1902, OC I, S. 1013.

¹⁴³ Brief an Pijoan, 30-V-1903, OC I, S. 1019.

empezado a traducirlo“¹⁴⁴; denn in jenem viel zitierten Brief an Pijoan hatte Maragall von seiner frustrierten Übersetzungsinitiative der *Hymnen an die Nacht* berichtet und dem Freund jenes bekannte Zitat übermittelt, das er zuerst 1901 in seinem Novalis-Artikel vorgestellt hatte: „Escolti a Novalis“, insistiert er, „la poesia és la realitat absoluta. Aquest és el germen de la meua filosofia. Quant més poètic més ver“.¹⁴⁵

Dass Maragall wirklich begonnen hatte, Novalis zu übersetzen, daran besteht also kein Zweifel. Trotz allem orientierte er sich zu diesem Zeitpunkt – wie der Artikel von 1901 zeigt – überwiegend an Sekundärquellen, sodass es schwierig wird, von einer wirklichen Assimilation des frühromantischen Dichtungskonzeptes zu sprechen, zumal das Diktum „La poesia és la realitat absoluta“ – wie Novalis selbst zu verstehen gibt – in komprimierter Form eine ganze Philosophie darstellt. Aber wie gesagt, Estelrich geht zu diesem Zeitpunkt bereits von einer immanenten Novalis-Rezeption Maragalls aus und meint schließlich, dass unter diesem Einfluss sowohl die Doktrin der *Elogi de la paraula* (1905) als auch die der *Elogi de la poesia* (1909) bereits 1903 im Kern durchdacht waren.¹⁴⁶

Die in die jeweilige Sekundärliteratur aufgenommenen Novalis-Zitate dienten Maragall – wie im Falle der Nietzsche-Rezeption – als Einstieg in das Werk. Was den Einfluss der Kommentatoren betrifft, so beschränkt man sich in der Forschungsliteratur weitgehend auf die Feststellung, Maragall Bruno Willes Einleitung zu *Heinrich von Ofterdingen* explizit als Quelle für seinen Artikel angegeben, darin mehrere Textstellen markiert und für sein eigenes Vorwort sogar einen längeren Textabschnitt übersetzt hat. Zu weiterführenden Fragestellungen hinsichtlich der von Maragall übernommenen Darstellungen aus Bruno Willes Einleitung und den weltanschaulichen Inhalten, die dieses Novalis-Bild begleiten, kam es bisher jedoch. Es scheint uns darum von besonderem Interesse, die Intertextualität der beiden Prologe zu analysieren, um den Einfluss der Novalis-Rezeption Willes auf Maragalls Diskurs zu hinterfragen und den im Vorwort zu *Enric d'Ofterdingen* abgesteckten thematischen Rahmen im Kontext der Jahrhundertwende erörtern zu können.

In einer jüngeren Studie von Eduard Cairol¹⁴⁷, scheint diese Kontextualisierung erstmals an Bedeutung zu gewinnen, wenn der Kritiker betont, man müsse das von

¹⁴⁴ Estelrich, op.cit., S. 16.

¹⁴⁵ Brief an Pijoan, 30-V-1903, OC I, S. 1019.

¹⁴⁶ Vgl. Estelrich, op.cit., S. 16.

Maragall in den *Elogis* vorgestellte poetische Konzept stärker im Rahmen der europäischen Geistesströmungen seiner Zeit betrachten. Dem können wir nur zustimmen, doch löst der Kritiker diese Forderung im Nachhinein, unseres Erachtens, nicht ein. Cairol erklärt, die meisten Kritiker, von Carles Riba bis Arthur Terry, seien davon ausgegangen, dass der katalanische Dichter hauptsächlich durch die fast vierjährige Beschäftigung mit den Übersetzungsarbeiten¹⁴⁸ am *Heinrich von Ofterdingen* Zugang zum „nucli de la cosmovisió novalisiana“¹⁴⁹ gefunden habe, was die Abfassung des poetischen Konzeptes in den *Elogis* sowie den zweiten Teil des *Comte Arnau* bestimmte. Trotz allem, so räumt der Kritiker ein, „Maragall, devia introduir-se en el pensament de Novalis també a través d’altres textos, a més de l’esmentat *Enric d’Ofterdingen*“¹⁵⁰, denn Maragall sei in Willes fast neunzigseitigen Einleitung auch auf viele Fragmente aus Hardenbergs Nachlass gestoßen.

Weiter weist der Kritiker darauf hin, dass Maragall von Bruno Wille besonders eines der „temes predilectes de la sensibilitat de la fi de segle“ übernommen habe, welches sich auf das Rätsel des großen Weltgeheimnisses beziehe: „En aquest moment els principals autors romàntics són objecte d’un renovat interès per llur misticisme i concepció màgica de la natura“.¹⁵¹ Als Kontrast zur Entzauberung der Welt habe ihr Interesse nun dem unendlichen Vorgefühl der Lösung des großen Weltgeheimnisses gegolten, eine Art ewige, mit der *Blauen Blume* symbolisierte Sehnsucht, die ihren Ausdruck nur in der Dichtung finde. Mit dieser Beobachtung scheint sich Cairol einerseits der, wie er selbst sagt, gängigen Romantikrezeption der Zeit zu nähern, macht diese Beobachtung für seine weitere Erörterung aber nicht fruchtbar. Andererseits kritisiert er, dass Wille vor allem „el subjectivisme extrem“ eines Novalis hervorhebe und dass es sich dabei um eine „interpretació força parcial, si no totalment errònia“¹⁵² handele, da sie auf der „lectura tendenciosa per part de Hegel“ beruhe.

Das trifft sicher zu, ändert aber nichts an der Tatsache, dass die quasi Annexion des Frühromantikers in der Novalis-Rezeption des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts als ethische und ästhetische Umorientierung zu verstehen ist, die auf eine ganz konkrete

¹⁴⁷ Eduard Cairol: *Maragall i Novalis: poesia i experiència mística*. Barcelona: Editorial Claret, 2000. [=Quaderns Fundació Joan Maragall].

¹⁴⁸ Manuel Reventós nimmt irrtümlicherweise an, dass Maragall den ganzen Roman schon 1904 übersetzt hatte. (Vgl. Reventós, op.cit., OC I, S. 1281).

¹⁴⁹ Cairol, op.cit., S. 8.

¹⁵⁰ Cairol, op.cit., S. 7.

¹⁵¹ Vgl. Cairol, op.cit., S. 10.

¹⁵² Cairol, op.cit., S. 9.

Lebenswelt reagiert, welche sich, in blasser Erinnerung an die Aufklärungskritik der Romantiker, eben nur in ihrem Gegenzug zum Naturalismus legitimiert und dass Maragall gerade aufgrund seiner Aufnahme von Bruno Willes Darstellungen mit einem Weltbild in Kontakt kommt, das in Novalis den Propheten eines »neuen Menschen« sichtet. Damit fällt der Blick nicht nur auf die vermittelnde Rolle, sondern auch auf das Novalis-Bild dieser Sekundärquellen und deren ideologische Grundlagen. Dass Maragall Novalis um 1900 entdeckte, ist also kein Zufall, sondern eher eine notwendige Begegnung, wenn man berücksichtigt, dass Novalis um 1900 zu einer Art Kultfigur geworden war, die – genau wie Goethe – vordergründig zwar der Überwindung des Nietzscheanismus diene, tiefergreifend aber von dem in Nietzsche verwurzelten neuen Bewusstsein und dem daraus erwachsenden ideologischen Geflecht bedingt war.

Diese sozusagen durch eine »vermittelte« Rückblende in die Zeit der Frühromantik geprägte Literaturrezeption, kann nur als Ergebnis einer „vielschichtigen Novalis-Rezeption“ verstanden werden, wie Georg Wenzel¹⁵³ ausdrücklich betont:

„Die Geisteswissenschaften hatten Novalis’ Bild bereits befestigt. Wilhelm Dilthey hatte schon 1865 ein ergreifendes Porträt entworfen, das in dem Band ‚Das Erlebnis und die Dichtung‘ (1905) zum zentralen Kapitel wurde. Rudolf Haym charakterisierte im dritten Buch der ‚Romantischen Schule‘ (1870), dessen Überschrift ‚Die Blütezeit der Romantik‘ Ricarda Huch 1899 für den ersten Teil ihrer Romantikdarstellung übernahm, Novalis als den ‚Propheten der Romantik‘. Wilhelm Bölsches Aufsatz ‚Novalis und das neue Jahrhundert‘ in der ‚Deutschen Rundschau‘ (1899) mündete in die Feststellung: ‚Der grüne Baum und die Venus von Milo erblühen aus der gleichen Realität‘. Bei Ernst Heilborn, ‚Novalis der Romantiker‘ (1901), ist die Identifizierung der neuromantischen Bewegung mit Novalis als Leitfigur manifest. Für ihn ist Novalis in ‚einer Zeit bedächtiger, langsamer Lebensführung‘ der ‚gehetzte, rastlose, moderne Mensch‘, auf den das ‚Modewort einer späteren Zeit ‘Nervosität’ uneingeschränkt zutrifft.“¹⁵⁴

Diese Dichterimago wurde von einer Romantikauffassung begleitet, die „für Anknüpfungen genügend Raum bot“ und sich um die Jahrhundertwende zum Inbegriff der Hoffnung auf ein echtes Menschentum und ein ganzheitliches Leben verdichtete, wobei der „Fragment gebliebene Roman ‚Heinrich von Ofterdingen‘ und ein überreiches [...] philosophisches Gedankenwerk für Bezugnahmen einen schier unausschöpflichen

¹⁵³ Georg Wenzel: Novalis in den Anschauungen von Ricarda Huch, Thomas Mann und Hermann Hesse. Hg. von der Forschungsstätte für Frühromantik und dem Novalis-Museum, Schloss Oberwiederstedt, Halle an der Saale: Stekovics, 1997. [= Texte aus dem Novalis-Schloss, 2].

¹⁵⁴ Wenzel, op.cit., S. 10 f.

Spielraum¹⁵⁵ darstelle. Im Rahmen dieser Rezeptionsperspektive wird eine direkte Parallelisierung zwischen Novalis und Maragall fraglich, denn seine Novalis-Affinität unterliegt derselben Perspektivierung wie die anderer Zeitgenossen vom französischen Symbolismus bis zu Dichtergrößen wie Hauptmann, Hesse oder Thomas Mann.

In einer Rezension zur Novalis-Ausgabe von 1901¹⁵⁶, die Ernst Heilborn aufgrund der Freigabe der nachgelassenen Schriften herausgab, wies der österreichische Germanist Jacob Minor¹⁵⁷ ausdrücklich darauf hin, die Novalis-Rezeption seiner Zeit sei eine Modesache. In seinen Ausführungen etikettiert er deshalb die kulturelle Empfindlichkeit seiner Zeit auch mit dem Tandem Nietzsche-Novalis: „Heute geben nicht mehr die Führer, sondern die geführten oder verführten Massen den Ausschlag, also die Herden, trotz Nietzsches Herrenmoral, die ja auch nur eine Mode ist.“¹⁵⁸ Man schließe sich, um nicht zu den Zurückgebliebenen gezählt zu werden, „ohne inneren Beruf, ganz äußerlich an die Richtung an, die gerade oben ist. Diese Herrschaft der Mode kann uns noch verhängnisvoll werden. Mir ist sie in der Literatur niemals so deutlich geworden, als in Sachen Novalis“¹⁵⁹. Was Minor bezüglich dieser Novalis-Renaissance mit „verhängnisvoll“ meint, bleibt offen. Vielleicht meinte er damit die Emphasisierung des Irrationalen, die sich durch die Erwartung des »Neuen« und die Hervorhebung des »Visionären«, das in gewisser Weise auch die Nietzsche-Rezeption begleitete, im Habitus vieler Intellektueller bemerkbar machte. Die „Sehnsucht“ des zwanzigsten Jahrhunderts, resümiert Andreas Steffens¹⁶⁰, sei „der neue Mensch“ gewesen. Dieses Gefühl habe das ganze zwanzigste Jahrhundert – und noch darüber hinaus – nicht verlassen. Es sei die Sehnsucht, „anders zu sein. [...] auf andere Art Mensch sein zu wollen“, versichert Steffens.¹⁶¹ – Dieser Leitgedanke begleitet auch Joan Maragalls Identitätsdiskurs.

¹⁵⁵ Wenzel, op.cit., S. 10.

¹⁵⁶ Es handelt sich um: Novalis Schriften. Berlin: G. Reimer, 1901.

¹⁵⁷ Jacob Minor: Novalis Schriften, von Ernst Heilborn. In: Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur, 28, 1902, S. 82-122. - Minor (d. i. Junius, J. Löw), österreichischer Literaturwissenschaftler und Mitarbeiter an der Weimarer Goethe-Ausgabe, brachte 1907 im Diederichs Verlag (Jena) eine eigene kritische Novalis-Ausgabe in vier Bänden heraus.

¹⁵⁸ Minor, op.cit., S. 82. - Anmerkung: Die Zeitschrift unterscheidet nicht zwischen Groß- und Kleinschreibung.

¹⁵⁹ Minor, op.cit., S. 82.

¹⁶⁰ Andreas Steffens: Philosophie des 20. Jahrhunderts oder die Wiederkehr des Menschen. Leipzig: Reclam, 1999.

¹⁶¹ Steffens, op.cit., S. 87.

5.3.1 Von der Wahrheit der Kunst. Maragalls Novalis-Artikel von 1901

1898 erschien eine neue Novalis-Ausgabe in drei Bänden, *Novalis' sämtliche Werke*, die Carl Meißner im *Verlag Eugen Diederichs* herausgab.¹⁶² Der zusammen mit Wilhelm Bölsche und den Brüdern Hart dem *Friedrichshagener Dichterkreis*¹⁶³ angehörige Bruno Wille schrieb dazu eine umfangreiche Einleitung, in der er den Frühromantiker für seine Vision des neuen Jahrhunderts aufbereitet. Es handelt sich um die Novalis-Ausgabe, die auch Joan Maragall für seine Übersetzung des *Heinrich von Ofterdingen* zur Vorlage hatte. Zum Erscheinen dieser Ausgabe veröffentlichte der Verlagsfreund Wilhelm Bölsche im Oktoberheft der *Deutschen Rundschau* von 1899 eine einladende Rezension mit dem Titel *Novalis und das neue Jahrhundert*.¹⁶⁴ Er habe sich beim Betrachten der „drei wirklich sehr hübschen blauen Bände“ nunmehr die Frage gestellt, „wie Viele in unserer schnellen Zeit den alten lieben Novalis jetzt wohl zum ersten Male als ‚Neuen‘ kennen lernen werden? Und was werden sie jetzt bei ihm finden?“¹⁶⁵

Bölsches Überlegungen, die die Frage nach einer zeitgenössischen Novalis-Rezeption aufwerfen, hätten sicherlich auch Maragalls Interesse geweckt, wenn wir davon ausgehen, dass er als Leser der *Deutschen Rundschau* – wie im Falle von Ludwig Steins Nietzsche-Artikel – durchaus auch auf diese Rezension hätte stoßen können. Auch wenn ein expliziter Lektürenachweis vonseiten Maragalls nicht vorliegt, sollte eine eventuelle Rezeption dieses Beitrags, sei es auch nur ein flüchtiges Überfliegen des Textes, nicht völlig ausgeschlossen werden. Bölsches Kommentar wirkt stark motivierend und hätte unter Umständen dazu beitragen können, Maragall für eine Novalis-Lektüre zu gewinnen. Sein Diskurs unterstreicht überzeugend Novalis „großen Glauben an die Dichtung“ als eine „echte Erkenntnisquelle“, so dass man bei ihm nicht von einer „ästhetischen Theorie im Engern“, sondern von einer „Welt-Theorie“ sprechen müsse.¹⁶⁶

Geschickt versucht Bölsche eine Brücke zu schlagen zwischen Naturalismus und einer Geisteshaltung, die sich auch als tendenziös religiöse Wende im Friedrichshagener

¹⁶² *Novalis' sämtliche Werke*. Hg. v. Carl Meißner, eingeleitet von Bruno Wille. 3 Bde., Florenz und Leipzig: Eugen Diederichs, 1898. Ergänzungsband auf Grund des literarischen Nachlasses. Hg. von Bruno Wille, Leipzig: Eugen Diederichs, 1901.

¹⁶³ Die Künstlerkolonie (Schriftsteller, Maler, Schauspieler etc.) entstand um 1890 aus der spätnaturalistischen Bewegung. Man suchte einen idealen Lebensort und zog sich aufs Land in das kleine Dorf Friedrichshagen zurück (heute Stadtteil von Berlin).

¹⁶⁴ Wilhelm Bölsche: *Novalis und das neue Jahrhundert*. In: *Deutsche Rundschau*, Bd. 101, H. 4, Oktober – Dezember, 1899, S. 188-192.

¹⁶⁵ Bölsche, op.cit., S. 189.

¹⁶⁶ Bölsche, op.cit., S. 189.

Kreis bemerkbar machte.¹⁶⁷ Das Paradigma einer Verbindung zwischen Novalis und dem neuen Jahrhundert erkennt Bölsche im „Gedanken von der Kunst als Wahrheitsquelle“.¹⁶⁸ Für ihn ist Novalis „in seiner Weise“ ein Realist, doch sei der „verwegene Realismus“ des Dichter-Denkens der blauen Blume freilich dem ganzen neunzehnten Jahrhundert „noch zu realistisch-kühn“ gewesen.¹⁶⁹ Es hätten sich zwei unversöhnliche Auffassungen von Realismus gegenübergestellt. Kaum zu übersehen ist in Bölsches Argumentation die Absicht, das neue Novalis-Bild mit einer eingefahrenen naturalistischen Grundhaltung zu versöhnen. – Novalis werde nicht müde, „uns immer neu zu verkünden, daß die Kunst Wirklichkeit sei, daß sie Wahrheit sei“. Als Beweis für seinen expliziten Legitimationsdiskurs fügt er darum die bekannten Novalis Worte hinzu: „Poesie ist das absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Philosophie. Je poetischer je wahrer“. Dieses Zitat, welches Bölsche als Verbindungsstück zwischen der seinerzeit nach einer „neuen Wahrheitskunst“ suchenden realistischen Theorie (modernem Realismus) und Hardenbergs Poetik anführt¹⁷⁰, wird um die Jahrhundertwende in der Novalis-Rezeption zum Leitmotiv. Aus Bölsches Darstellung spricht insgesamt der Wunsch nach einem versöhnenden Übergang vom Naturalismus „zu einer neuen, zeitangemessenen Kultur und Weltanschauung“¹⁷¹, die neben Goethe auch den »Mann der blauen Blume« zum vorbildlichen Erzieher deklariert.

Im Gedenkjahr 1901 erschien dann aufgrund der Freigabe der nachgelassenen Schriften eine Neuausgabe von Novalis Werken¹⁷², die Ernst Heilborn mit dem Begleitband *Novalis, der Romantiker* herausgab. Wie eine längere Rezension von Theodor de Wyzewas¹⁷³ belegt, waren die Bände allerdings schon Ende 1900 im Handel, auch wenn das offizielle Erscheinungsjahr erst mit 1901 angegeben wurde. – Meißner hatte seiner dreibändigen Ausgabe von 1898 lediglich die von Schlegel und Tieck sowie von Karl

¹⁶⁷ Vgl. Justus Ulbricht, op.cit., S. 158.

¹⁶⁸ Vgl. Bölsche, op.cit., S. 189 f.

¹⁶⁹ Vgl. Bölsche, op.cit., S. 189 f.

¹⁷⁰ Bölsche, op.cit., S. 190.

¹⁷¹ Gertrude Cepl-Kaufmann u. Rolf Kauffeldt: Berlin-Friedrichshagen: Literaturhauptstadt um die Jahrhundertwende. Der Friedrichshagener Dichterkreis. München: Klaus Boer, 1994, S. 345. – Die Autoren beziehen sich hier auf Wilhelm Bölsche: Hinter der Weltstadt. Friedrichshagener Gedanken zur ästhetischen Kultur. Leipzig 1901, S. X f.

¹⁷² Vgl. Novalis Schriften: Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn. 2 Teile in 3 Bänden. Berlin: G. Reimer, 1901. – Begleitband: Ernst Heilborn: Novalis, der Romantiker. Berlin: G. Reimer, 1901.

¹⁷³ Theodor de Wyzewa: Le poète Novalis. In: Revue des deux Mondes, année 70, 4e période, Bd. 162, November-Dezember 1900, S. 400-423. – Es handelt sich um eine umfangreiche Rezension zum Erscheinen der Neuausgabe von Novalis' Schriften von Ernst Heilborn. Im Weiteren zitiert mit ‚Wyzewa (1900, Novalis)‘.

Eduard von Bülow¹⁷⁴ herausgegebenen Schriften zu Grunde gelegt, sodass Bruno Wille 1901, eben „aufgrund des litterarischen Nachlasses“, Meißners Ausgabe mit einem vierten Ergänzungsband vervollständigte.

Maragalls Novalis-Ausgabe umfasst alle vier Bände der Meißner-Ausgabe von 1898. Joan Estelrich meint, dass Maragall die Werkausgabe des Diederichs-Verlags gleich nach Erscheinen des Ergänzungsbandes oder auch nach dem jeweiligen Erscheinungsdatum der einzelnen Bände erworben habe, da der Einfluss einer Novalis-Lektüre schon im 1901 verfassten Teil des *Comte Arnau* offensichtlich sei¹⁷⁵; wobei freilich zu hinterfragen wäre, ob in diesem Zusammenhang Maragalls Kenntnisse über den Frühromantiker unbedingt aus den erworbenen Exemplaren stammen müssen und nicht auch zusätzlich auf die Lektüre anderer, zwischen 1898 und 1901 publizierter, sekundärer Quellen zurückgeführt werden kann. Jedenfalls sollte man beide Möglichkeiten in Betracht ziehen. Sicher ist jedoch, dass Maragall dem deutschen Romantiker auch in der französischen Presse begegnete, denn Ende des neunzehnten Jahrhunderts und verstärkt um 1900 findet Novalis auch in Frankreich Beachtung.

Im November 1900 hatte Theodor de Wyzewa – wie gesagt – aus Anlass der neuen Werkausgabe (1901) und des Begleitbandes von Heilborn in *Revue des deux Mondes* einen umfangreichen Beitrag über Novalis veröffentlicht. Im Juli 1901 rezensiert auch Henri Albert diese Neuausgabe in der Zeitschrift *Mercure de France*. Der eigentlich vergessene Dichter habe ihn während seines Philosophiestudiums in Heidelberg intellektuell so sehr angesprochen, erklärt Albert, dass er sich veranlasst fühlte, schon 1895 einen Beitrag über Novalis zu schreiben.¹⁷⁶ Damals habe man Novalis' Namen so gut wie nie erwähnt, aber jetzt, mit der aufkommenden Neuromantik, besonders aber durch Maurice Maeterlincks Interesse¹⁷⁷, sei man wieder auf ihn aufmerksam geworden. Unter anderem hatte Albert in

¹⁷⁴ Karl Eduard von Bülow (1803-1853), ein Freund Ludwig Tiecks, wurde bekannt als Herausgeber von Grimmelshausen, Kleist und Novalis.

¹⁷⁵ Vgl. Joan Estelrich (1948, Novalis y Maragall), op.cit. - Estelrich erklärt: „[lo] compró en la librería internacional de Germán Schulze, sita en la calle de Fernando VII, 57. Es una edición no crítica, que el mismo editor, instalado ya en Jena, substituyó, en 1907, por la edición de Minor, experto conocedor de los manuscritos novalianos, cuyo texto es más seguro.“ (Estelrich, op.cit., S. 16).

¹⁷⁶ Vgl. Henri Albert: Novalis. In: *Mercure de France*, Bd. 16, n° 70, Oktober 1895, S. 47-53. - In diesem Beitrag stellt Henri Albert Novalis als Schlüsselfigur der Moderne vor: „Le rapprochement entre les romantiques allemands et les symbolistes français méritait surtout de se faire sur le nom de Novalis“. Auch André Gide habe eine französische Übersetzung des ‚Heinrich von Ofterdingen‘, Paul Gérardy die Publikation von ‚Hymnen an die Nacht‘, ‚Geistliche Lieder‘ und anderen ausgewählten Gedichten angekündigt (Albert, op.cit., S. 47 f).

¹⁷⁷ Maurice Maeterlinck hatte ‚Die Lehrlinge zu Sais‘ und Novalis-Fragmente ins Französische übertragen. (Vgl. ‚Les disciples à Sais et les fragments de Novalis traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Maeterlinck‘. Brüssel: Lacomblez, 1985).

seinem Artikel beiläufig erwähnt, André Gide bereite gerade ein französische Übersetzung des *Heinrich von Ofterdingen* vor¹⁷⁸, ein Vorhaben, das wie später bekannt wurde, nicht zustande gekommen war, das aber anzeigt, wieviel Interesse man Ende des neunzehnten Jahrhunderts diesem Werk entgegenbrachte.

Am dritten April 1901 veröffentlicht Maragall den Artikel *Novalis*¹⁷⁹ zum hundertsten Todestag Friedrich von Hardenbergs. Als Quelle gibt er nur den Namen „M. de Wyzewa“ an. Aufgrund unserer Nachforschungen konnten wir feststellen, dass Maragall seinen Beitrag nicht nur in Anlehnung an Wyzewa geschrieben hatte, sondern die wichtigsten Inhaltspunkte der im November erschienenen Rezension in spanischer Sprache zusammenfasste. Maragalls Artikel beinhaltet also primär Wyzewas Argumentation und Novalis-Bild. Der deutsche Romantiker komme erst Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts richtig zur Geltung, erklärt Maragall und zitiert damit indirekt Wyzewas Bemerkung „la renommée de Novalis [...] reste aujourd’hui plus vivante, plus fraîche que jamais“¹⁸⁰. Novalis habe überdies das ganze deutsche Denken beeinflusst, fährt Maragall fort, sodass eine neue Form der alten nationalen Sensibilität, ein „estado romántico fundamental y constante“¹⁸¹, entstehen konnte. Auch diese nationale Fokussierung der Novalis-Renaissance finden wir Wyzewas Diskurs:

„L’influence de Novalis s’est fait sentir dans les domaines les plus divers de la pensée allemande. Elle a créé [...] une forme nouvelle de l’ancienne sensibilité nationale, un état romantique foncier et constant, dont on chercherait vainement la trace au XVIIIe siècle, et qui, désormais, survit à toutes les variations des écoles et des genres.“¹⁸²

Seinen Kommentar eröffnet Wyzewa mit Heinrich Heines kritischer Haltung und Ironie gegen Novalis. Doch sei Novalis heute aktueller denn je. Die Kunst Wagners gründe in Novalis und nach Carlyle führe sein Werk das Denken in eine neue Welt. Seit zwei oder drei Jahren sehe die junge Kritikergeneration in der Rückkehr zu Novalis die Überwindung des Naturalismus und verkünde die Entstehung einer neuen Geisteshaltung: „C’est au nom de Novalis que, depuis deux ou trois ans, la jeune critique allemande proclame la faillite définitive du naturalisme, et présage l’avènement d’un esprit nouveau“¹⁸³. Eine ausschließlich poetische Seele offenbare sich in Novalis Werk, meint Wyzewa, eine Seele

¹⁷⁸ Vgl. Albert (1895).

¹⁷⁹ Novalis, 3-IV-1901, OC II, op.cit., S. 151 f.

¹⁸⁰ Wyzewa (1900, Novalis), op.cit., S. 402.

¹⁸¹ Maragall: Novalis, op.cit., S. 151.

¹⁸² Wyzewa (1900, Novalis), op.cit., S. 402.

¹⁸³ Wyzewa (1900, Novalis), op.cit., S. 402.

„portée par instinct à la fois et par habitude, à ne concevoir toutes choses que sous la catégorie de la pure beauté“¹⁸⁴. In seinen Fragmenten finde man sogar den französischen Satz „toujour en état de poésie“¹⁸⁵. Und trunken von Poesie habe er sein ganzes Leben gelebt, so wie Spinoza trunken von Gott oder der Japaner Hokousai trunken von Linien und Farben: „La poésie, lisons-nous dans un autre de ses *Fragments*, est la seule réalité absolue: là est le noyau de ma philosophie. Plus une chose est belle, plus elle est vraie.“¹⁸⁶

Der Tod seiner geliebten Sophie, so Wyzewa, versetzte Novalis in eine Art Todestraum. Doch beim Erwachen aus diesem leidvollen Zustand habe sich in ihm ein tiefer Wandel vollzogen: „L’amour et la douleur avaient fait de lui un poète“.¹⁸⁷ Diese Fokussierung des Schmerzes als läuternde Kraft erinnert an Heinrich von Steins Gedanken des »aus dem Leib« gewonnen Gefühls oder an Kalthoffs Vorstellung von der aus dem »Duell des Lebens« geborenen Religion und macht neben Novalis’ Poetik indirekt auch Nietzsches Diktum von der großen Vernunft des Leibes geltend. – Schließlich, so Wyzewa, habe die Vorstellung der Welt als Schein Novalis dazu veranlasst, „de se chercher l’abri d’une réalité plus réelle. L’idéalisme philosophique l’a confirmé à jamais dans sa foi chrétienne“¹⁸⁸. Der Literaturkritiker emphatisiert bewusst den Aspekt des Religiösen in Novalis. *Hymnen an die Nacht* sei vor allem ein christliches Gedicht. Während Schelling in ihm das Fundament seiner Naturphilosophie legte, habe er, jenseits philosophischer Spekulationen, Hymnen an Jesus und die Jungfrau Maria geschrieben. Er habe unter der Säkularisierung gelitten, denn „la réflexion s’est substituée à la croyance“¹⁸⁹. Der Dichter fordere deshalb die Rückkehr zu einem christlichen Europa. Was die Wissenschaften betrifft, so suche er:

„la révélation de la grande âme universelle, qui, à son tour, lui apparaissait comme le reflet idéal de son *moi* créateur. Son rêve était de tirer des sciences une sorte de «système de la nature» un immense poème qui fût ensemble une oeuvre de beauté et la plus haute expression de la réalité.“¹⁹⁰

¹⁸⁴ Wyzewa (1900, Novalis), op.cit., S. 403.

¹⁸⁵ Wyzewa (1900, Novalis), op.cit., S. 403. [Vgl. Novalis, HKA 2, S. 643].

¹⁸⁶ Wyzewa (1900, Novalis), op.cit., S. 403 f. - Das Originalzitat aus den ‚Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen‘ lautet: „Die Poësie ist das ächt absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Phil[osophie]. Je poëtischer, je wahrer.“ (Novalis, HKA 2, S. 647) - Maragall zitierte diesen Fragmentsatz in seinem Prolog zur Übersetzung entsprechend dem Original. Bruno Wille dagegen hatte die drei Kernsätze separat zitiert.

¹⁸⁷ Wyzewa (1900, Novalis), op.cit., S. 412.

¹⁸⁸ Wyzewa (1900, Novalis), op.cit., S. 415.

¹⁸⁹ Wyzewa (1900, Novalis), op.cit., S. 418.

¹⁹⁰ Wyzewa (1900, Novalis), op.cit., S. 420.

Den Roman *Heinrich von Ofterdingen*, so Wyzewa, müsse man als poetische Programmatik verstehen. Nichts sei an diesem Werk veraltet. Maragall, seinerseits, fügt hinzu, es handele sich um eine „extraña novela“ und vermittelt damit seine eigene Verwunderung. Gleichzeitig unterstreicht er aber Wyzewas Ausführungen und erklärt, insgesamt intendiere das Werk eine „visión poética de la vida en conjunto, comprendiendo en ella aun las manifestaciones generalmente consideradas como más prosaicas. Eso es lo más maravilloso de Novalis: su integración de todo en la poesía.“¹⁹¹

Maragall folgt in seinem Novalis-Artikel deutlich dem Gedankengang in Wyzewas Beitrag. Besonders interessant scheint uns die Tatsache, dass der Kritiker in seinem Artikel nachdrücklich betont: „Et je dois ajouter que l'oeuvre de Novalis, au contraire de la plupart des oeuvres des poètes, me semble de celles qu'on pourrait traduire sans trop de dommage [...] et l'on serait étonné de sa nouveauté [...]“.¹⁹² Diese indirekte Einladung könnte durchaus den katalanischen Dichter dazu motiviert haben, sich auf sein wohl größtes Übersetzungsprojekt einzulassen.

5.3.2 Bruno Wille und Maragalls Vorwort zu *Enric d'Ofterdingen*

1904 hatte Maragall mit den Übersetzungsarbeiten an *Heinrich von Ofterdingen* begonnen, die ihn, neben kurzen Unterbrechungen, fast vier Jahre lang begleiteten und 1907 mit der Veröffentlichung der katalanischen Fassung *Enric d'Ofterdingen*¹⁹³ zum Abschluss kamen. Oft wird dabei übersehen, dass Maragall dem katalanischen Leser aber schon vor Erscheinen des Romans eine kleine Kostprobe des deutschen Textes gegeben hatte, und zwar publizierte er schon im März 1904 in der Zeitschrift *Catalunya* das erste Sonett der *Zueignung* des Romans unter dem Titel *Dedicatoria del „Enrich d'Ofterdingen“ de Novalis*¹⁹⁴, was gewissermaßen einer Ankündigung seines Übersetzungsvorhabens gleichkommt.

In der chronologischen Zusammenstellung von Maragalls Publikationen im zweiten Band der *Obres Completes* (Editorial Selecta, 1961) finden wir, ohne weitere Erklärung, in

¹⁹¹ Maragall: Novalis, op.cit., S. 152.

¹⁹² Wyzewa (1900, Novalis), op.cit., S. 405.

¹⁹³ Novalis: *Enric d'Ofterdingen*. Traducció de Joan Maragall, 2 vol., Barcelona: Biblioteca Popular de L'Avenç, 1907.

¹⁹⁴ Maragall: *Dedicatoria del „Enrich d'Ofterdingen“ de Novalis*. In: *Catalunya*, 27, 1904, S. LXVIII.

der Sparte 1904 den Eintrag „Enric d’Ofterdingen (Novalis). Catalunya III“¹⁹⁵, was zur Annahme führen könnte, dass unter Umständen bereits 1904 Teile des Romans in der Zeitschrift *Catalunya* erschienen waren, obwohl es sich zu diesem Zeitpunkt freilich zunächst nur um den ersten Teil der *Zueignung* handelte¹⁹⁶, die auch in separater Präsentation, als Gedicht, Novalis’ dichterische Intention transparent macht, nämlich, „tief ins Gemüt der weiten Welt zu schauen“¹⁹⁷. Maragall verändert die Bedeutung dieses Satzes insofern, als er die Dichotomie von Außenwelt und Innenwelt hervorhebt und damit Novalis’ »geheimen Weg nach Innen« assoziiert, und zwar „d’entrar del món en l’ànima profunda“¹⁹⁸.

Im Vorwort zu seiner Übersetzung *Enric d’Ofterdingen* schreibt Maragall, es handele sich fast ausschließlich um einen Roman für Dichter, denn „sols el poeta s’hi deliterà segurament“¹⁹⁹. Mit dieser wirkungsästhetischen Abriegelung, wenn wir es so nennen wollen, schließt er provokativ ein bestimmtes Leserpublikum aus: Der Gelehrte finde darin nicht genug Wissenschaft, der Müßiggänger nicht genug Vergnügen, dem Ignoranten erteile das Buch keine Lehre und der Besorgte finde keine Zerstreuung. Schon gar nicht dürfe man Epochenkolorit oder leidenschaftliche Verstrickungen erwarten; Charakterdarstellungen gebe es nicht und die Handlung sei eigentlich nicht ausschlaggebend. Es sei eben nichts weiter als eine „profunda fantasia... gairebé infantil“ und „agudament romàntica; agudament cap endintre“²⁰⁰. Novalis selbst bezeichnet er als „romantic primitiu“, als „criatura sublim“. Das in höchstem Grad Romantische des *Heinrich von Ofterdingen* identifiziert Maragall also unmittelbar mit der entschiedenen Hinwendung zu einer paradigmatischen Innenperspektive. Sein Interesse gilt dieser Wegrichtung nach »innen« bzw. »nach Hause« oder »zurück« – wie Novalis paraphrasierend zu verstehen gibt –, deren Ziel es ist, das Individuum wieder zu sich selbst zurückzuführen. – Nach dieser prägnanten Eröffnung definiert der Übersetzer sodann kurzerhand: „Romanticisme és individualisme, pel cas“ und Novalis, Schüler Fichtes, „adora al Jo com a centre del món, com a principi i fi de tota cultura, com una potència per

¹⁹⁵ Vgl. OC II, S. 960.

¹⁹⁶ Auch findet sich im katalanischen Text der ‚Zueignung‘ (vgl. OC I, S. 578) keinerlei Anmerkung zur Erstveröffentlichung von 1904.

¹⁹⁷ Novalis, HKA I, S. 193.

¹⁹⁸ Enric d’Ofterdingen, OC I, S. 578.

¹⁹⁹ Vorwort zu ‚Enric d’Ofterdingen‘, OC I, S. 573-578.

²⁰⁰ Vorwort zu ‚Enric d’Ofterdingen‘, op.cit., S. 573.

a aconseguir la veritable llibertat i la benaventurança“.²⁰¹ Mit diesem zentralen Satz übernimmt Maragall sozusagen Bruno Wille's Diskurs bis zum Ende seines Kommentars, resümiert in groben Zügen und fügt seinem Text auch längere Zitate hinzu, nicht aber ohne eigene thematische Schwerpunkte zu setzen.²⁰²

Bei Wille's umfangreicher Einleitung handelt es sich um eine Auslegung, die die Novalis-Rezeption um die Jahrhundertwende steuern wollte. Zum Zeitpunkt der Niederschrift war Wille überzeugter Monist, eine Tatsache, die in den vergleichenden Studien zu Maragall und Novalis bisher nicht berücksichtigt wurde. – Wie Georg Brandes schenkte Bruno Wille dem deutschen Geistesleben der Jahrhundertwende kein gutes Wort²⁰³, denn das Modewort der Deutschen, beklagt er, sei jetzt das »Eisen« und meint damit die dominante Militärästhetik der Bismarck-Ära. „Jenes Volk von Dichtern und Denkern [ist] augenblicklich mit allem anderen als damit beschäftigt, zu dichten und zu philosophieren“.²⁰⁴ Umso widersinniger müsse es darum erscheinen, „eine Ausgabe von Novalis sämtlichen Werken“ zu unternehmen. „Welch ein Anachronismus“, schreibt er ironisch, „welch ein buchhändlerischer Misgriff! Wer soll diese veraltete Romantik kaufen? Wer sehnt sich heutzutage noch nach der blauen Blume?“²⁰⁵

Mit dieser ironisierenden Rhetorik plädiert Wille, ähnlich wie Bölsche, im Grunde genommen für eine neue Betrachtungsweise des deutschen Frühromantikers, denn die Wiederbelebung seiner romantischen Ideale verstand sich auch als Antwort auf die menschenverachtende Haltung des Wilhelminismus, die nun „durch Leitbilder echten Menschentums zurückgewiesen wurde“²⁰⁶. Dazu entdeckte man in Friedrich von Hardenberg die „führende Integrationsfigur“.²⁰⁷ Wille's Absicht ist es darum, Novalis als universalen Denker vorzustellen. Es gehe darum, ein „Ewiges in der Romantik [zu]

²⁰¹ Vorwort zu ‚Enric d’Ofterdingen‘, op.cit., S. 573. - Bei Wille heißt es: „Schon seiner Anlage nach innerlich, wird Novalis unter solchen Einflüssen ein Philosoph des Individualismus. Das Ich feiert er als Centrum der Welt, als Quell und Ziel aller Kultur, als Potenz zur wahren Freiheit und Seligkeit.“ (Wille, op.cit., S. XXIII)

²⁰² Im Großen und Ganzen folgt Maragall dem argumentativen Ablauf von Wille's Diskurs. Außer dem explizit angekündigten längeren Zitat des deutschen Vorredners übernimmt Maragall aber auch andere Textstellen ohne Zitatangabe. Die aus Wille's Einleitung übernommenen Originalzitate aus Hardenberg's Werk werden von Maragall durchgehend angegeben.

²⁰³ Wille zitiert an dieser Stelle Georg Brandes ohne Quellenangabe. Wahrscheinlich handelt es sich um das Kapitel ‚Die romantische Schule‘ in: Georg Brandes: Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Vorlesungen, gehalten an der Kopenhagener Universität, Bd. I, übersetzt und eingeleitet von A. Strodtmann. Berlin, 1872.

²⁰⁴ Wille, op.cit., S. XII.

²⁰⁵ Wille, op.cit., S. XIII.

²⁰⁶ Wenzel, op.cit., S. 9.

²⁰⁷ Wenzel, op.cit., S. 10.

erkennen²⁰⁸, eben jene Richtung, die nicht „nach außen, in die Welt der Objekte“, sondern „nach innen, ins Subjekt“ ginge. Diese Strömung richte sich auf

„Verinnerlichung, auf subjektive Kultur, auf das stille, tiefe Glück innerer Harmonie. Das Individuum gilt als die Achse des Getriebes, nicht bloß in sozialer, sogar in kosmischer Hinsicht. [...]. Nicht draußen, im Innern wird das Reich der Freiheit und Glückseligkeit erschlossen. Und dieser Individualismus steigert sich zuweilen bis zur Geringschätzung und Abweisung der Massenbedürfnisse [...].“²⁰⁹

In diesem Verinnerlichungsdrang, der sich zudem in der Ablehnung „lärmender Geselligkeit“ der Großstadt und erneuter Hinwendung zur „einsamen Natur“ zeige, sieht Wille eine „ewige Quelle“, die sich in Novalis, dem „tiefsinnigsten Vertreter der älteren Romantik“, am deutlichsten offenbare²¹⁰; denn er feiere das „Ich [...] als Centrum der Welt, als Quell und Ziel aller Kultur, als Potenz zur wahren Freiheit und Seligkeit“²¹¹. Diesen vor allem den intellektuellen Bedürfnissen der Jahrhundertwende verpflichteten zentralen Gedanken übernimmt Maragall für seinen eigenen Prolog wortwörtlich aus Willes Diskurs²¹². Auf die nachfolgenden, aneinander gereihten Novalis-Zitate²¹³, „Ich ist der absolute Gesamtplatz, der Centralpunkt“, „Ich ist Wahl und Realisation der Sphäre individueller Freiheit oder Selbstthätigkeit“ und „Wir sind gar nicht Ich, wir können und sollen aber Ich werden“ oder „[...] Das Nichtich ist die Einheit aller Reize [...]“ usw., die Wille zur Veranschaulichung seines Grundgedankens einer subjektiven Kultur eingefügt und klar als Zitate markiert hatte, geht Maragall nicht weiter ein, obwohl es sich hierbei um eine regelrechte Fundgrube von Primärtexten handelt. Er meidet damit tiefergreifende philosophische Fragestellungen und erwähnt auch Fichte nur in seiner Eigenschaft als „contemporani i amic“ Hardenbergs. Maragalls Diktum, wie gesagt, lautete kurzum: „Romanticisme és individualisme, pel cas.“²¹⁴

Aber auch Wille verwendet sich nicht für eine gründliche Erörterung der philosophischen Grundgedanken, wenn er zwar hervorhebt, Fichte sei „der Gesetzfinder des innern Weltsystems“ Hardenbergs, dann aber schließt er die lange Zitatensreihe, aus der er einen „kosmischen Individualismus“ herausliest, mit einem „verwandten Gedanken

²⁰⁸ Wille, op.cit., S. XIX.

²⁰⁹ Wille, op.cit., S. XX.

²¹⁰ Wille, op.cit., S. XX f.

²¹¹ Wille, op.cit., S. XXIII.

²¹² Vgl. Vorwort zu ‚Enric d’Ofterdingen‘, op.cit., S. 573.

²¹³ Wille, op.cit., S. XXIII.

²¹⁴ Vorwort zu ‚Enric d’Ofterdingen‘, op.cit., S. 573.

Goethes“, der auch Maragall bekannt war und den er in seine Übersetzung der *Pensaments de Goethe* aufgenommen hatte: „Wär nicht das Auge sonnenhaft, / Die Sonne würd es nicht erblicken. / Wär nicht in uns des Gottes eigene Kraft, / Wie könnt uns Göttliches entzücken?“²¹⁵ Wille stellt mit diesem um die Jahrhundertwende viel zitiertem Zeilen, die vorausgehenden Novalis-Zitate unter eine pantheistische Optik, wobei Fichtes Bewusstseinsphilosophie nur noch weit entfernt im Hintergrund nachklingt. Willes Auseinandersetzung mit den angeführten Novalis-Zitaten, die ihrem Inhalt nach allesamt mit der Selbstkonstruktion des »Ich« im Sinne Fichtes korrespondieren, landet also in Goethes Schoß und zielt auf die Stilisierung des »Ich« zum „souveräne[n] Gemüth“, denn das „Ich erweitert sich zum All, die äußeren Dinge werden verinnerlicht und erscheinen als freie Schöpfungen des tiefsten Gemüths“. Dieses so definierte »Ich« feiert nun seine „Triumphe [...] in der dichterischen Gestaltung“.²¹⁶

Die Ausführungen Bruno Willes zeigen, dass unter dem Blickwinkel der Vertreter einer neuen idealistischen Weltansicht um die Jahrhundertwende Fichtes komplexe Theorie des Selbstbewusstseins als Antwort auf Kants problematische Definition der Selbstbewusstwerdung des Subjekts durch Reflexion, nur noch zweitrangig ist. Eine tiefer greifende Beschäftigung mit den philosophischen Dimensionen der Fragmente ist bei beiden Prologisten, Wille und Maragall nicht zu erkennen. Die problematische Existenz des Subjekts zwischen Gefühl und Reflexion, aufgrund deren Unlösbarkeit Fichte das Konzept des vermittelnden »Schwebens« formulierte, findet keine explizite Erörterung.

Dies wird umso deutlicher, wenn wir einen kurzen Blick auf Fichtes idealistischen Ich-Diskurs werfen. „Selbstbewusstsein“, erklärt Marion Schmaus, „wird bei Fichte zu einer unendlichen Aufgabe, bei der das Ich zwischen Abhängigkeit und Unabhängigkeit schwankt, ohne beide Aspekte seiner selbst in *einem* Bewußtsein vereinigen zu können“.²¹⁷

²¹⁵ Wille, op.cit., S. XXV. - In unkorrekter Zitierweise gibt Wille hier die in monistischen Kreisen sehr beliebten, von Goethe übersetzten und als Gedicht in die Einleitung seiner Farbenlehre (1810) aufgenommenen Zeilen Plotins wider. Später erschien das Gedicht in ‚Zahme Xenien III‘ (Ausgabe letzter Hand, 1827). - In der Einleitung zur Farbenlehre heißt es: „Hierbei erinnern wir uns der alten ionischen Schule [...] wie auch der Worte eines alten Mystikers, die wir in deutschen Reimen folgendermaßen ausdrücken möchten: Wär‘ nicht das Auge sonnenhaft, / Wie könnten wir das Licht erblicken? / Lebt‘ nicht in uns des Gottes eigne Kraft, / Wie könnt‘ uns Göttliches entzücken?“ (Goethe: Farbenlehre, Didaktischer Teil, Einleitung, HA 13, S. 324. – „Der Gedanke, daß das, was in uns Gott sucht, selbst Göttliches sei“, kommentiert Erich Trunz, „ist durch den Neuplatonismus an das Abendland weitergegeben und hat dort fortgewirkt.“ (HA 1, S. 730). - Maragall übersetzte dieses Gedicht in ‚Pensaments de Goethe‘ (1910) folgendermaßen: „Si l‘ull no fos quelcom de sol / no podria veure el Sol: / ni nosaltres a Déu sentir / si no fòssim quelcom de diví.“ (OC I, S. 424).

²¹⁶ Wille, op.cit., S. XXI.

²¹⁷ Marion Schmaus: Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne: Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault. Tübingen: Niemeyer, 2000, S. 13.

Fichte beschreibe die Struktur des Ich als „labiles Schwanken“, denn einerseits fühle es mit Blick auf die objektive Außenwelt (Nicht-Ich) Abhängigkeit und Endlichkeit, andererseits nehme es sich bei der Bestimmung der Außenwelt, seiner reflexiven Dimension, als unendlich wahr (transzendentaler Zirkel). Nun sollen aber nach Fichte beide Aspekte im Menschen zugleich reflektiert werden; darum führe Fichte „jenes menschliche Mittelvermögen“ an, welches mitten in den wahrgenommenen Extremen *schwebe*. Zur Bewerkstelligung dieses idealen Ausgleichs in der Selbstbewusstseinsproblematik hatte Fichte den Begriff der »schaffenden Einbildungskraft« eingeführt, welchen Novalis, wie Schmaus richtig bemerkt, „in aller Konsequenz weiterdenkt“²¹⁸.

Die von Fichte beschriebene Dialektik von Gefühl und Gedanke, die Novalis seinem Denken zu Grunde legt, wird bei den Zeitgenossen Maragalls nun aber insofern verändert, als das Gefühl, verstanden als Spontaneität und Erleben, eine Gewichtsverlagerung in Abgrenzung zum Gedanken als Ideenkonstrukt bewirken soll. Das Ich soll vor allem als alles bestimmende Gefühlseinheit wahrgenommen werden, welche ein geistiges Erleben anstrebt, das sich im Kontrast zur bewussten Reflexion definiert. Die oben genannten und von Wille zitierten Novalis-Fragmente werden darum weniger zum Anlass einer gedanklichen Auseinandersetzung philosophischer Natur, sondern vornehmlich zum Projektionsfeld einer Sorge, und zwar der Sorge um Entfremdung und Ich-Verlust, mit der Absicht, seinen eigenen individuellen Selbstentwurf auszuloten. Demnach unterliegt das Verständnis von Novalis' Werk um 1900 einer starken Selbstprojektion der Intellektuellen, wobei offensichtlich dem von Wille zitierten Fragment, „Ich ist [...] Realisation der Sphäre individueller Freiheit [...]“²¹⁹, tragende Bedeutung zukommt. Dem Satz „wir sind gar nicht Ich – wir können und sollen aber Ich werden“²²⁰, den Novalis im Zusammenhang mit Fichtes Setzung des Ich (Ich und Nicht-Ich) formulierte, entnehmen die Zeitgenossen einen unüberhörbaren Aufruf zur Ich-Suche, mit dem sie sich gegen das von der Dekadenz kultivierte Negativgefühl des Ich-Verlustes richteten und dem auch Maragall folgte. In den weltanschaulichen Tendenzen der Jahrhundertwende und dem von den Modernen neu eingeschlagenen Weg zu individueller Freiheit und Glück wird Novalis zum Vorbild eines

²¹⁸ Vgl. Schmaus, op.cit., S. 13 f. - Schmaus erklärt in diesem Zusammenhang, Fichte habe „die Problematik des Selbstbewußtseins als erster in ihrer Radikalität gefaßt und zugleich auch die Begrifflichkeit bereitgestellt [...], mit deren Hilfe Hardenberg eine tragfähige Lösung des Problems in Form der poetischen Konstruktion des Selbst entwickeln wird.“ (Schmaus, op.cit., S. 14) - Novalis spricht von einem „Trieb Ich zu seyn“ (HKA 2, S. 134). - Schmaus verweist diesbezüglich auf die „Unabschließbarkeit des Selbstfindungsprozesses.“ (Schmaus, op.cit., S. 37).

²¹⁹ Vgl. Wille, op.cit., S. XXIII.

²²⁰ Novalis (Das allgemeine Brouillon), HKA 3, S. 314.

neuen Menschenentwurfs, auch wenn – oder gerade weil – man die Stärke seines geistigen Potentials dem Kränklich-Fragilen seiner Person gegenüberstellte.

Es sei in diesem Zusammenhang nochmals auf Albert Kalthoff verwiesen, der in seinem Band *Die Religion der Modernen* den Jugendstildichter Richard Dehmel (1863-1920) als paradigmatische Figur eines solchen neuen Menschenentwurfs anführt, denn er sei Vertreter „einer neuen Verantwortlichkeit, einer neuen Lebensaufgabe und eines neuen Lebensinhaltes“²²¹. Im Gedicht *Lied an meinen Sohn* (1893) habe Dehmel das Thema »Selbstbestimmung« als eine ursprünglich Natur gebundene innere Befreiungszeremonie gestaltet. Dort heißt es: „[...] mein Sohn, in deinen Wiegentraum zornlacht der Sturm – hör zu, hör zu! Er hat sich nie vor Furcht gebeugt! horch, wie er durch die Kronen keucht: sei Du! Sei Du!“²²². – »Zornlachend« reagierte auch Maragalls dichterisches Ich in der Gestalt eines wiegenträumenden, gesättigten Säuglings auf das Bombenattentat in der Barceloniner Oper von 1893. Auch hier verkörpert die Gebärde des unschuldigen, aber »barbarisch lachenden« Kindes eine Kraft und Energie, die ein starkes Ich ankündigt, das sich, wie es in Dehmels Gedicht heißt, „nie vor Furcht gebeugt“ ergeben will, sondern dem Lebenssturm Gehör schenken wird. In Dehmels *Lied an meinen Sohn* wird die Stimme der stürmischen Lebensenergie laut, die sich im ausgeprägten Individualismus entgrenzt und sich allem vorbestimmenden »Paternalen« oder, wie Dehmel sagt, der „Sohnespflcht“ widersetzt.

Es gehe um die Überzeugung, dass sich der Mensch bisher in seinem Menschlichsten habe verneinen müssen, also einer „Lebenslüge“ zum Opfer gefallen war, meint Kalthoff, darin bestehe das neue Bewusstsein, welches Dehmel auch in seinem Gedicht *Der befreite Prometheus* zum Ausdruck bringe: Als der Titan wieder zu den Menschen kommt, findet er den Neid. Daraufhin will er alles zerstören und sich ins Meer stürzen, doch da sieht er einen Ertrinkenden ums Leben ringen und dass sein Todfeind ihn rettet. Im selben Moment vergisst der Titan seine Verbitterung. Prometheus erhebt sich damit zum Persönlichkeitsmenschen.²²³

Hier ginge es nicht mehr um Mitleid, das die Kraft in uns durch Gefühle gebeugt habe, meint Kalthoff, sondern es sei „die Sehnsucht, die Taten zeugt, die das Gehirn

²²¹ Kalthoff, op.cit., S. 88.

²²² Vgl. Richard Dehmel: *Lied an meinen Sohn*. In: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben / Erlösungen: Gedichte und Sprüche*. Berlin: S. Fischer, 1923.- Dieses Gedicht wurde 1898 von Richard Strauss (1864-1949) vertont (op. 39, N° 5).

²²³ Vgl. Kalthoff, op.cit., S. 90.

emporhebt, das Herz hinabsendet“.²²⁴ Die in diesem Gedicht artikulierte Selbstbefreiung impliziere aber nicht Absonderung, vielmehr erhebe sich der neue Mensch auf der Grundlage der christlichen Liebesmoral, will über sie hinaus, denn ihr Gebot sei nur als äußerer Willen empfangen worden. Der neue Mensch wolle sich in seiner Liebesenergie selbst behaupten und selbstschöpferisch an sich arbeiten. – Mit Blick auf diese Denkrichtung der Moderne ändert sich die Perspektive des Novalis-Satzes »wir sind gar nicht Ich...« grundlegend: Wenn Novalis die Aufmerksamkeit von der Oberfläche in die Tiefe, vom äußeren Weg der Selbstbestimmung in der Lebenswelt zum inneren Akt der Selbstbewusstwerdung lenkt, so definiert sich dieser »Weg nach innen« in der Novalis-Rezeption der Jahrhundertwende weniger als Selbstreflexion im Sinne Fichtes, sondern vielmehr als Suche nach entgrenzendem Kraftpotential, nach Unbekanntem und Unbewusstem.

In dieser spezifischen Kontextualisierung erlangen einzelne Novalis-Fragmente eine neue Bedeutung, die sie ihrer ursprünglichen philosophischen Diskussion entzieht und zum Hintergrund für extatische Freiheits- und Gefühlsmanifestationen macht, in denen man seine neue Identität sucht. So stellt beispielsweise Bruno Wille heraus, Novalis demonstriere eine „Abfertigung der einseitigen Verstandesphilosophie“, wenn er schreibe: „Ganz begreifen werden wir uns nie, aber wir werden und können uns weit mehr als begreifen“.²²⁵ Außerdem würde „dies ‚Mehr als begreifen‘“ durch das Begreifen selbst sogar noch behindert. Diesen Kommentar assimilierte Maragall mit vollem Interesse, sodass auch er seiner Übersetzung, „en Novalis es desembarassa de tota filosofia exclusivament racional [...]“, hinzufügte: „I diu que [...] li fa molta nosa el *comprendre*“.²²⁶ – Wie deutlich zeigt sich hier der Einfluss des deutschen Prologisten, wenn wir berücksichtigen, dass die abschätzigste Bemerkung bezüglich des Wortes »begreifen« nicht, wie es in Maragalls Darstellung den Anschein erweckt, Novalis, sondern Wille selbst zuzuschreiben ist.²²⁷

²²⁴ Vgl. Kalthoff, op.cit., S. 91. – Kalthoff argumentiert in diesem Abschnitt mit Zitaten aus Dehmels Gedicht ‚Bergpsalm‘.

²²⁵ Wille, op.cit., S. XXXVII. Wille zitiert hier die Fragmentvariante aus ‚Vermischte Bemerkungen. Blütenstaub‘ (HKA 2, S. 413). – Eine andere Variante des Fragmentes finden wir in Novalis‘ ‚Hemsterhuis-Studien‘: „*Begreifen* werden wir uns also nie *Ganz* - aber wir werden und können uns selbst *weit mehr*, als begreifen.“ (HKA 2, S. 363). – Maragall folgt in seiner Übersetzung dem Wortlaut des Zitates von Bruno Wille.

²²⁶ Vorwort zu ‚Enric d‘Ofderdingen, op.cit., S. 574.

²²⁷ Es sei bemerkt, dass Maragalls Formulierung „[...] li fa molta nosa el *comprendre*“ noch emphatischer wirkt als Bruno Willes Kommentar, wo es heißt: „Dies ‚Mehr als begreifen‘ wird sogar behindert durch das Begreifen.“ (Wille, op.cit., S. XXXVII).

Das von Novalis hervorgehobene Sich-mehr-als-begreifen impliziert für beide Kritiker eine entgrenzende Erfahrung, die weniger einem Sich-Verstehen als einem Sich-Erleben erwächst und nicht das faktisch Nachvollziehbare, sondern eher das verschwommen Unbestimmte vorzieht. Novalis, so schließt denn Wille, habe betont, dass vor allem unbestimmte Empfindungen und Gefühle glücklich machten.²²⁸ An Stelle des Nachdenkens und Verstehens sollte uns wieder, wie Friedrich Schlegel zu verstehen gab, die „schöne Verwirrung der Phantasie“ leiten, denn Novalis' Phantasieren gestalte sich zu einer „Entdeckungsreise in unbekannte Gebiete“ und die Phantasie sei ein Reich der Schrankenlosigkeit.²²⁹

Novalis Grundgedanke, dass wir uns einem Verständnis der Welt nur dann nähern, wenn wir uns selbst ergründen, bestimmt auch Maragalls Vorwort zu *Enric d'Oferdingen*. Der Aspekt der Selbsterfahrung impliziert jedoch konkret einen Akt der Selbstgestaltung oder, wie Schmaus formuliert, der „Selbsthervorbringung“²³⁰, die Novalis folgendermaßen definiert:

„Jedes Du ist ein Supplement zum großen Ich. Wir sind gar nicht Ich – wir können und sollen aber Ich werden. Wir sind Keime zum Ich werden. Wir sollen alles in ein Du – in ein zweytes Ich verwandeln - nur dadurch erheben wir uns selbst zum Großen Ich – das *Eins* und Alles zugleich ist.“²³¹

Deutlich zeigt die erneute Kontextualisierung des von Wille herausgelösten Kernsatzes, „Wir sind gar nicht Ich - wir können und sollen aber Ich werden“, dass Bruno Wille Fichtes Dialektik von »Ich« und »Nicht-Ich« bewusst ausklammert, auch wenn Hardenbergs Ich-Diskurs, in seiner Eigenschaft als Identitätssuche und höchster Ausdruck des romantischen Individualismus, zum Mittelpunkt der Darstellungen bei Wille – und auch Maragall – wird.

»Ich-werden« bedeutet Befreiung aus einem Zustand der Nicht-Identität, einem dem »Ich« fremden Sein, so dass wir die Rezeption von Novalis Konzept der „Selbsthervorbringung“ bei Wille und Maragall im Kontext der Jahrhundertwende auch als Strategie auf der Suche nach wahrer Freiheit bzw. „veritable llibertat“, wie Maragall betont, im Gegenzug zu einem immer stärker werdenden Entfremdungs- und Abhängigkeitsgefühl von Intellektualismus und Materialismus lesen können.

²²⁸ Vgl. Wille, op.cit., S. XXXVII.

²²⁹ Wille, op.cit., S. XXXIX.

²³⁰ Schmaus, op.cit., S. 25.

²³¹ Novalis, HKA 3, S. 314.

Das von Wille zitierte Diktum Hardenbergs, dass wir uns nie ganz, aber doch weit mehr als »begreifen« können, meint einerseits, dass sich der Mensch in seiner Unerschöpflichkeit nie ganz wahrzunehmen vermag, andererseits aber verweist es auf das Kunstwerk, welches – außer der Zeit – eine symbolische Einheit bildet, die die Unerschöpflichkeit des Menschen abzubilden vermag. Es konstituiert den Raum, in dem sich der Mensch „weit mehr als begreifen“ kann, denn mit diesem „weit mehr als begreifen“ sei angedeutet, kommentiert Schmaus, „daß wir uns selbst als Ganzes künstlerisch nachbilden/nachschöpfen und so in einem sekundären Sinne beleben können“.²³² Leben sei nach Hardenberg als »Schweben« zwischen Sein und Nichtsein bestimmt und könne mit ihm übersetzt werden als Schweben zwischen Handeln und Denken.²³³ In der Kunst trifft beides zusammen, Kunst impliziert einen Wechsel von Wissen und Hervorbringen. Das Ich als »Schwebendes« belebt sich selbst erst in der Kunst, sodass Novalis von „Kunst Leben zu construieren“²³⁴ spricht. Kunst bzw. Dichtung „erweist sich darum nach Novalis als geeignetes Medium des sich suchenden Ich“²³⁵. Dieser philosophische Zusammenhang zwischen Selbstkonstruktion und Repräsentation in der Kunst reduziert sich im Blickfeld der neuromantischen Moderne, wie deutlich wurde, stärker auf eine Formel vitalistischer Selbstdarstellung.

Im Fortgang seiner Ausführungen im Vorwort zu *Enric d'Ofertdingen* exponiert Maragall nun Novalis' Dichtungskonzept im Spiegel dieses Identitätsdiskurses. – In der Dichtung, fährt er fort, finde Novalis den Weg zur Erfüllung. Und mit dem in Willes Text wiedererkannten poetischen Kernsatz aus Wyzewas Artikel von 1900, den er bei Wille in zwei weitere Fragmente eingebunden findet, formuliert er nun sozusagen sein eigenes Novalis-Zitat in katalanischer Sprache: „La poesia – diu – resol l'èsser aliè en el propi. La poesia és la realitat absoluta. Quant més poètica una cosa, més veritat és. El poeta comprèn la natura millor que l'enteniment científic“.²³⁶

Im Unterschied zu Wille, bei dem die drei zwar ohne Quellenangabe zitierten, aber als Einzelzitate markierten Fragmente assoziativ aneinandergereiht bleiben, schmelzen sie bei Maragall zu einem einzigen Textfragment zusammen, sodass der Eindruck entsteht, als habe er auf diese Weise einen inneren thematischen Zusammenhang evozieren wollen, um

²³² Schmaus, op.cit., S. 38.

²³³ Vgl. dazu Novalis: „Sollte es noch eine höhere Sphäre geben, so wäre es die zwischen Seyn und Nichtseyn - das Schweben zwischen beyden - Ein Unausprechliches, und hier haben wir den *Begriff* von *Leben*. (HKA 2, S. 106).

²³⁴ Novalis, HKA 3, S. 311.

²³⁵ Schmaus, op.cit., S. 45.

einen Bezug zu eigenen poetischen Vorstellungen herzustellen. – Das Zitat eröffnende erste Fragment, „La poesia [...] resol l'èsser aliè en el propi“²³⁷, thematisiert die oben erwähnte „Selbsthervorbringung“ und verweist auf den einzuschlagenden Weg ihrer Realisierung: Die Poesie. Im Kontext der Befreiung von einem übermächtigen Entfremdungs- und Abhängigkeitsgefühl und dementsprechend der Suche nach neuer Identität, gewinnt das Fragment für die Zeitgenossen Wille und Maragall Aktualität und Bedeutung. Das von Novalis aufgezeigte Medium dieser Selbstkonstruktion ist die Dichtung, sodass Wille – und auch Maragall – mit dem zum Modezitat der neuen Novalis-Rezeption gewordenen Fragment erklärend fortfährt: „Poesie ist das absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Philosophie. Je poetischer je wahr.“²³⁸ – Im Gegensatz zur Zitatvariante im Brief an Pijoan (1903) und seines Artikels von 1901 verzichtete Maragall bei dieser Textübernahme allerdings auf Novalis' Affirmation, dies sei der Kern seiner Philosophie, womit er Willes Zitatkombination ausschließlich als dichterische Angelegenheit verhandelt.²³⁹

In diesem Fragment aus Novalis' *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen*, welchem Maragall, wie wir feststellen konnten, im Laufe seines Kontaktes mit Zitaten aus zweiter Hand mehrmals begegnete, hatte Novalis wohl am deutlichsten zu verstehen gegeben, dass die Poesie nicht die Realität abbildet, sondern selbst „das ächt absolut Reelle“ darstellt. Wille hatte in seinem Zitat den für Novalis so bezeichnenden Zusatz „ächt“ nicht berücksichtigt, womit eine wichtige Affirmation verloren geht, denn mit „ächt“ im Sinne von wahr zeugt „das vollendete Kunstwerk als Seiendes [...] für die Realität des Transsubjektiven und ist nicht mehr nur Abbild des Ich, sondern „ächte Offenbarung einer höheren Welt“.²⁴⁰ „Als solches ist es das glückende Selbstverhältnis des Ganzen zu sich selbst und eben Vorbild für das Ich“, erklärt

²³⁶ Vorwort zu ‚Enric d'Ofterdingen‘, op.cit., S. 573.

²³⁷ Vorwort zu ‚Enric d'Ofterdingen‘, op.cit., S. 573 - Wille zitiert frei: „Die Poesie löst fremdes Dasein im eigenen auf“ [Wille, op.cit., S. XXV], während es bei Novalis heißt: „Die Poësie löst fremdes Daseyn in Eignen auf“ [HKA 2, S. 535].

²³⁸ Wille, op.cit., S. XXV. Der Originaltext des zitierten Fragmentes lautet: „Die Poësie ist das ächt absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Phil[osophie]. Je poëtischer, je wahrer“ [HKA 2, op.cit., S. 647]. - Maragall übernimmt, ohne Vergleich mit dem Originaltext, Willes vereinfachte Zitatvariante.

²³⁹ Die Abgrenzung zwischen poetischem und philosophischem Denken formuliert Maragall in einem bereits erwähnten Brief an Pijoan (30-V-1903) folgendermaßen: „La concepció spinoziana del món (que li agraeixo molt m'hagi donat abarcada en tan poques paraules, perquè ja em sembla haver llegit tot Spinoza) és realment d'una grandiositat que el cor s'hi eixampla. Aquests grans pensadors sempre em fan l'efecte de grans poetes incomplets, que tenint una visió de l'ànima del món, però sense el do de la paraula viva per a dir-la, inventen paraules fosques i turmentadores de l'enteniment per a donar-se a entendre: substància, atributs, causa, principi, esperit, matèria, etc. Tot això *vol* dir realment quelcom. Però, aquest quelcom, la poesia el veu i el diu vivament“. (OC I, S. 1018)

Schmaus.²⁴¹ Das Werk löst sich von seinem Schöpfer, wird autonom, zum unabhängig Seienden. Alles Schöne ist sodann „ein *Selbsterleuchtetes*, vollendetes Individuum“²⁴², wie Novalis definiert. Der Aspekt der Autonomie des Kunstwerks und die damit verbundene Vorstellung, dass Dichtung Leben zu konstruieren vermag, wird zu einem grundlegenden Verbindungsstück zwischen Frühromantik und der Generation um 1900.

5.3.3 »El meu excelsior«

Richard Samuel hatte in seinem einleitenden Kommentar zum zweiten Band von Novalis Schriften dem besagten Fragmentsatz aus den *Vorarbeiten* keines Kommentars gewürdigt, um so deutlicher zeichnet sich deshalb bei der Wiederentdeckung Novalis' um 1900 die Überbetonung dieses Kernsatzes ab, von dem Cairol sagt, es sei ein „cèlebre text en què hom identifica la poesia amb la realitat absoluta“.²⁴³ Wie kommt es nun aber zu der besonderen Beachtung dieses Fragmentes und welche Wichtigkeit erlangt es für die Neuromantiker? – Der französische Germanist Edouard Spenlé setzte es sogar als Leitgedanken auf die Titelseite seiner Studie *Novalis. Essai sur l'idéalisme romantique en Allemagne*. Ein Exemplar der Erstausgabe dieses weit verbreiteten Bandes von 1904 gehört heute noch zum Bestand der *Biblioteca de Catalunya* in Barcelona.²⁴⁴

In der Einleitung zu seiner umfangreichen Studie, präsentiert Spenlé Novalis als einen der „esprits incohérents et prophétiques“²⁴⁵, einen von fieberhafter Inspiration geprägten Verkünder. Spenlé beabsichtigte mit seiner Arbeit, die Verbindungslinien der Frühromantik zu religiösem Mystizismus und „occultisme scientifique et social“ des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts aufzuzeigen; denn die deutsche Frühromantik habe sich anfänglich weniger als literarische Schule, sondern vielmehr als „véritable secte philosophique“ verstanden, „ayant à côté de son activité littéraire extérieure, ses croyances

²⁴⁰ Novalis, HKA 3, S. 411.

²⁴¹ Schmaus, op.cit., S. 46.

²⁴² Novalis, HKA 2, S. 460.

²⁴³ Cairol, op.cit., S. 8.

²⁴⁴ Unsere Nachforschungen ergaben, dass, neben dem genannten Exemplar, keine weiteren Exemplare, weder in der ‚Bibliothèque Nationale de France‘ noch in der ‚Deutschen Nationalbibliothek‘, nachzuweisen sind, obwohl die Studie weit verbreitet war. Dies wäre u.U. darauf zurückzuführen, dass Spenlé, Rektor der Universität Dijon, später als Nazi-‘collaborateur‘ verpönt war. [Vgl. Marion Heinz u. Goran Gretic (Hg.): Philosophie und Zeitgeist im Nationalsozialismus. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006]. Spenlé hatte schon 1903 über Novalis promoviert.

²⁴⁵ Spenlé, op.cit., S. 1.

«ésotériques», plus particulièrement réservées aux initiés²⁴⁶. Diese »Eingeweihten«²⁴⁷ seien eine Zeit lang davon überzeugt gewesen, sich durch eine „révolution spéculative et poétique“ und durch enge interne Allianz der allgemeinen Geistesströmung bemächtigen zu können. Ähnliche Tendenzen finde man auch in mehr oder weniger okkulten Gruppierungen gewisser „sectes mystiques de la Franc-Maçonnerie“. Auch wenn keine einschlägigen Dokumente dazu vorlägen, so würden sich diese Überlegungen doch rechtfertigen: „[...] ils se justifient pourtant, croyant-nous, par le jour tout nouveau qu'ils projettent sur le mouvement général des idées pendant cette période“.²⁴⁸

Mit der Kontextualisierung Hardenbergs und der deutschen Frühromantik im Esoterisch-Freimaurerischen konstituiert Spenlé eine interpretative Ausrichtung, die Novalis für irrationale Strömungen der Jahrhundertwende interessant macht und die Erwartung, Hoffnung und Imagination zum unbegrenzten „empire de la foi“ werden lässt. Dieser Glaube bestimme nach Novalis auch die Integrität des Ich. Der französische Germanist hebt unter anderem hervor, die Lektüre von Jean Pauls erstem Roman *Die unsichtbare Loge* (1793) habe Novalis stark beeindruckt, denn die darin enthaltene „psychologie de «l'homme haut»“²⁴⁹ habe, verstärkt durch die pietistische Erziehung, Hardenbergs geheimstem Streben entsprochen. Es sei die Erhebung über die Erde. Pauls Roman *Hesperus* (1795) finde man eine Personifizierung des hohen Menschen in der Gestalt des Protagonisten Emanuel, „le plus haut des hommes hauts“, meint Spenlé und fügt hinzu, „le premier des «surhommes» romantiques“.²⁵⁰

Nicht nur was den Nietzscheanischen Übermenschen betrifft, verschmelzen hier die Perspektiven, sondern auch Nietzsche und Novalis werden von Spenlé als zwei kranke Personen angesehen, die im Leiden eine höhere Existenz wahrgenommen hätten. Mit diesem Hinweis nimmt Spenlé indirekt Bezug auf jene Fragmente, die Hardenbergs Verständnis von Ich-Konstruktion zum Inhalt haben, wobei die Idee der Selbsthervorbringung, so wie sie Spenlé mit dem Begriff des „homme haut“ verbindet, stärker der konkreten Form, der Ausformung im Sinne von Bildung, verpflichtet scheint als

²⁴⁶ Spenlé, op.cit., S. 2.

²⁴⁷ Vgl. dazu Édouard Schuré: *Les Grands Initiés*. Paris: Perrin, 1889. - Der Schriftsteller und Teosoph Schuré (1841-1929) versuchte eine esoterische Geheimlehre nachzuweisen, die hinter verschiedenen Religionen und Philosophien stehe. Er war Mitglied der von der Russin Blavatzky gegründeten ‚Theosophischen Gesellschaft‘. Später kam er über die deutsche Sektion der ‚Theosophischen Gesellschaft‘ mit Rudolf Steiner in Kontakt.

²⁴⁸ Spenlé, op.cit., S. 3.

²⁴⁹ Spenlé, op.cit., S. 77.

²⁵⁰ Spenlé, op.cit., S. 73.

dem Prozess der Selbstreflexion an sich. So schreibt Novalis in einem Fragment aus *Blüthenstaub*:

„Die höchste Aufgabe der Bildung ist, sich seines transcendentalen Selbst zu bemächtigen, das Ich seines Ich's zugleich zu seyn. Um so weniger befremdlich ist der Mangel an vollständigem Sinn und Verstand für Andre. Ohne vollendetes Selbstverständniß wird man nie andere wahrhaft verstehn lernen“.²⁵¹

„Vollendetes Selbstverständniß“ als idealischer Zustand, entspricht demnach Hardenbergs höchstem Bildungsziel, um die Außenwelt überhaupt verstehen zu können, denn nur das Bewusstsein bestimmt das Sein: „Wie kann ein Mensch Sinn für etwas haben“, schreibt er, „wenn er nicht den Keim davon in sich hat. Was ich verstehn soll, muß sich in mir organisch entwickeln [...]“.²⁵² In einem anderen Fragment heißt es: „Vollendeter Mensch – Person, zu seyn – das ist die Bestimmung und der Urtrieb im Menschen“.²⁵³ Oder auch: „Der Act des sich selbst Überspringens ist überall der höchste –der Ursprung – die *Genesis des Lebens*.“²⁵⁴ Der hier von Novalis als Grundwesensart des Menschen herausgestellte genuine Drang nach Vervollkommnung, verflacht allerdings, wie anhand Spenlés Ausführungen deutlich wird, in der Novalis-Rezeption des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts. Ähnlich wie im Rahmen von Goethe- und Nietzsche-Rezeption wird auch Hardenbergs subtiler Ich-Diskurs vordergründig vom Diskurs des »großen Menschen« (Carlyle, Emerson) überlagert. Bildungsidealische Aspekte und Vorstellungen von Selbsterhebung vermischen sich hier mit Fragestellungen der Selbstbewusstwerdung zu einem Bild überragender Individuen und überdimensionaler geistiger Potenz in gleichem Maße, wie Spenlé auch die Macht des Glaubens gegen die Macht des Wissens stellt.

Die Vorstellung einer erhöhten Daseinsform steht im Mittelpunkt der intellektuellen Diskurse der Jahrhundertwende. Bruno Wille spricht beispielsweise von einem Trieb, „mit dem uns das höchste Wesen anzieht“, und nennt diesen „rastlosen Aufwärtstrieb“ schlicht „Excelsior“.²⁵⁵ Dies sei der „echte Heiland, der, in unserer Brust wirksam, vom Nichtigen

²⁵¹ Novalis, HKA 2, S. 425.

²⁵² Novalis, HKA 2, S. 418.

²⁵³ Novalis, HKA 2, S. 165.

²⁵⁴ Novalis, HKA 2, S. 556.

²⁵⁵ Vgl. auch Nietzsches Aphorismus ‚Excelsior‘ (Die fröhliche Wissenschaft, KSA 3, S. 527 f). Gemäß seiner Vorstellungen konkretisiert Nietzsche den Begriff in folgendem Bild: So wie ein See, der entscheidet, sein Wasser nicht mehr abfließen zu lassen und immer weiter ansteigt, soll der Mensch nicht mehr ‚ausfließen‘ in Gott.

zum Ewigen erlöst“.²⁵⁶ Mit dieser Erklärung versucht Wille dem Faustischen Streben Verständnis abzugewinnen. Der menschliche Geist, so hat es den Anschein, soll sich diesem kosmischen Sog hingeben, in ständiger Bewegung bleiben, um „höchste Wahrheit“ und „übermenschliches Leben“ zu schauen. Das höchste Wesen, von dem Wille spricht, ist die menschliche Vorstellung des Göttlichen, ein Symbol, welches aber „Gottesgehalt“ hat. Der Mensch produziert also letztendlich selbst das idealische Ziel seines rastlosen Strebens bzw. seiner wie durch einen Sog aufsteigenden geistigen Bewegung hin zur Idee des Göttlichen. Er konstruiert sich Selbst. Tritt er in den Zustand geistiger Passivität, bedeutet dies das Ende seiner Selbstvermittlungsbewegung.

Maragall hatte schon sehr früh die Idee der kontinuierlichen geistigen Tätigkeit als vitale Voraussetzung von Selbstidentität poetisch gestaltet. In dem bedeutsamen Gedicht *Excelsior*²⁵⁷, welches als Epilog die Gedichtsammlung *Poesies* von 1895 abschließt, heißt es:

„Vigila, esperit, vigila,
no perdis mai el teu nord,
no et deixis dû a la tranquil.la
aigua mansa de cap port“²⁵⁸

Im Bild des vom wogenden Meer umgebenen Menschen auf seiner Reise, „sempre mar endins“, ohne Ankunft und Rückkehr gibt Maragall eine Richtung vor, die an Willes Aufwärtstrieb erinnert. Maragall zeichnet damit eine vitale Bewegung, die Leben konstituierend wirkt. Je stärker sich das Individuum in Maragalls Symbolik jenen ewig bewegenden „aigües esteses“ exponiert und damit selbst geistig expandiert, um so weiter distanziert es sich vom Gemeinen und Niedrigen, von der Starrheit der „platges roïns“ und den begrenzenden „horitzons mesquins“, denn ohne jenes unermüdliche und bisweilen unbequeme Fortschreiten, sozusagen mit der Stirn gegen den Wind, würde die Lebensflamme zum grauen Dasein erlöschen oder gar zum Stillstand, also Tod und Verwesung führen.

In Pijoan sieht Maragall dieses geistige Ideal verkörpert und meint – nicht ohne ein gewisses Stück Selbstprojektion –, „el seu esperit viu quasi en lo pur etern“.²⁵⁹ – „Ah, esperit inquiet! Enllà, enllà, sempre enllà“, schreibt er seinem Freund, als dieser seinen

²⁵⁶ Bruno Wille: Faustischer Monismus. In: Arthur Drews (Hrsg.): Der Monismus. Dargestellt in Beiträgen seiner Vertreter. 2 Bde., Jena: Eugen Diederichs, 1908, S. 242-291. Hier: Bd. 1, S. 282.

²⁵⁷ Erschienen in ‚Poesias‘ (1895).

²⁵⁸ Excelsior, OC I, S. 170.

²⁵⁹ Brief an Pijoan, 25-X-1903, OC I, S. 1026.

Aufenthalt in der Toscana abbricht; „Vostè ho diu: estava massa bé; i vostè necessita no estar bé per viure“. Zum Leben bedürfe es des Anreizes der Anstrengung und der Herausforderung, wie Maragall mit einer Anekdote seinem Freund zu verstehen gibt: Er habe nämlich erfahren, dass man den kantabrischen Langusten, um sie lebend nach Madrid zu bringen, einen Ziegelstein auf den Rücken binde, denn so hätten sie das Gefühl, als ob ein Stück Felsen auf sie gefallen wäre, von dem sie sich nun befreien müssten. Und genau dieses Gefühl, „el deler de deslliurar-se“, erhalte sie am Leben. Ohne diesen Drang nach Befreiung und Entgrenzung würden sie sterben.²⁶⁰

Die nach Befreiung drängenden Langusten verbildlichen für Maragall den inneren Zusammenhang von Leiden und Leben: Leben entsteht erst durch tiefe Anstrengung, die Lebenskraft freisetzt. Das Ideal des fortschreitenden geistigen Lebens von dem Maragall in seinem Gedicht *Excelsior* spricht und das er, wie gesagt, in Pijoan maßlos bewundert, folgt demselben Prinzip wie der List des Langustentransportes. Der aufgezwungene Ziegelstein entspricht zwar im Subjekt zunächst einem selbst steuernden Willen, andererseits wird dieser in seiner Eigenschaft als ein aller Tätigkeit übergeordnetes Prinzip auch zum spontanen Drang nach Vergeistigung allgemein, oder aus der Sicht Bruno Willes zu einem vorbestimmten, unendlichen Aufwärtstreben hin zu jenem „nord“, dem ewigen Weg zur geistigen Vollendung. In einem Brief an den in Paris weilenden Perez Jorba, dessen intensives geistiges Leben er, ähnlich wie im Falle Pijoan, besonders herausstellt, spiegelt sich Maragall selbst in dem oben gezeichneten Menschheitsideal. Relativ bescheiden, aber nicht ohne Selbstironie bemerkt er: „Jo vaig fent la vida de sempre cercant el meu *excelsior* pel camí relativament pla que Déu m’ha posat al davant“.²⁶¹ Trotzdem fühlt er sich dieser Idee verbunden und die aus Willes Diskurs ausgewählten Novalis-Fragmente im Vorwort zu *Enric d’Ofertdingen* intensivieren mit Blick auf das geistige Erleben in der Kunst dieses Lebenskonzept.

Geistiges Bewegtsein impliziert den irrationalen Drang nach Neuem, Unbekanntem und Geheimnisvollem. Der Mensch orientiert sich also in diesem geistigen Sog nicht am Vertrauten und Schützenden, sondern fordert bewusst geistiges Neuland, welches auf ein enigmatisches Geheimes gerichtet ist. In diesem Zusammenhang gewinnt auch Hardenbergs Fragment „Der Sinn für Poësie hat viel mit dem Sinn für Mystizism gemein“ besondere Aufmerksamkeit, denn der „Sinn für Poesie“ entspricht darin dem Sinn „für das

²⁶⁰ Brief an Pijoan, op.cit., S. 1026.

²⁶¹ Brief an Perez Jorba, 25-IX-1902, OC I, S. 1010.

Eigenthümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnißvolle, zu *Offenbarende*, das Nothwendigzufällige. Er stellt das Undarstellbare dar“.²⁶² Besonders Spenlé setzte in seiner Novalis-Interpretation den Akzent auf jenen „mysticisme esthétique de Novalis“²⁶³. Und auch Bruno Wille wollte damit die Kraft der Dichtung verdeutlichen, die als einzige der Unerschöpflichkeit der menschlichen Dimension in all ihren Ausprägungen entsprechen und dem „Undarstellbaren“, „Unsichtbaren“ und „Unfühlbaren“ Gestalt geben kann.²⁶⁴

In Kombination mit einem weiteren, von Wille separat angeführten Novalis-Fragment gestaltet Maragall seine eigene Zitatensequenz in einem durchgehenden Text und stellt so einen neuen Sinnzusammenhang her:

„Quant més personal, més local, més temporal, més particular és una poesia –diu-, més prop està del seu centre. Una poesia ha d’èsser inesgotable com un home. El sentit poètic té molt de comú amb el sentit místic: és el sentit de la manifestació de lo particular, personal, desconegut, misteriós: el sentit de lo casual necessari.“²⁶⁵

Dieser hinzugefügte Text, mit dem der Übersetzer nun sein Zitat beginnt, entspricht dem Fragmentsatz, „Je persönlicher, localer, temporeller, eigenthümlicher ein Gedicht ist, desto näher steht es dem Centro der Poesie. Ein Gedicht muß ganz »unerschöpflich« sein, wie ein Mensch und ein guter Spruch“²⁶⁶, wobei Maragall allerdings, im Gegensatz zu Wille, sein Zitat um den Zusatz, „und ein guter Spruch“, kürzte. In diesem Fragment bilden temporelle Singularität und unbegrenzte Kreativität eine Einheit. Ein Gedicht ist konkret und allgemein zugleich. Das Poetische ähnelt dem Mystischen insofern, als es das Subjekt der Schwere seiner physisch-rationalen Bedingtheit entheben und der Leichtigkeit des Geistig-Imaginativen zuführen will. Der vom Dichter angewiesene Blick auf das geheimnisvoll Unbekannte wird zum Richtmaß der menschlichen Existenz.

Umso verständlicher wird in diesem Zusammenhang auch Willes Auswahl des Fragments „Der Poet versteht die Natur besser, wie der wissenschaftliche Kopf“²⁶⁷, mit dem er die von den Zeitgenossen eigens zurechtgeschnittene poetische Programmatik Hardenbergs besiegelt. Im Kontext der Naturalismuskritik der Jahrhundertwende zielt er freilich mit dieser Zitatkombination darauf, das Romantische gegen überspitzten Materialismus und Systemglauben auszuspielen. Willes Diskurs folgend schreibt auch

²⁶² vgl. Novalis, HKA 3, S. 685.

²⁶³ Vgl. Spenlé, op.cit., S. 73.

²⁶⁴ Wille, op.cit., S. XXXVI.

²⁶⁵ Vorwort zu ‚Enric d’Ofterdingen, op.cit., S. 573 f.

²⁶⁶ Novalis, HKA 3, S. 664.

Maragall: „El poeta comprèn la natura millor que l’enteniment científic”. Den Höhepunkt dieser außerordentlichen Befähigung und damit den höchsten Grad der Freiheit habe der Dichter jedoch noch nicht erreicht: „No és encara el màgic“, übersetzt Maragall²⁶⁸, denn er vergeistige zwar in gewisser Weise „die äußere Wirklichkeit“, doch er verwirkliche noch nicht „das Geistige.“²⁶⁹

Maragall folgt hier buchstäblich Wille’s Diskurs und betont mit ihm, der Dichter stehe zum Magier im selben Verhältnis wie das Kind zum erwachsenen Manne, genau wie das Märchen eine kindliche Vorahnung des perfekten magischen Idealismus sei, „a què l’individu se sent cridat“.²⁷⁰ In der weiteren Textabfolge bringt Maragall einen Auszug aus einem von Wille deutlich markierten Novalis-Zitat, welches der Übersetzer aber als solches nicht kenntlich macht. Schon bei Wille hatte dieser Novalis-Text eine leserfreundliche sprachliche Vereinfachung gefunden, die sich auch in Maragalls Übersetzung niederschlägt: „El món de la falla és del tot oposat al món de la realitat, i justament per això li és tan semblant, com el caos és semblant a la creació perfecta“.²⁷¹

All dies aber, unterbricht Maragall seinen Diskurs, sei für einen Dichter sicher schrecklich abstrakt. Doch sei diese Abstraktheit hier wie verzaubert, denn für Novalis sei „l’esguard fresc de l’infant“²⁷² wichtiger als die Perspektive eines Sehers. Diese elegante Überleitung geht zurück auf das von Wille eingebrachte Novalis-Zitat: „Der frische Blick des Kindes ist überschwänglicher als die Ahnung des entschiedenen Sehers“.²⁷³ Nachfolgend übersetzt er wortwörtlich, aber ohne Zitatmarkierung, das Ende des von Wille angeführten Novalis-Zitats, sodass der Eindruck entsteht, es handle sich um eine Zusammenfassung:

²⁶⁷ Vgl. Novalis, HKA 3, S. 468.

²⁶⁸ Vorwort zu ‚Enric d’Ofterdingen‘, op.cit., S. 573.

²⁶⁹ Vgl. Wille, op.cit., S. XXV.

²⁷⁰ Vorwort zu ‚Enric d’Ofterdingen‘, op.cit., S. 573. - Vgl. Wille, S. XXVI.

²⁷¹ Vorwort zu ‚Enric d’Ofterdingen‘, op.cit., S. 573. - Bei Wille heißt es: „In der künftigen Welt ist alles wie in der ehemaligen und doch durchaus anders; die künftige Welt ist das vernünftige Chaos, das Chaos, das sich selbst durchdrang, das in sich und außer sich ist.“ (Wille, op.cit., S. XXVII.) - Maragall hatte auf den letzten Teil des Satzes, „[...]das in sich und außer sich ist“, verzichtet, wahrscheinlich um die Lektüre zu vereinfachen. - Vgl. dazu Novalis: „Die Welt des Märchens ist die *durchausentgegengesetzte* Welt der Welt der Wahrheit (Geschichte) - [...] In der *künftigen* Welt ist alles, wie in der *ehemaligen* Welt - und *doch alles ganz Anders*. Die *künftige* Welt ist das *Vernünftige* Chaos - das Chaos, das sich selbst durchdrang - in sich und außer sich ist [...]“ (HKA 3, S. 281).

²⁷² Vorwort zu ‚Enric d’Ofterdingen‘, op.cit., S. 573.

²⁷³ Wille, op.cit., S. XXVII. - Vgl. Novalis: „Der erste Mensch ist der erste Geisterseher. Ihm erscheint alles, als Geist. Was sind Kinder anders, als erste Menschen? Der frische Blick des Kindes ist überschwänglicher, als die Ahnung des entschiedensten Sehers.“ (HKA 2, S. 564).

„Ell [Novalis] creu que sols en la feblesa del nostre organisme i en la nostra consciència física consisteix el que no ens veiem en un món de fades; [...] que les més altes potències nostres que un dia compliran tots els nostres volers, són ara les Muses que ens animen amb dolços records en el penós camí.“²⁷⁴

Ohne weitere Unterbrechung folgt diesem unmarkierten Novalis-Zitat ein resümierendes und affirmatives „si“, womit der Eindruck entsteht, das nachfolgende Fazit stamme aus Maragalls Feder: „Si: la força que ens comença a descloure el misteri de les coses i ens fa el món, si no clarament intel·ligible, familiar almenys, harmònic, és, segons En Novalis, la poesia“.²⁷⁵ Cairol geht diesbezüglich davon aus, dass Maragall selbst diese Affirmation formuliert habe. Erst im Vergleich mit Willes Einleitung zeigt sich jedoch, dass der katalanische Dichter hier Willes Kommentar wortwörtlich übernommen und explizit mit einem „si“ bekräftigt hatte, was letztendlich auch Cairols abschließende Bemerkung zu Maragalls Lektüre der deutschen Einleitung unseres Erachtens fraglich macht: „Heus ací prefigurades ja les línies bàsiques de la interpretació que Maragall ha realitzat de Novalis“²⁷⁶, denn vordergründig begegnet Maragall zunächst einmal Bruno Willes Sichtweise des Frühromantikers, die er dann wiederum, durch die persönliche Auswahl gewisser Textstellen, nach seinen eigenen intellektuellen Interessen unterzieht und thematisch akzentuiert.

Das Beispiel macht deutlich, wie schwierig sich die Rekonstruktion einer Autoren-Rezeption gestaltet, die vorwiegend auf Sekundärquellen beruht und kaum zwischen Zitat und Kommentar unterscheidet. Ohne vergleichende Analyse kommt es darum bisweilen zu Unklarheiten darüber, ob eine produktive Rezeption auf primären oder sekundären Denkinhalten beruht. Für ein besseres Verständnis der Novalis-Rezeption im Falle Maragalls gilt es darum zu hinterfragen, ob er aus Willes Einleitung eigene Einsichten über Novalis Poetik gewinnen konnte oder ob er primär Einstellungen und Wertschätzungen aus Willes Kommentar aufnahm. Im besagten Vorwort, so machte unsere Analyse bisher deutlich, finden wir mit wenigen Ausnahmen keine expliziten Kommentare Maragalls.

²⁷⁴ Vorwort zu ‚Enric d’Ofterdingen, op.cit., S. 573 - Wille zitierte: „Es liegt nur an der Schwäche unserer Organe und der Selbstberührung, daß wir uns nicht in einer Feenwelt erblicken. Alle Märchen sind nur Träume von jener heimathlichen Welt, die überall und nirgend ist. Die höheren Mächte in uns, die einst als Genien unsern Willen vollbringen werden, sind jetzt Musen, die uns auf dieser mühseligen Laufbahn mit süßen Erinnerungen erquicken.“ (Wille, op.cit., S. XXVII-XXVIII). Das Zitat entspricht - außer orthographischen Abweichungen - dem Originaltext. (Vgl. HKA 2, S. 564).

²⁷⁵ Vorwort zu ‚Enric d’Ofterdingen, op.cit., S. 573. - Willes Kommentar lautet: „Die Kraft, welche das Geheimnis der Dinge uns erschließt und also die Welt uns vertraut, harmonisch, wenn auch nicht verständlich macht, ist nach Novalis die Poesie; und so ist ihm Romantik die eigentliche Poesie.“ (S. XXXV).

²⁷⁶ Cairol, op.cit., S. 10.

Einen – und unter Umständen den einzigen – Anhaltspunkt finden wir in der mit Hilfe von Willes Einleitung gestalteten inhaltlichen Akzentuierung des Vorworttextes, wobei Maragalls Textrezeption nicht nur auf die von Wille eingebrachten Novalis-Zitate, also Hardenbergs Poetik, gerichtet ist, sondern zweifelsohne auch auf Willes eigenen Diskurs. Ein Kommentar impliziert jedoch voll und ganz Maragalls intellektuelle Sorge, wenn er zu bedenken gibt: „Tot això sembla horriblement abstracte per a un poeta, no és veritat?“, dann aber erklärt: „Mes, veu’s-ho aquí daurat per un raig de sol.“²⁷⁷

Im Anschluss gibt der Übersetzer zu verstehen, dass er das bisher Gesagte in Anlehnung an Bruno Wille, den Verfasser der Einleitung seines Novalis-Bandes, geschrieben habe, und meint, „m’ha servit de guia [...]“²⁷⁸. Danach kündigt er explizit die Übertragung einer längeren Textpassage an, um angeblich klarzustellen, was Wille zu den vorausgehenden Ausführungen sage und was für Schlussfolgerungen er ziehe; eine rhetorische Überleitung, also, zur weiteren Wiedergabe von Willes Kommentar. Insgesamt wird deutlich, dass Maragalls Prolog zur Übersetzung hintergründig die ganze Einleitung Bruno Willes transparent macht. Ob Maragall allerdings – wie im Falle seiner Lektüre von Ludwig Steins Nietzsche-Studie – klar zwischen Novalis-Texte und Willes Kommentar unterscheidet oder ob sich in seinem Text beide Quellen zu einem neuen intertextuellen Gefüge verbinden, das Maragalls Verständnis des Frühromantikers mitbestimmt, wird im Weiteren Gegenstand unserer Überlegungen sein.

Im nachfolgenden Textabschnitt hatte Wille dazu aufgefordert, „die betreffenden Gedanken eines Novalis nicht als geistreiche Launen und Spielereien zu betrachten, sondern als Wahrheitskeime, die künftig noch herrliche Früchte tragen können“²⁷⁹, um herauszustellen, dass die Weltanschauung der Romantik vor allem „Raum für ein Gemüthsleben“ schaffe, „das in Stimmungen, in religiöser und künstlerischer Gestaltung das große Geheimnis“²⁸⁰ würdige. Wille betonte dabei ausdrücklich, dass die Romantiker aufgrund ihrer optimistischen Grundhaltung in diesem Geheimnis nun aber keineswegs etwas „Unheimliches“ ahnten. Unter »Geheimnis« habe die Romantik ein „verborgenes Heil“ verstanden, „auf das man sich freuen darf, wie das Kind auf das unbekannte Weihnachtsgeschenk“. Darin bestehe der „fast aus Prinzip“ unklare „eigenthümliche

²⁷⁷ Vorwort zu ‚Enric d’Ofterdingen, op.cit., S. 573.

²⁷⁸ Vorwort zu ‚Enric d’Ofterdingen, op.cit., S. 574.

²⁷⁹ Wille, op.cit., S. XXXXIII f.

²⁸⁰ Wille, op.cit., S. XXXXIV. Maragall übersetzte in diesem Abschnitt „Gemüthsleben“ mit „sentiment de la vida“ und „Stimmungen“ mit „harmonies“, was den Sinngehalt der deutschen Begriffe grundlegend verändert.

Gemüths-Idealismus“ der Romantik, in Abgrenzung zum Begriffs-Idealismus Schillers: Bestimmend sei in der Romantik ein „hinschweifende[s] Gefühl“, eine endlose, ewige Sehnsucht, die „sich immer aufs Neue zu verschwommenen Fernen wendet“. – Mit Goethe brachte Wille schließlich diesen Gedanken auf den Punkt: Nur wer die Sehnsucht kenne, resümiert er, nur wer ihre süßen Schauer gekostet habe, könne das „Schwelgen in dämmernden Ahnungen verstehen.“²⁸¹

Auch Spenlé definiert die romantische Eigenart von Denken und Fühlen mit einem difusen Gemüts-Idealismus, der in Novalis, basierend auf einem besonderen „sens organique et divinatoire de la vie“, einem ausgeprägten „sens de la volupté et du sentiment religieux mystique“ entspreche.²⁸² Dieser Habitus werde, so der französische Germanist, durch das in Novalis manifeste Krankheitsbild noch verstärkt, wohingegen jedoch außergewöhnliche psychische Dispositionen, „voisines de l’extase somnambulique“, ihn dazu befähigten, diese Art des organischen Fühlens und Denkens, „au delà des zones normales“, hervorzubringen und zu entfalten. Wie kein anderer habe er jene „régions ténébreuses et parfois morbides du «Gemüt» romantique“ durchforscht, welche sich unter anderem in *Astralis* Worten verdichteten: „La tristesse et la volupté, la mort et la vie se confondent ici dans une étroite sympathie.“²⁸³

Im selben Abschnitt lässt sich Maragall auch von Willes Imaginationen zur »Blauen Blume« leiten und übersetzt die lyrische Szenerie, mit der Wille „das Ideal der romantischen Sehnsucht“ skizziert hatte. Für diese Sehnsucht, die sich aufgrund ihres Ewigkeitsanspruchs „immer aufs Neue zu verschwommenen Fernen“ wende, gäbe es bezeichnende Sinnbilder: „Das Blau des endlosen Himmels, das Blau der Hügel weit hinten am Horizont, die ‚blaue Blume‘, die irgendwo im Geheimen blüht.“²⁸⁴ Maragall verändert jedoch mit seiner Übersetzung den eigentlichen Sinn der Textpassage, indem er „irgendwo“ mit „tot arreu“ übersetzt: „[...] la «flor blava» que floreix tot arreu secretament“. Damit schwindet die Einzigartigkeit des Symbols, der geheime Ort der »Blauen Blume«, der sie unerreichbar macht. Bei Maragall blüht dieses „ideal de l’anhel romàntic“, zwar „secretament“, aber doch überall und gewinnt dadurch eine kosmische Dimension. Dem Erwählten, Heinrich von Ofterdingen, begegne dieses Symbol zuerst im

²⁸¹ Wille, op.cit., S. XXXXV. - Maragall übersetzte „hinschweifend“ mit „flotar“, also Schweben, was Novalis näher kommt.

²⁸² Spenlé, op.cit., S. 366.

²⁸³ Spenlé, op.cit., S. 366. - Spenlé schreibt, es handele sich um Verse „du prologue de Henri d’Ofterdingen“, und meint damit offensichtlich *Astralis* Eröffnungsverse des zweiten Teils des Romans.

²⁸⁴ Wille, op.cit., S. XXXXV.

Traum: „El presentiment d’ella s’alça del fons com una aparició“. Dann überkomme den Träumer ein ruheloses Verlangen und er begeben sich auf die Suche nach der Wunderblume.²⁸⁵ Wille schreibt:

„Manchmal erscheint sie für ein Weilchen inmitten anderer Blumen, grüßt mit ihrem blauen Schimmer und spendet entzückenden Duft; doch im nächsten Augenblicke ist sie wieder verschwunden. Erfüllung ist sie niemals, immer nur Lockung – wie das Ideal überhaupt, nach dem man sich ewig sehnt, [...], das aber in unendlicher Ferne verharrt, niemals sich voll verwirklichen läßt.“²⁸⁶

Hinsichtlich dieser Zeilen finden wir in Maragalls Übertragung einen, wir könnten sagen, sympathischen Übersetzungsfehler, durch den Novalis Wunderblume zu einem Namen gelangt. Die Verwechslung von „ein Weilchen“ in Willes Text und „una violeta“, also »ein Veilchen«, in Maragalls Übersetzung wäre schlicht als Lexikfehler zu verzeichnen – der Satzinn verändert sich ja kaum – , wenn dadurch nicht deutlich würde, dass Maragall, wie er selbst bestätigt hatte, recht intuitiv mit der deutschen Sprache verfahren. Außerdem, könnten wir dem Anekdotischen hinzufügen, trifft sich ja der Wortlaut hier mit Willes Assoziationskette der Farbe »Blau«. – Für Maragall eine Versuchung, den Sinnenreiz dieser mediterranen Farbe im realen »Veilchen« aufzufangen: „De vegades apareix com una violeta entre les altres flors, assaluta amb son blau resplendor, llançant encisera flaire... i a l’instant desapareix“.²⁸⁷ Die ewige Sehnsucht nach diesem Symbol habe Novalis dermaßen erfüllt, bemerkt Wille, dass Georg Brandes in ihm den romantischen Geist überhaupt personifiziert sehe. Novalis’ Leben sei darum die beste Darstellung dieses romantischen Geistes.

Auf die Erörterung der »Blauen Blume« folgt in Willes wie in Maragalls Text nun eine extensive Biographie Hardenbergs, die sich wie alle biographischen Darstellungen dieser Zeit auf ein explizites Zeugnis stützt, hier auf das „eine[r] ihm verwandte[n] Dame aus den Quellen des Familienarchivs“.²⁸⁸ Dabei kommt es vor allem zu einer Hervorhebung des Religiösen in Novalis. Schon der Vater habe sich nach dem Tod seiner

²⁸⁵ Vorwort zu ‚Enric d’Ofterdingen, op.cit., S. 574.

²⁸⁶ Wille, op.cit., S. XXXXVI.

²⁸⁷ Vorwort zu ‚Enric d’Ofterdingen, op.cit., S. 574.

²⁸⁸ Wille, op.cit., S. XXXXIX. - Es handelt sich dabei höchstwahrscheinlich um die Publikation ‚Friedrich von Hardenberg. Eine Nachlese aus den Quellen des Familienarchivs. Gotha 1883. Diese Biographie wird bei den Kritikern um 1900 vorwiegend als Quelle angeführt.

ersten Frau heldenhaft um Kranke gekümmert und Tote bestattet, was – wie auch Maragall übersetzt – sein „fort sentiment religiós“²⁸⁹ verstärkt habe.

Die Betonung einer solchen religiösen Verflochtenheit und die Hervorhebung von Novalis Lebensgang als Paradigma des Romantischen stellt einen der Hauptaspekte der Novalis-Rezeption um 1900 dar und bestimmt im selben Maße auch Maragalls Vorrede. So übersetzt er beispielsweise auch ein von Wille angeführtes, langes Zitat von Ludwig Tieck, welches mit den Worten schließt, Novalis sei ein „[...] ächter, wahrer Mensch, die reinste und lieblichste Verkörperung eines hohen unsterblichen Geistes“²⁹⁰ gewesen.

Am Ende informiert der Übersetzer über das Werk Hardenbergs und nennt allem voran „Els cants espirituals“, vielleicht das Beste, was er geschaffen habe.²⁹¹ Diese religiösen Gedichte, schreibt Maragall, „expressen l’anhel de l’ànima cercant salut en la religió“.²⁹² Während Wille in diesem Zusammenhang lediglich erklärte, die Lieder gehörten „zu den reinsten Offenbarungen religiöser Andacht überhaupt“²⁹³, öffnet Maragall mit seiner Bemerkung eine eigene interpretative Perspektive, wenn er die Gedichte als Sehnsucht der Seele nach Gesundheit bzw. Heilung in der Religion auslegt. Dieser für Maragalls thematische Ausgestaltung des Vorworttextes wichtige Aspekt kommt bei Bruno Wille nicht zur Sprache.

Verfolgen wir diese Idee im Zusammenhang des aufgewiesenen Weges der Dichtung als Ort der Selbstverwirklichung und Erfüllung individueller Glückseligkeit, wie Maragall in Anlehnung an Bruno Wille Hardenbergs Poetik definiert hatte, so erscheint hier Dichtung zum Ort des Ausgleichs zwischen Wirklichkeit und Ideal, Körper und Geist, zu einem Ort, an dem die Seele ihrer Sehnsucht nach Genesung und Rettung in der Religion wahren Ausdruck verleihen kann. Andererseits verweist Maragalls Formulierung „l’ànima cercant salut“ aber auch auf den Begriff der »Seelenpflege«, d.h. auf die Vorstellung also, dass die Seele, wie der Körper, eine regelrechte Pflege braucht, um gesund zu bleiben.

In diesem Zusammenhang sei nochmals auf die in Maragalls Privatbibliothek vorliegende spanische Fassung²⁹⁴ des Bandes *Zur Diätetik der Seele* (1838) des österreichischen Arztes und Lyrikers Ernst Freiherr von Feuchtersleben verwiesen, von

²⁸⁹ Vorwort zu ‚Enric d’Ofterdingen, op.cit., S. 575.

²⁹⁰ Wille, op.cit., S. LXXIX.

²⁹¹ Maragall übernimmt hier indirekt ein von Wille ohne Quellenangabe eingebrachtes Zitat von Friedrich Schlegel. (Vgl. Wille, op.cit., S. LXXX).

²⁹² Vorwort zu ‚Enric d’Ofterdingen, op.cit., S. 577.

²⁹³ Wille, op.cit., S. LXXX.

²⁹⁴ Barón Ernst de Feuchtersleben: *Higiene del alma*. Traducido directamente de la 45ª edición alemana por Manuel Ma. Angelón y José Góngora. Barcelona: Juan Gili, 1897.

dem Maragall auch das von Medelssohn-Bartholdy vertonte und zum Volkslied gewordene Gedicht *Es ist bestimmt in Gottes Rat* in einer ausgesprochen freien Version mit dem Titel *Si a Déu plau* übersetzt hatte. – Das „kleine, aber inhaltsschwere Büchlein“, welches in immer höheren Auflagen gedruckt wurde, sei geschrieben worden, „um der Entseelung der heraufkommenden Naturwissenschaft und Psychologie entgegenzuwirken“, heißt es im einleitenden Aufsatz einer neueren Auflage von 1980.²⁹⁵ Das Buch wurde im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts zu einer Art Hausbuch für jedermann, ein Bestseller, der Goethes *Werther* nicht nachstand. Es sei ein „Aufruf an die Menschen“ gewesen, „durch innere Schulung zur Selbstbesinnung zu kommen“.²⁹⁶ Ein Grundgedanke Feuchterslebens besteht in der Annahme, dass der „schwächliche Zustand“ und die Krankheit „mehr im Sittlichen als Leiblichen ihre Wurzel haben“. Damit hatte sich Feuchtersleben unter anderem gegen die seiner Zeit verbreiteten Praktiken gewisser „Freiluft-Apostel“ gewandt: „[...] weder durch das kalte Waschen noch die entblößten Hälse noch sonstige Rousseau-Salzmansche Abhärtungsexperimente an Kindern“ würde eine geistige Gesundheit und Schönheit garantiert, sondern allein „durch eine höhere Kultur ganz anderer Art, deren Anfang in uns selbst gemacht werden muß [...]“.²⁹⁷

Doch kommen wir zurück zu Maragalls Kommentar: Von der Gesundung der Seele geht er thematisch über zu Novalis' *Geistlichen Liedern* und bemerkt: „Canta en ells l'amor del Déu Home arrencant-lo de l'Evangeli“.²⁹⁸ In Bruno Wille's Text heißt es, nicht nur „der begriffliche, übernatürliche Gott“ sei darin thematisiert, sondern auch der „Gottmensch“. Daher würden sowohl Christus besungen, als auch „Maria, die menschliche Mutter, die den Dichter um so mehr ergreifen mußte, als sie ihm auch die religiös idealisierte Sophie bedeutete“.²⁹⁹ Maragall übernimmt den Verweis auf die Gottesmutter, ergänzt seine Übertragung, „Maria, la mare de Déu“, aber noch mit dem Zusatz: „el diví femení“³⁰⁰, womit die allgemeine Referenz des Weiblichen bzw. »Ewig Weiblichen« an Bedeutung gewinnt. So verweben sich Menschwerdung Gottes und Idealisierung des Weiblichen, Christus und Maria, zu einem engen thematischen Geflecht und bilden eine geistige Einheit. Auf Grund der *Geistlichen Lieder*, so Wille, habe man den Protestanten

²⁹⁵ Ernst Freiherr von Feuchtersleben: *Zur Diätetik der Seele und andere Schriften*. Hg. v. Renate Riembeck. Mit einem Aufsatz von Karl König. Stuttgart: Verlag Urachhaus, 1980. Hier: S. 34.

²⁹⁶ Feuchtersleben (1980), op.cit., S. 34.

²⁹⁷ Feuchtersleben (1980), op.cit., S. 37.

²⁹⁸ Vorwort zu „Enric d'Ofterdingen, op.cit., S. 577.

²⁹⁹ Wille, op.cit., S. LXXXI.

³⁰⁰ Vorwort zu „Enric d'Ofterdingen, op.cit., S. 577.

Friedrich von Hardenberg des Katholizismus verdächtigt; eine seiner Zeit oft wiederholte Bemerkung, der auch Maragall Aufmerksamkeit schenkte.

Was die *Hymnen an die Nacht* betrifft, so erwähnt Maragall lediglich, sie seien von Youngs „*Pensaments Nocturns*“ inspiriert und die Thematik verdichte sich im biographischen Aspekt der Trauer um Sophie. Insgesamt seien alle Gedichte Hardenbergs, urteilt Maragall, das Harmonischste und Musikalischste, was man in deutscher Sprache je geschaffen habe.³⁰¹ Bezüglich Hardenbergs Prosawerk nennt Maragall, erneut bezugnehmend auf Wille, „*Els deixebles a Sais*“, „una mena de novel·la fragmentària de filosofia de la Naturaleza“, wie er sagt, während es sich bei „*El món cristià o L'Europa*“ um Geschichtsphilosophie handele.³⁰² Die seiner Zeit dem preußischen Königspaar gewidmeten und von der französischen Revolution inspirierten Werke wie „*Fe i Amor o El Rei i la Reina*“, seien dagegen „fantasies místicopolítiques“.³⁰³

Das Hauptwerk Hardenbergs aber sei *Heinrich von Ofterdingen*: „En ella volia posar tota la seva visió de la vida, la vida tota vista al través de la poesia“.³⁰⁴ Mit diesem Roman habe der Romantiker eine „antítesi del *Guillem Meister*“ vorstellen wollen, fügt Maragall hinzu und zitiert Novalis Meinung zu Goethes exemplarischem Bildungsroman. Im Gegenzug zu Goethe habe Novalis in diesem universalen Kunstwerk „la poesia de la Natura i de Misteri“ aufzeigen, insgesamt also eine „Apoteosi de la Poesia“ schaffen wollen.³⁰⁵ Seine Vorrede beendet er wie Wille mit einem Zitat Diltheys über die Sprache im *Heinrich von Ofterdingen*: „Una encantadora melodia del llenguatge embolca el pregó sentit d'una ànima exquisida devotament consagrada a lo més gran de la vida“.³⁰⁶ Dieser „bell sentit“ des Romans sei das Einzige, was es in einer Übersetzung zu vermitteln gebe: „Però l'obra és tan flairosa, que només de tocar-la, encara que hagi sigut amb poca traça, bona aroma m'haurà deixat als dits.“³⁰⁷

³⁰¹ Wille hatte sich auf Diltheys Kommentar zur Sprache im ‚Heinrich von Ofterdingen‘ bezogen.

³⁰² Bezugnehmend auf ‚Die Christenheit oder Europa‘ insistiert Maragall, besonders dieses Werk habe dazu geführt, „que els protestants ataquessin an En Novalis per catòlic“ (OC I, S. 577). - Es scheint dem Katalanen vielleicht aus Gründen der Annäherung an die Fremdperspektive des Protestantischen besonders daran gelegen, die in der Novalis-Rezeption um die Jahrhundertwende gerne hervorgehobenen prokatholischen Züge des Protestanten Novalis zu unterstreichen.

³⁰³ Vorwort zu ‚Enric d'Ofterdingen, op.cit., S. 577.

³⁰⁴ Vorwort zu ‚Enric d'Ofterdingen, op.cit., S. 577.

³⁰⁵ Vorwort zu ‚Enric d'Ofterdingen, op.cit., S. 578.

³⁰⁶ Vorwort zu ‚Enric d'Ofterdingen, op.cit., S. 578. - Wille, und mit ihm Maragall, bezieht sich hier auf Diltheys bereits 1865 in den Preußischen Jahrbüchern erschienen Aufsatz über Novalis, der später in ‚Das Erlebnis und die Dichtung‘ (1906) aufgenommen wurde.

³⁰⁷ Vorwort zu ‚Enric d'Ofterdingen, op.cit., S. 578.

Den inhaltlichen Schwerpunkt des Vorwortes zu *Enric d'Ofterdingen* setzte Maragall, wie unsere Analyse der beiden einleitenden Diskurse ergab, im Zeichen weltanschaulicher Inhalte um 1900 auf Novalis' exaltierten Ich-Diskurs, mit dem der deutsche Frühromantiker in der Dichtung einen Weg zur absoluten Freiheit und Glückseligkeit bahnen will, ein Projekt, mit dem sich nach Auffassung der Romantikkritik um 1900 Novalis' eigenes Leben aufs Engste verknüpft, wobei die dem Frühromantiker selbst zugewiesene, vom Intellekt gelöste kindliche Wesensart, besonders hervorgehoben wird.³⁰⁸ Die religiöse Spielart Hardenbergs, interpretiert als Hang zum Katholizismus, erhält auch in Maragalls Vorwort Nachdruck. Das Poetische aber sei dem Mystischen ähnlich, weil in beiden das Geheimnisvolle der seelischen Tiefe im Menschen zum Vorschein komme. Auf die Frage nach Selbstkenntnis und Selbstbewusstsein gibt Novalis auch dem katalanischen Übersetzer die vage Antwort, dass wir uns nicht kennen, aber weit mehr als kennen können, ein Leitsatz den Maragall mit Überzeugung entgegennahm und in sein Lebenskonzept integrierte. Diese Überzeugung macht das Leben zum Experiment, genauer gesagt zum ästhetischen Experiment, in dem Innenwelt und sensuelle, aber nicht unbedingt gesellschaftliche Außenwelt kontinuierlich korrespondieren. Maragall legt seinem Leben diesen Modus als unendlichen Prozess zu Grunde, wenn er empfiehlt: „per anar bé no s'ha d'arribar mai; i que aquell que es creu arribat està perdut“.³⁰⁹

Dieses idealische Lebensprojekt kollidiert jedoch mit dem Geist der Zeit, in dem es geboren wird, sodass es als eine konsequente Zukunftsvision in Erscheinung tritt. Auch Bruno Wille tat sich trotz allem schwer im Brückenschlag zwischen Novalis und seiner eigenen Zeit: „La nostra concepció científica del món [...] està encara molt lluny d'aquestes idees“, übersetzte Maragall die entsprechende Textpassage und zitierte Willes Überzeugung, man müsse deshalb den universalen Wert des Romantischen hervorheben und dürfe die recht eigensinnigen Ideen eines Novalis nicht als launische Wortspiele abtun.

Wille macht Novalis' Glauben, dass die Zukunft die bessere Welt sei³¹⁰, geltend und räumt dem Romantiker einen Platz in den Zukunftsvisionen des angehenden zwanzigsten Jahrhunderts ein. Diese bessere Welt beruhe auf dem Bewusstsein eines, wie er sagt, »kosmischen Individualismus«, nach dem zu streben sich das Individuum nun entschlossen habe. Novalis' idealisches Ich „höherer Art“, welches sich zum All erweitere, stehe darin

³⁰⁸ Insbesondere Dilthey hatte die Deutung von Hardenbergs Leben zur Grundlage für dessen Werkverständnis gemacht.

³⁰⁹ Brief an Rahola, 25-IX-1905, OC I, S. 1071.

³¹⁰ Vgl. Wenzel, op.cit., S. 37.

im Verhältnis zum wirklichen Ich wie der Weise zum Kinde und es komme zu einer Erregung des wirklichen durch das idealische Ich. Der Menscheng Geist erhebe sich damit zu einem souveränen Wesen, denn Gott wolle Götter, insistiert Wille.³¹¹ Darum stehen die von Wille ausgesuchten Novalis-Texte allem voran im Zeichen der Erhöhung und Erhebung des Menschen.

Festzustellen bleibt nunmehr, dass die Darstellungen Maragalls bzw. der thematische Faden seines Vorwortes sich in den von Maragall gesetzten Schwerpunkten mit Willes Diskurs decken, bzw. teilweise auch persönliche Akzentuierungen erfahren und so ein spezifisches Novalis-Bild prägen. Nur schwerlich ist nachvollziehbar, ab Kenntnisse von Novalis Werk aus eigener Lektüre in dieses Vorwort hineingeflossen sind. Für Maragall jedenfalls repräsentiert Hardenbergs Denken nicht den Weg zum abstrakt Absoluten, sondern zur Selbst- und Lebenskonstruktion, dass bei Novalis dem Ich die Fähigkeit zugesprochen wird, „die Welt zu beleben“³¹² darin erkennt Maragall den »magischen Idealismus« des Frühromantikers.

5.4 Neuromantische Affinitäten: Die Perspektive einer neuen Welt

Der Leipziger Verleger Eugen Diederichs (1867-1930), für dessen Novalis-Ausgabe sich Joan Maragall entschieden hatte, präsentierte sich um die Jahrhundertwende als eifriger Verfechter der neuromantischen Bewegung und bezeichnete seinen Verlag im Verlagsprogramm von 1900 als den „führenden Verlag der Neuromantik“³¹³. Es scheint uns von besonderem Interesse einen längeren Abschnitt dieses Programmtextes wiederzugeben, um zu verdeutlichen, wie dieser um die Jahrhundertwende einflussreiche Verlag anstrebte, die neuromantischen Tendenzen, über das literarische Feld hinaus, als ideologische Leitbilder ins zwanzigste Jahrhundert zu projizieren:

³¹¹ Wille bezieht sich hier auf Novalis Satz: „Gott will Götter“ [HKA 2, S. 584].

³¹² Novalis, HKA 2, S. 554.

³¹³ Vgl. Wiederabdruck des im Januar 1900 „von Diederichs selbst verfassten programmatischen Sendschreiben[s] »Zur Jahrhundertwende«“ in: Peer Kösling: »Universalität der Welterfassung«. Der Eugen Diederichs Verlag - ein Verlag der Neuromantik. In: Romantik, Revolution und Reform. Der Eugen Diederichs Verlag im Epochenkontext 1900-1949. Hg. von Justus H. Ulbricht und Meike G. Werner. Göttingen: Wallstein-Verlag, 1999, S. 78-93; vgl. darin auch den Beitrag von Klaus Lichtblau: Der Eugen Diederichs Verlag und die neuromantische Bewegung der Jahrhundertwende. S. 60-77. - Weitere Literatur zur Rolle des Diederichs Verlags um 1900: Gangolf Hübinger (Hg.): Versammlungsort moderner Geister. Der Kulturverleger Eugen Diederichs und seine Anfänge in Jena 1904-1914. Katalogbuch zur Ausstellung im Romantikerhaus. Jena 15. September bis 8. Dezember 1996. München 1996; Gangolf Hübinger: Versammlungsort moderner Geister. Der Eugen Diederichs Verlag - Aufbruch ins Jahrhundert der Extreme. München: Diederichs, 1996.

„Als führender Verlag der Neuromantik möchte ich betonen, dass diese nicht mit der Dekadenrichtung in der Litteratur zu verwechseln ist. Nicht das Primitive, eine weltfremde Träumerei bevorzugt die neue Geistesrichtung, sondern nach dem Zeitalter des Spezialistentums, der einseitigen Verstandeskultur will sie die Welt als etwas Ganzes geniessen und gestalten. Indem sie das Weltbild wieder intuitiv fasst, überwindet sie die aus der Verstandeskultur hervorgegangenen Erscheinungen des Materialismus und Naturalismus. Die Romantiker am Anfang des 19. Jahrhunderts bekämpften die kalte Glätte der Antike und glaubten im Mittelalter, zu dem sie Sang und Sage zurück brachte, eine natürlichere Menschheit zu finden. Wir Modernen suchen aber unsere in der Zeit, wo die Volkskraft sich in den ungebrochenen Naturen des humanistischen Zeitalters entfaltet. Auf diesem Weg sollen meine Monographien zur deutschen Kulturgeschichte einen Markstein bilden und in wenigen Jahren wird die Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts nicht bloss in den Köpfen der Gelehrten sondern auch in denen des Volkes einen Platz haben. Die Altromantiker strebten nach viel Wissen, nach Universalmententum und indem sie ihre Ideale nicht bloss zu denken sondern auch zu leben trachteten, beseelten sie ihre Kenntnisse. Auf gleichem Weg wird auch die Neuromantik wandeln, wenn sie wieder an die Natürlichkeit, Ursprünglichkeit, Kunst und Daseinsfreude der Menschen aus dem Zeitalter des Paracelsus und Dürer anknüpft. Sie wird den von Nietzsche mit Recht gebrandmarkten Bildungsphilister, der sich nur mit den Lappen der Kultur behängt hat, überwinden und zur künstlerischen Kultur des 20. Jahrhunderts erziehen.³¹⁴

Deutlich definiert der Verleger Diederich in diesem Programm seine Ziele, welche er mit einer neuen Rezeption der „Altromantiker“ verfolgt und die eine volkspädagogische Absicht implizieren.³¹⁵ Es handele sich um eine der dekadenten Ästhetik entgegengesetzte neue Geistesrichtung, die, jenseits der als verengend wahrgenommenen Denkmuster von Rationalismus und Spezialistentum, die Welt wieder „intuitiv“ und „als etwas Ganzes“ begreifen und gestalten will. Endgültig soll der von Nietzsche bereits verworfene Bildungsphilisters überwunden werden. Im Zeichen dieses neuen Lebenssinns soll nun der Eingang in die „künstlerische Kultur des 20. Jahrhunderts“ stattfinden, eine Kultur, die sich insbesondere durch einen „gesunden, fröhlichen Menschen“ auszeichne, dessen eigenes Leben ein unbewusstes Kunstwerk sei:

Die Sehnsucht der Seele nach etwas, das dem Leben Sinn und Inhalt giebt, führt zuerst zur innerlichen Vertiefung. Aus dieser heraus entwickelt sich der Mensch nach Goethe's Beispiel zum Einklang mit der Umgebung; denn das mit Bewusstsein-Leben führt zur Ausbildung vorhandener Kräfte und Anlagen, zu dem gesunden, fröhlichen Menschen, dessen eigenes Leben ein unbewusstes Kunstwerk ist. Kein totes Wissen

³¹⁴ Kösling, op.cit., S. 82.

³¹⁵ In der jüngeren Kritik wird Diederichs als einer der führenden Verlage der völkischen Bewegung in Deutschland beurteilt. - Vgl. dazu Justus H. Ulbricht: »Von deutscher Art und Kunst«. Deutsch-nationale Verlagspolitik und völkische (Buch-) Ideologie. In: Das „deutsche Buch“ in der Debatte um nationale Identität und kulturelles Erbe. Hg. v. M. Knoche, J. H. Ulbricht u. J. Weber. Hg. im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar. Göttingen 2006, S. 95-113.

mehr, sondern es soll die Kunst werden, des Menschen Seele und Empfinden umzuformen und ihn zur praktischen Bethätigung zu führen. Nur dadurch hat Ruskin der englischen Kultur ihre jetzige einflussreiche Stellung gegeben.“³¹⁶

Mit Diederichs neuromantischen Vorstellungen verband sich freilich keine klare Begriffsbestimmung, sondern er verstand, wie aus seinen Ausführungen hervorgeht, unter Neuromantik vornehmlich eine gewisse Einstellung zum Leben, „nach der die Welt (Natur, Gesellschaft, Individuum) vor allem mittels des vorwiegend intuitiv gesteuerten praktischen Tuns von jedem einzelnen erfassbar, begreifbar und veränderbar war“, meint Peer Kösling.³¹⁷ Die Herausgeber und Präsentatoren der in diesem Verlag veröffentlichten Werke folgten im Großen und Ganzen dieser idealistischen Tendenz und verstanden es, wie auch Diederichs, Goethe, Nietzsche und Novalis in dieser neuen Ideologie zu verweben.³¹⁸

Kösling meint in diesem Zusammenhang, dass wohl Ricarda Huchs (1864-1947) Buch *Blütezeit der Romantik*³¹⁹, „das gleich nach Erscheinen 1899 in der jungen Verlegerfamilie mit großem Interesse studiert worden war“, einen gewissen Einfluss „auf das solchermaßen formulierte Verständnis von »Neuromantik«“ gehabt haben dürfte.³²⁰ Selbst seinem Autor und Novalis-Übersetzer Maurice Maeterlinck³²¹ hatte der Verleger das Buch wärmstens empfohlen. Es gelang aber Diederichs nicht, den Folgeband *Ausbreitung und Verfall der Romantik* für seinen Verlag zu gewinnen. Schließlich erschien auch dieser Band 1902 im Leipziger Verlag Haessel.³²²

Es erscheint uns besonders aufschlussreich, einige Aspekte von Ricarda Huchs Romantikrezeption dahingehend zu erörtern, wie sich ihre Beschäftigung mit der deutschen Romantik als Bemühen um eine neue symbolische Weltanschauung gestaltet. Auch wenn wir davon ausgehen können, dass dieser zwar in Deutschland viel beachtete³²³,

³¹⁶ Kösling, op.cit., S. 82.

³¹⁷ Kösling, op.cit., S. 84.

³¹⁸ Karl Heinz Bohrer (Die Kritik der Romantik. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989) betont, dass „die intensiv einsetzende Romantikforschung des ersten Jahrzehnts dieses Jahrhunderts [d.i. 20. Jh.] vornehmlich von philosophischen und weltanschaulichen Gesichtspunkten ausging“. (Bohrer, op.cit., S. 277).

³¹⁹ Ricarda Huch: *Blütezeit der Romantik*. Leipzig: Haessel, 1899.

³²⁰ Kösling, op.cit., S. 83.

³²¹ Maeterlinck hatte die ‚Lehrlinge zu Sais‘ übersetzt. (Vgl. Novalis: *Les disciples a Sais et les Fragments de Novalis*, trad. de l’Allemand et précéd. d’une introduct. par Maurice Maeterlinck. Bruxelles: Paul Lacomblez, 1895.

³²² Vgl. Gesamttitel: Ricarda Huch: *Die Romantik*. 2 Bde., Leipzig: Haessel, 1908. - Im Weiteren zitieren wir nach: Ricarda Huch: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Wilhelm Emrich, Bd. 6. [Literaturgeschichte und Literaturkritik]. Köln u.a.: Kiepenheuer & Witsch, 1969, S. 17-646.

³²³ Zwischen 1900 und 1905 erschienen neunzehn Rezensionen. Bereits vor Erscheinen der beiden Bände wurden einzelne Kapitel veröffentlicht: 1899 erschienen in der Zeitschrift ‚Deutsche Rundschau‘ drei

außerhalb des deutschsprachigen Raums aber nur wenig rezipierte Band wohl keinen Eingang in Maragalls intellektuelles Umfeld gefunden hatte³²⁴, so vermag uns das Romantikbild Ricarda Huchs trotz allem einen exzellenten Aufschluss darüber zu geben, wie sich ein zeitgenössischer Denkansatz seinen eigenen Weg in die romantische Vergangenheit gräbt und dabei eine individuell geprägte neuromantische Ideologie entwickelt. Besonders deutlich macht diese Romantikrezeption, dass sie sich dem Kriterium einer historisch genauen Auslegung entzieht und, wie im Falle unseres katalanischen Dichters, auf eigenen Erkenntnisgewinn gerichtet ist.

Karl Heinz Bohrer versteht Ricarda Huchs Buch als eine „programmatische neuromantische Publikation“, welche schon Oskar Walzel³²⁵ 1911 als „kongeniales Manifest“ gewürdigt habe.³²⁶ In dieser Hinsicht vermag Huchs Romantikbuch auch in dem von uns gesetzten thematischen Rahmen jene Schnittstellen zwischen zeitgenössisch moderner, im Gegenzug zum Naturalismus verstandenen Neuromantik und, wie Huch selbst differenziert, der „ersten Romantik“³²⁷ zu beleuchten. Zum anderen wurde im Laufe unserer Untersuchungen offensichtlich, dass einzelne Aspekte in Huchs Vorstellungen über das Romantische auch gewissen Denkkonstruktionen bei Maragall entsprechen. Eine Gegenüberstellung seiner Novalis-Rezeption mit Huchs Fokussierung des Romantischen scheint uns auch insofern von besonderem Interesse, als es sich um die Sichtweise einer Frau handelt, die in den weitgehend männlichen Kritikerkreisen der Jahrhundertwende einen wichtigen Beitrag zu Identitätsfragen der Moderne leistete.

Für Ricarda Huch war die Romantik eine avantgardistische Bewegung, eine Sichtweise, die auch einer ihrer Bewunderer mit ihr teilte, nämlich Thomas Mann.³²⁸ Dieser hatte seinerseits die Schriftstellerin und Kritikerin nicht nur als die „erste Frau

Kapitel: ‚Karoline‘, ‚Die Gebrüder Schlegel‘ und ‚Das Athenäum‘. In der ‚Neuen deutschen Rundschau‘ folgten 1902 die Kapitel ‚Romantische Lebensläufe‘ und ‚Romantische Ärzte‘. (Vgl. Walzel, op.cit., S. 11 f u. S. 17).

³²⁴ Bis zum Todesjahr Maragalls lag noch keine französische oder italienische Übersetzung vor.

³²⁵ Oskar Walzel: Ricarda Huchs Romantik. In: Oskar Walzel: Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts. Aufsätze. Leipzig: Insel-Verlag, 1911, S. 95-134.

³²⁶ Vgl. Bohrer, op.cit., S. 276.

³²⁷ Vgl. Huch: Über Maeterlincks ‚Schatz der Armen‘. In: Ricarda Huch (1969), op.cit., S. 658.

³²⁸ Auch für Thomas Mann war Novalis eine paradigmatische Größe. Mit Nietzsche sei Mann zur Überzeugung gekommen, schreibt Wenzel, dass Künstler „das Bewusstsein der großen Meister gewinnen, festhalten und übertragen [...]“. Manns Verhältnis zu Novalis belege „einen solchen Fall der Gewinnung des ‚Bewusstseins der großen Meister‘, des an ‚Ihnen-Festhalten‘ und der Übertragung. Zum einen um die eigene Persönlichkeit zu stützen, und zum anderen, um Kunst- und Lebenserfahrung weiterzuleiten, sich selbst und der Zeit einen ‚Seelenarzt‘ zu verheißen [...]“. (Wenzel, op.cit., S. 37)

Deutschlands“, sondern gar als die „erste Europas“ gewürdigt“. ³²⁹ 1924 schrieb er aus Anlass ihres sechzigsten Geburtstages, vor fünfundzwanzig Jahren habe sie ein Buch geschrieben, welches der geistigen Lage in Deutschland Anfang der 1920er Jahre mehr entspreche als der von 1899: „Ich meine ihr Buch über die deutsche Romantik“, erklärt Mann, „zwei Bände, die das Niveau ihres Gegenstandes besitzen, will sagen: das höchste in Deutschland, ja in der Welt je erreichte.“ ³³⁰ – Diese außerordentliche Würdigung bezieht der Gratulant vor allem auf den von Huch hervorgehobenen Aspekt des *Ewig-Weiblichen* als Prinzip der Erlösung, welches Huch aus ihrer Sichtweise als „das Bewußtwerden des Unbewußten“ definiert, nämlich „die unendliche Revolution, die Eva einleitete, als sie den Apfel der Erkenntnis pflückte“. Das „vielfach so gedankenlos gebrauchte Schlußwort des ›Faust‹“ habe darum „denselben Sinn wie das ›Mehr Licht‹, das dem Sterbenden in den Mund gelegt wurde“, erklärt Huch. Nichts beweise besser Goethes menschliche Größe, „als daß er sich nach *höheren Stufen* sehnte und an sie glaubte“. ³³¹

Thomas Mann sieht im Gedanken, dass das Erkennen das »weibliche Prinzip« sei, die grundlegende These in Huchs Romantikbuch. Aus ihren Überlegungen gehe hervor, „daß das weibliche Prinzip nicht das der Dumpfheit, Natur- und Triebhaftigkeit, vielmehr das revolutionäre und zu »höheren Stufen« leitende Prinzip der Bewußtwerdung und der Erkenntnis sei“. Dieser tragende Gedanke habe seine Wurzeln in der Romantik selbst, denn die Romantiker, so meint Thomas Mann, hätten sowohl überladene Weiblichkeit als auch übertriebene Männlichkeit gemieden und dem spezifischen Geschlechtscharakter das „Ideal des Ganzmenschens, der Androgyne entgegengestellt, die »Sophie« des Jakob Böhme, die den Menschen nach seinem Ziele weise“. Auch Goethes Auffassung, dass das Naturell der Frauen mit der Kunst nah verwandt sei, entspreche dieser Vorstellung. ³³²

Kunst „*ist* Geist“, schreibt Mann, denn sie ist ihrem Wesen nach Sinn, Bewußtheit und Einheit. Die Romantiker hätten Kunst und Dichtung nicht als einfältiges Gemütsprodukt verstanden, sondern den erkenntnistragenden Aspekt, oder anders formuliert, das Intellektuelle an der Kunst hervorgehoben. Besonders an der aus der Romantik entwickelten Sprache, betone Ricarda Huch, könne man erkennen, „welche Erweiterung die Bewusstseinswelt seitdem erfahren hat“. ³³³ Die Prosa habe sich jetzt als

³²⁹ Vgl. Thomas Mann: Zum sechzigsten Geburtstag Ricarda Huchs. In: Thomas Mann: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main: 1984. Hier: Rede und Antwort, S. 549-555.

³³⁰ Mann, op.cit., S. 549.

³³¹ Huch: Die Romantik, op.cit., S. 205.

³³² Mann, op.cit., S. 550.

³³³ Mann, op.cit., S. 552.

Sprachform der modernen Dichtung qualifiziert, denn sie sei „der natürliche Ausdruck des Bewußtseins, die Poesie des Unbewußten“:

„Wenn nun das Ideal der Zukunft Einswerden von Instinkt und Geist, Trieb und Absicht ist, so muß die Sprache der Zukunft Prosa-Poesie, das heißt eine poetische Prosa oder prosaische Poesie sein. Und wie könnte man sich verhehlen, daß die Poesie mehr und mehr von der Prosa verdrängt, daß aber diese dafür immer poetischer wird?“³³⁴

Kunst als Medium der Bewusstwerdung des Unbewussten und prosaische Poesie als Ausdruck bzw. Kunstform dieser neu gewonnenen Bewusstheit wird bei Ricarda Huch zum Merkmal der modernen Dichtung, die jedoch auch weiterhin im Dualismus von Natur und Geist gestaltet.³³⁵

Sowohl Thomas Mann als auch Ricarda Huch sehen in Novalis' *Europa oder die Christenheit*, eine revolutionäre Schrift: Sie habe religiöse Humanität aufgezeigt, indem sie „das Moralischerwerden der Natur, die Selbstdurchdringung Gottes, den zu vollkommendem Selbstbewußtsein entwickelten Menschen“³³⁶ lehrte. Kurzum „sie lehrte Harmonie, »sowohl in der Seelenmonarchie jedes einzelnen, wie in der Liebesrepublik der ganzen Menschheit«, resümiert Mann.³³⁷ Aus dieser Formulierung dürfte für den Verleger Diederich jener gesunde, harmonische Zukunftsmensch gestrahlt haben, den er in seinem Verlagsprogramm angepriesen hatte: Jener nach Lebenssinn sich sehrende Mensch, der durch einen Prozess innerlicher Vertiefung, „nach Goethe's Beispiel“, nun „das mit Bewusstsein-Leben“, wie Diederichs sagte, führen und so seine besten Anlagen und Kräfte ausbilden kann. – Kunst und Leben stehen im Denken Ricarda Huchs in engster Verbindung, denn „sie war auf eine ganzheitliche Sicht der Kunst und der Persönlichkeitsbildung orientiert“³³⁸, erklärt auch Wenzel. In dieser Hinsicht unterscheidet sie sich vom jüngeren Zeitgenossen Thomas Mann: Der quälende Widerspruch, den Mann zwischen Kunst und Leben wahrnahm, war für sie noch kein Thema.

Der von Huch vertretene und von Diederichs programmatisch aufgenommene Gedanke einer auf wachsender Bewusstheit basierenden harmonischen Lebensführung

³³⁴ Mann, op.cit., S. 553.

³³⁵ Dazu meint Thomas Mann: „die Frage, welcher Adel der Höhere sei: derjenige, den der Geist seinen Kindern, oder derjenige, den die Natur ihren Lieblingen verleiht, wird nicht verstummen bevor nicht beide in einem Dritten sich aufheben“ (Mann, op.cit., S. 554), und dieses ‚Dritte‘ ist für Mann die Humanität

³³⁶ Mann, op.cit., S. 555.

³³⁷ Mann, op.cit., S. 555.

³³⁸ Wenzel, op.cit., S. 20.

korrespondiert, unseres Erachtens, in seinen Grundzügen mit Maragalls Vorstellung von einer mentalen Ausgeglichenheit. So scheint ihm beispielsweise Maeterlincks Kunstprinzip der leidenden Seele durchaus bemerkenswert, gleichzeitig aber auch unangemessen und krankhaft, weil es mit der Vorstellung von Leben als etwas Gesundem, Totalem, Ausgeglichenem³³⁹ unvereinbar sei. Für den katalanischen Dichter gibt es zwei Arten von literarischer Melancholie („tristeza“), eine dekadente und eine andere, in deren Grund trotz allem noch die volle Kraft des Lebens spürbar wird, nämlich jener „eterno impulso de la vida que todo lo redime y todo lo alegra“³⁴⁰. In diesem Falle wird Kunst zum erlösenden Moment aller Trübsinnigkeiten, „transformándolas en alegrías transcendentales“³⁴¹. – Erinnern wir uns nur an Novalis Worte in *Hymnen an die Nacht*, wo sich Novalis’ „bittere Tränen“ an Sophies Grab wie in einem „Dämmerungsschauer“ in einer wohltuenden Gewissheit der Überwindung auflösen: „[...] die Gegend hob sich sacht empor; über der Gegend schwebte mein entbundener, neugeborner Geist“.³⁴² 1901 schrieb Maragall in seinem Artikel *Poesia Catalana*: „el arte debe resolver siempre en un equilibrio esencial las mayores tempestades de la vida“³⁴³. Auflösung des Schmerzes und die Gewinnung weiterführender „alegrías transcendentales“ implizieren folglich ein höheres Bewusstsein und stehen hier für die erlösende Kraft der Kunst.³⁴⁴

So mögen Äußerungen Maragalls, wie „s’ha d’educar als homes en la bellesa i que la bellesa és harmonia“³⁴⁵, auf den ersten Blick den Eindruck erwecken, als seien sie allein dem klassischen Ideal der Mäßigung verpflichtet, doch tragen sie im Grunde genommen romantische Züge, weil im Zentrum nicht die Form, sondern der Erlebnisprozess steht. Maragall beschreibt beispielsweise den inneren Wandel des leidenden Subjekts, wenn es sich in einem neu gewonnenen Bewusstsein über den äußeren »häßlichen« Schmerz, „la baixa realitat del dolor“³⁴⁶, erhebt, sich also ethisch und ästhetisch klärt: „La serenitat recobrada és quelcom definitiu de la vida, i per tant, bell, enfortidor, moral“.³⁴⁷ – Hier geht es nicht um angemessene Darstellung, sondern um einen inneren Erkenntniswert des Subjekts. Der wiedergewonnene harmonische Zustand ist um so schöner, je größer der

³³⁹ Vgl. Anant pel món, 29-I-1896, OC II, S. 88.

³⁴⁰ Tristeza literaria, 8-XI-1899, OC II, S.111.

³⁴¹ La obra de Santiago Rusiñol, 20-IV-1900, OC II, S. 131.

³⁴² Novalis, HKA I, S. 135.

³⁴³ Poesia catalana, 31-I-1901, OC II, S. 143.

³⁴⁴ Bei Huch wäre dies der Moment des Bewusstwerdens.

³⁴⁵ Brief an Corominas, 22-I-1902, OC I, S. 957.

³⁴⁶ Brief an Alcover, 10-II-1909, S. 927.

³⁴⁷ Brief an Corominas, op.cit., S. 957.

durch das Leiden implizierte Kraftaufwand sich gestaltete: „Potser en aquest món la serenitat és més bella i més forta quan a força de més dolor ha sigut conquistada“.³⁴⁸ Erfahrenes Leiden und gelebte Anstrengung werden damit zum Gradmesser des Selbstbewusstseins und leiten hin zu einem neuen auf Akzeptanz beruhenden Bewusstseinsstand.³⁴⁹

Maragalls Auseinandersetzung hinsichtlich des Dualismus von Geist und Natur unterliegt, ähnlich wie bei Huch, einem stark psychologisch geprägten Diskurs, der sich einerseits den Bereich des Unbewussten und andererseits den Zustand der Bewusstheit explizit zum begrifflichen Instrumentarium macht. In einem Brief an Pijoan aus dem Jahre 1902, in dem Maragall vordergründig gewisse Wesenszüge des Freundes offenlegt, enthüllt er gleichermaßen auch eigene grundlegende Denkschemata. Pijoan, schreibt Maragall, sei „enamorat de l'expressió viva de lo inconcient i tan febrós en la busca de la llei de la Suprema Conciencia [...]“³⁵⁰; ein Jahr später definiert er in Anlehnung an den Freund, wie er sagt, sein künstlerisches Ideal einer reinen Dichtung: „arribar a un grau de consciència artística que ens doni força per eliminar despiadadament tot lo postís, baldament restin sols quatre paraules cantades amb emoció real“.³⁵¹

Der lebendige Ausdruck des Unbewussten, welches sich in der „paraula viva“ materialisiert und die Suche nach einem »Höchsten Bewusstsein«³⁵² im individuell lebensweltlichen, intellektuellen und künstlerischen Bereich, sind Grundlage und Ausgangspunkt für Maragalls Lebens- und Dichtungskonzept. Das »Ich« höherer Art, von dem Novalis spricht und das Wille besonders hervorhob, wird auch bei Maragall zum idealischen »Ich«, das sich jene „Suprema Conciencia“ zum Ziel setzt. – Es scheint uns darum von besonderem Interesse, Ricarda Huchs Funktionsbestimmung des Unbewussten und ihr Konzept der künstlerischen Bewusstheit eingehender zu erörtern.

Die Romantiker seien „die Entdecker des Unbewußten“ gewesen; diesen Leitsatz habe Ricarda Huch in den Mittelpunkt ihrer Romantikrezeption gestellt, erklärt Monika

³⁴⁸ Brief an Corominas, op.cit., S. 957. - Die Leidensform Jesu macht Maragall in diesem Zusammenhang zum Paradigma.

³⁴⁹ Carles Riba spricht von ‚Poesia de l'acceptació‘.

³⁵⁰ Brief an Pijoan, 8-XI-1902, OC I, S. 1014. - In diesem Brief bekundet Maragall, dass er sich von Pijoan absolut verstanden fühle, „fins a les entranyes“, und dadurch gewinne er starkes Selbstbewusstsein: „Vostè m'ha vist no solament tal com soc, sinó (i això és infinitament més) tal com vull ésser“. (OC I, S. 1013).

³⁵¹ Brief an Pijoan, o. Datum u. Unterschrift (geschrieben Mai 1903), OC I, S. 1017.

³⁵² Gemeint ist nicht das „Absolute“ im Subjekt. Das ‚höchste Bewusstsein‘ geht aus der Korrespondenz von Außenwelt und Innenwelt in einem unendlichen Werdeprozess hervor; das Einzige, die Weltseele, ist der Zielort, die Rückkehr ohne Ankunft, die Selbstüberwindung, die Synthese des Zusammenschlusses von Körper und Seele.

Fick in *Sinnenwelt und Weltseele*, einer einschlägigen Untersuchung zum psychophysischen Monismus in der Literatur um 1900, der wir für unsere weiteren Überlegungen eine kurze Synthese zu einigen Aspekten von Ricarda Huchs Romantikrezeption entnehmen. – Im Verständnis Huchs, dass die Romantiker das Unbewusste entdeckten, handele es sich allerdings nicht nur um eine psychologische, sondern auch um eine ontologische Kategorie, kommentiert Fick, denn das Unbewusste bezeichne hier eine Zuständigkeit des Seins. Für Ricarda Huch sei das Unbewusste in der Natur, ja es sei »die« Natur; Natur sei »unbewußter Geist«.³⁵³ Auch verlagere sie Fichtes Begriff des »Nicht-Ich« von außen nach innen und betrachte es als einen (unbewussten) Teil des Subjekts. Damit korrigiere sie, meint Monika Fick, Fichtes Auffassung von »Ich« und »Nicht-Ich« als voneinander getrennte Welten und fokussiere mit diesen Betrachtungen die fundamentale Einheit von Innenwelt und Außenwelt³⁵⁴:

„Daß nichts außer dem Ich sei, war das Packende und Unantastbare in Fichtes Lehre; wäre er nur noch darauf gekommen, daß jene Grenze des Ich-Bewußtseins im Ich selber liegt, daß also das Nicht-Ich ist, aber allerdings nicht außer dem Ich, sondern in ihm, seine dunkle Hälfte, so hätte er in Wirklichkeit die Welt mit eingeschlossen, von der er jetzt abstrahierte und der Natur, die ihm jetzt nichts als vergängliche Materie war, den Geist gegeben. Denn das Ich und die Welt sind, nach einem Worte von Novalis, integrale Hälften.“³⁵⁵

Novalis habe den Schritt vom Bewussten zum Unbewussten vollzogen und damit zur Realität der Natur. Er habe den Silopsismus der reinen Bewusstseinsphilosophie durchbrochen. Mit Hilfe der Sinne, das heißt der körperlichen Natur, so erklärt Ricarda Huch dessen magisches Weltverständnis, schaffe die Seele die Außenwelt; aus dem Unbewussten geboren und es verkörpernd, besitze diese Welt eigenständige Wirklichkeit. Würde sich der Mensch dieses in ihm verborgenen Wirkens bewusst, so hätte er die Herrschaft nicht nur über den eigenen Körper, sondern über die ganze Natur erlangt. Huch zitiert Novalis: „Der Körper ist das Werkzeug zur Bildung und Modifikation der Welt; wir müssen also unsern Körper zum allfähigen Organ auszubilden suchen. Modifikation unseres Werkzeugs ist Modifikation der Welt.“³⁵⁶

Novalis' »transcendentales Ich« sei für Ricarda Huch das menschliche Unbewusste, das sie mit dem unbewussten Leben schlechthin gleichsetzt, kommentiert Monika Fick.

³⁵³ Fick, op.cit., S. 23. [Vgl. Huch, op.cit., S. 164].

³⁵⁴ Vgl. Fick, op.cit., S. 23.

³⁵⁵ Huch, op.cit., S. 149 f.

³⁵⁶ Huch, op.cit., S. 154 f; sie zitiert ohne Quellenangabe.

Einerseits ziele Novalis insgesamt auf eine gelungene Bewusstwerdung des Subjekts, andererseits aber sieht sie den künstlerischen Schaffensprozess in einer gegenläufigen Bewegung verankert, denn, auch wenn sie den Künstler vor „mangelnder Besonnenheit und Verzicht auf Erkenntnis“ warne, „in der Formgebung sei er schlechthin angewiesen auf unbewußte Kraft“³⁵⁷, denn „die Form ist das Organische und wird aus dem Unbewußten heraus geschaffen, die feinste Bildung und Fülle des Geistes kann sie nicht geben; der Körper muß aus dem Körper geboren werden“³⁵⁸.

Huch bezieht sich in ihren Ausführungen unter anderem auf den Arzt und Naturphilosophen Carl Gustav Carus (1789-1869), der schon in seinem 1846 erschienenen Hauptwerk *Psyche* die These vertrat, dass das Unbewusste als Ausgangspunkt für jede Erkenntnis bezüglich des bewussten Lebens anzunehmen sei.³⁵⁹ Schon an dem von Carus gewählten Titel wird deutlich, dass mit den romantischen Entdeckungen, begriffsgeschichtlich gesehen, die »Seele« zur »Psyche« wird. Carus wird darum auch oft als Vorläufer der Tiefenpsychologie angesehen. In seinem Denken verkörpert die »Physis« das Unbewusste. Die Seele ist für ihn nicht im Körper gefangen, denn „dasselbe Prinzip manifestiere sich in den verschiedenen »Regionen« des Menschen“, erläutert Fick. Zum Einen lebe sich dieses übergeordnete Prinzip als (unbewusste) »Idee« im Leib, dann gestalte es sich als »Seele« im Denken, Fühlen und Wollen. „Als »Geist« wirke es, wenn der Mensch zur Erkenntnis der göttlichen Ideen gelangt“. Anders formuliert könnte man sagen, die Seele ist „das bewußt gewordene Leibliche, der Leib die unbewußt bildende Seele“, erklärt Monika Fick; damit würden »beseelt«, »belebt«, »organisch« zu synonymen Begriffen und »Leben« bedeute „leib-seelische Einheit“. In der Nachwirkung dieser von Huch nachdrücklich herausgearbeiteten „(spät-) romantischen Weltanschauung“ entstehe, wie Fick betont, sodann die Vorstellung, das gesamte Weltall sei beseelt, „weil überall sich organisches Leben erzeugt“.³⁶⁰

Die Spätromantiker betrachteten deshalb das Weltall als einen einzigen Organismus, durch den alle einzelnen Teile der Welt verbunden sind, „wie der Finger des Menschen mit seinem Leibe und wiederum wie der Mensch selbst mit der Erde“.³⁶¹ Dabei entstehe eine

³⁵⁷ Fick, op.cit., S. 23.

³⁵⁸ Huch, op.cit., S. 115.

³⁵⁹ Das Werk beginnt mit dem Satz: „Der Schlüssel zur Erkenntnis vom Wesen des bewußten Seelenlebens liegt in der Region des Unbewußten.“ (Vgl. Carl Gustav Carus: *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*. Hg. v. L. Klages. Jena 1926 [1846], S.1).

³⁶⁰ Fick, op.cit., S. 24.

³⁶¹ Huch, op.cit., S. 390.

„kosmoorganische“ Vision³⁶², die von einem schrankenlosen Wirkungszusammenhang zwischen „den einzelnen Körpern als auch zwischen Körper- und Geisterwelt“³⁶³ ausgeht. In dieser als zusammenhängender Organismus verstandenen Welt fallen nunmehr absolut trennende Unterscheidungen zwischen den Dingen weg, „denn alles ist ja das eine wie das andere“.³⁶⁴

Im September 1903 kommentierte Maragall in einem Brief an Pijoan, die Galizier hätten eine „forta individualitat“; sie seien „exuberant de somni i de plasticitat al mateix temps, i ademés tot inconscient, adormit“.³⁶⁵ Das Unbewusste, das Maragall hier als besondere Charakteristik hervorhebt, ist das Wahre, Echte und Reine, das ihm auf seiner Galizienreise zum Erlebnis wurde. Zurück in Barcelona assoziiert er damit eine Entgrenzung aus physischer und mentaler Enge. Ab und zu müsse man sich von jeglicher „petitesa superficial“ befreien und „poder entrar al fons amb aires d’univers, que no hi seran estranys, perquè al fons del més petit món, l’ànima universal hi palpita.“³⁶⁶

Die Einheit des Universums begründeten die Romantiker mit Hilfe der Entwicklungslehre, aus deren Sicht alle Teilorganismen nur eine kontinuierliche Differenzierung des »ursprünglich Einen« darstellen, und zum Anderen fanden sie in den Experimenten des animalischen Magnetismus die Begründung für das „Zusammenwirken alles Lebendigen“.³⁶⁷ Die Annahme, dass es ein Organ gibt, welches die „unbewußten Strahlungen aus dem Kosmos“ aufnimmt, wird auch von Huch vertreten. Der Mensch sei nicht allein in seinem Hause: „Er ist in Wirklichkeit eine Welt und eine Erde im kleinen“³⁶⁸. Ricarda Huchs kosmoorganische Vision widersetzt sich damit einem Lebenskult, der die „Auflösung des Individuums im ›Ur-Einen‹ feiert“, denn „›Leben‹ meint bei Huch organisch differenziertes Leben“³⁶⁹. Es gehe ihr um die Formulierung einer Psychologie, meint Fick, die nur im Zusammenhang mit der Physiologie zu verstehen sei. Huch gebrauche wiederholt Gleichungsformeln, in denen ein Parallelismus, und nicht gegenseitige Bedingtheit, von Körper und Geist deutlich werde.³⁷⁰ So treffe sie zum Beispiel eine „grundsätzliche Unterscheidung zwischen der »Außenseite« und

³⁶² Vgl. Huch, op.cit., S. 395.

³⁶³ Fick, op.cit., S. 25.

³⁶⁴ Huch, op.cit., S. 390. - Dieses weltanschauliche Prinzip sieht Ricarda Huch besonders in Gustav Theodor Fechners psychophysischem Denkansatz verwirklicht.

³⁶⁵ Brief an Pijoan 6-IX-1903, S. 1022.

³⁶⁶ Brief an Pijoan, op.cit., S. 1022.

³⁶⁷ Vgl. Fick, op.cit., S. 25.

³⁶⁸ Huch, op.cit., S. 431.

³⁶⁹ Fick, op.cit., S. 26.

³⁷⁰ Vgl. Fick, op.cit., S. 27 f.

»Innenseite« der Dinge³⁷¹; außerdem unterscheide sie zwischen der äußeren Anschauung der Welt durch die äußeren Sinne und einer inneren Anschauung durch den inneren Sinn. Grundlegend sei die Vorstellung, dass sich Idee, Geist und Seele „nach außen als Leib darstellen“³⁷².

Huchs konkreter Bezugspunkt bei der Suche nach einer neuen Weltanschauung sei die moderne symbolistische Dichtung, meint Monika Fick. Insbesondere gehe sie in diesem Zusammenhang auf Maurice Maeterlincks Essaysammlung *Der Schatz der Armen* (1896) ein und beschäftige sich eingehend mit dessen romantischen Seelenbegriff. Dem radikalen Dualismus, der im *Schatz der Armen* deutlich werde, halte sie „die – durchaus doppelpolige – Einheit von Natur und Geist entgegen“, erklärt Monika Fick.³⁷³ Diese Einheit impliziere:

„Zum einen die Gewißheit, daß alles Unsichtbare sich verkörpert und die sinnlichen Erscheinungen die Seele adäquat ausdrücken: »Es gibt nun einmal keine Seele ohne Körper [...]. Innerliches ohne Äußerliches ist ein Unding«. Zum anderen das - korrelierende- Vertrauen in die Sinne und das Bewußtsein des Menschen.“³⁷⁴

Huch sei davon überzeugt, dass „der Mensch mit seiner von den körperlichen Sinnen bedingten Empfindungsweise im Äußeren das Innere wahrnehmen“ könne, kommentiert Monika Fick. Andererseits sei das Bewußtsein dazu bestimmt, die aus den Abgründen des Seins und „dem Unbewußten hervortretenden Gestalten unverfälscht widerzuspiegeln“. In ihrem Aufsatz *Über Maeterlincks »Schatz der Armen«* habe Huch klargestellt, dass es die Aufgabe des Dichters sei, „das Dunkle aufzuhellen“³⁷⁵ und – wenn wir das Zitat in Huchs Text weiter verfolgen – „die Rätsel des Lebens zu lösen“³⁷⁶. Weiterhin betont Monika Fick, dass »Dichten« bei Huch auch eine Art „verdichten“ bedeute und hebt besonders Huchs Formulierungen, wie „Bewußtmachen des Unbewußten“, „Gestalten des Ungreifbaren“ und „das Aussprechen des Unsäglichen“ hervor.³⁷⁷ In der Hervorhebung dieser Begriffsbestimmung wird deutlich, wie sehr Huch das Dichterische im Unbewussten und in gewisser Weise auch im Dionysischen verankert, welches sich in der geschaffenen Form künstlerisch klärt. Insgesamt aber bleibe die romantische Naturforschung und

³⁷¹ Fick, op.cit., S. 28.

³⁷² Huch, op.cit., S. 424.

³⁷³ Fick, op.cit., S. 29.

³⁷⁴ Fick, op.cit., S. 29.

³⁷⁵ Fick, op.cit., S. 29.

³⁷⁶ Huch: *Über Maeterlincks Schatz der Armen*. In: Huch, op.cit., Bd. 6, S. 658.

³⁷⁷ Fick, op.cit., S. 29. [Vgl. Huch, op.cit., S. 658].

Philosophie für Huch die eigentliche Referenz, weil sie „die Annäherung des Äußeren an das Innere gewährleistet“.³⁷⁸

Bezüglich unserer Ausgangsfrage, inwiefern Huchs neuromantisches Manifest Schnittpunkte mit Maragalls poetischen Denkansätzen und anderen identitätsbildenden Reflexionen aufweist, so können wir feststellen, dass gewisse Korrespondenzen nicht zu übersehen sind. Huchs in erster Linie auf Innerlichkeit gerichtete, antinaturalistische Haltung macht Novalis' idealische Verhandlung der Dualität von Natur und Geist zum Gegenstand einer zeitgenössischen Debatte. Überzeugt davon, dass die Sprache in ihrer utilitaristisch rationalistischen Ausrichtung das Geheimnis der Welt nicht zu durchdringen vermag und nur die poetische Sprache die Ur-Einheit wieder finden kann, entwickeln sie entgegen dekadentistischer Tendenzen eine positive Weltsicht, in der ganz im Sinne Novalis' eine »freie Harmonie«, wie Huch es nennt, zum höchsten Ziel der menschlichen Existenz wird. Körper und Seele sollen wieder als Einheit gedacht werden. Dabei kommt den Sinnen eine ganz besondere Bedeutung zu.

³⁷⁸ Fick, op.cit., S. 29.