



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

6. Zusammenfassung

Biographische Fokussierung

Durch eine biographische Fokussierung des Arbeitsthemas konnte zunächst der Umfang und allgemeine Stellenwert der deutschen Autoren im Leben Maragalls sowie der Umfang seiner Lektüre und produktiven Rezeption aufgezeigt werden, andererseits führte diese Fokussierung zu einer kritischen Betrachtung einzelner komparatistischer Studien zu Maragalls Rezeption deutscher Autoren, in denen sich gewisse, bis heute nachwirkende stereotype Vergleichsbilder fossilisiert haben. Vor allem die frühe Maragall-Forschung neigte dazu, sogar symbioseartige Verflechtungen in Denken und Persönlichkeitsstruktur des katalanischen Rezipienten mit seinen geistigen Mentoren zu suggerieren. Insbesondere die Verkettung von Maragalls Biographie mit Goethes Leben und Person, sowie die damit einhergehende Idealisierung, die auf ein in sich stimmiges, geschlossenes Maragall-Bild zielt, veranlasste zur Kritik. Die vorliegende Untersuchung distanzierte sich deshalb – in Anlehnung an Georg Lukács – schon aufgrund der großen, zwischen den Autoren liegenden Zeitspanne von solch befremdenden Parallelisierungen und fokussierte ein biographisches Verständnis, welches sich nicht über vollkommene Lebensumstände (perfekte Lebensführung, Vorbildlichkeit etc.) definiert, sondern an der Vorstellung eines »gelungenen Lebens« orientiert, welches allein der Erfahrung mit dem Leben zwischen externer Lebensrealisierung und innerer Suche nach Lebenssinn verpflichtet ist. Das Gefühl des »Gelungen-Seins« definiert sich hierbei über die (Selbst)gewissheit, »gelebt« zu haben, d.h. über die Erfahrung des Lebensstroms, die nach Maragall auch jene »Kunst zu leben« richtet, welche sich im Tod paradoxerweise noch steigere. Nicht die Überwindung des Todes, sondern die Idee des Todes als Selbstbesiegung oder auch Selbstüberwindung (vgl. Novalis) ist diesem grundlegenden Identitätsgedanken stärker verwandt.

In diesem Sinne korrespondiert unsere biographische Fokussierung mehr mit dem Prinzip der »Inkongruenz«, als mit dem der »Kongruenz. Georg Lukacs skizziert diese Sichtweise mit den Worten des Jugendstildichters Richard Dehmel besonders treffend: Die Haut sei noch nicht der Leib, schrieb Dehmel, und der Leib noch nicht der Mensch, genauso wie der Mensch noch nicht sein Leben sei, und sein Leben noch nicht seine Zeit. In dieser, wir könnten sagen, affirmativen Inkongruenz erkennt der Literaturwissenschaftler eine Möglichkeit, über das naturalistische Prinzip hinaus, die reine

Wiedergabe der unmittelbaren Wirklichkeit in eine Frage nach der Fülle der Lebensgegensätze zu transponieren. In diesem Sinne gewinnt auch jenes Prinzip an Bedeutung, aus dem Maragall hauptsächlich seine Identität gewann, nämlich die unerschöpfliche Hinterfragung des Lebens. Seine Lebensauffassung richtet sich gegen das sezierte Leben, gegen den Schreckensblick der naturalistischen Weltsicht. Diese Fokussierung machten wir im Rahmen unserer Untersuchungen auch für den Denker und Dichter Joan Maragall geltend.

Sprachkompetenz

Nicht nur die deutschen Originaltexte, sondern auch die Sekundärquellen, waren für Maragall zweifelsohne Anlass für seine Beschäftigung mit der deutschen Sprache, wie seine Rezeption von Ludwig Steins Nietzsche-Artikel deutlich macht. Es ist aber nicht nur der instrumentale und bildungsspezifische Aspekt, der ihn motivierte, die deutsche Sprache zu erlernen, sondern als Künstler und Übersetzer interessierte ihn in großem Maße der geistige Wert dieser Tätigkeit, der »neue unerschöpfliche geistige Raum«, wie er sagte, der sich durch das Erlernen einer fremden Sprache öffnet. – Maragalls Kenntnisse der deutschen Sprache können aufgrund der im Maragall-Archiv erhaltenen Übungshefte nicht eindeutig nachgewiesen werden. Er selbst spricht von seinem Intuitionstalent beim Übersetzen. Noch kurz vor seinem Tod gibt er zu verstehen, dass er, was die gesprochene deutsche Sprache betrifft, nur einzelne Wörter verstehe, allein die geschriebene Sprache gebe ihm eine gewisse Sicherheit.

Lektüren deutscher Literatur. Fremdes und Eigenes

Unsere Bestandsaufnahme hinsichtlich Maragalls nachgewiesenen Lektüre deutscher Schriften und seiner Kommentare zu entsprechenden Werken und Autoren in Briefen, seiner Übersetzungsarbeiten aus dem Deutschen und deren Erstveröffentlichungen in zeitgenössischen katalanischen Zeitschriften, sowie der von ihm verfassten Artikel, insbesondere seine monographischen Beiträge zu Nietzsche, Goethe und Novalis, verdeutlichte sowohl den Umfang seiner Aufnahme als auch die Dimension seiner Auseinandersetzung mit verschiedenen deutschsprachigen Primärtexten und Sekundärquellen. Diese umfassende Bestandsaufnahme bildete zunächst Ausgangspunkt und Grundlage für die Erörterung unseres Arbeitsthemas und erlaubte punktuell eine

kritische Befragung einzelner komparatistischer Studien zwischen Maragall und den von ihm rezipierten deutschen Autoren.

Die Fokussierung dieser Bestandsaufnahme im Rahmen von Joan Maragalls Überlegungen zu Fragen der Identitätsbildung, die in seinem Werk manifest werden, legte zwei grundsätzliche diskursive Stränge offen, die sich einerseits auf die innere Perspektive des Ichs, andererseits auf das externe kulturelle und gesellschaftspolitische Feld beziehen, insgesamt aber einen komplexen und in sich kohärenten Identitätsdiskurs konstituieren. Dank des Rückgriffs auf die von uns als »Rezeptionsumfeld« gekennzeichneten Sekundärtexte wie Einführungen, Vorworte oder Rezensionen, mit denen Joan Maragall im Rahmen seiner Goethe-, Novalis- und Nietzsche-Lektüre, sowie seiner journalistischen Arbeiten gleichfalls in Berührung kam, ergab sich eine Erweiterung der Rezeptionsperspektive, wobei auch Maragalls gewohnheitsbedingte Lektüre fremdsprachiger Zeitschriften, sowie die Gespräche im Freundeskreis und die Korrespondenz mit anderen Intellektuellen motivierend und für dieses Rezeptionsumfeld konstituierend waren, wie am Beispiel der von Salvador Albert an Maragall vermittelten Goethe- und Schiller-Studie Heinrich von Steins deutlich wurde. Neben dieser explizit nachgewiesenen Rezeption wurden allerdings auch offensichtliche thematische Verschränkungen von Maragalls Werk mit lediglich erwähnten oder gegebenenfalls auch nicht explizit genannten Schriften und Autoren zum Anlass für eine systematische Erörterung und Positionierung seines Denkens.

Eine so angelegte erweiterte Rezeptionsperspektive erlaubte uns, Maragalls Identitätsdiskurs in ein bislang in der Maragall-Forschung wenig beachtetes ideengeschichtliches Bezugsfeld zu stellen, welches Ende des neunzehnten und Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts den übergreifenden Identitätsdiskurs der europäischen Moderne mitbestimmte. In seiner spezifischen Ausprägung beherbergt dieses intellektuelle Feld unter anderem einen Habitus, der hinsichtlich der Überwindung des Naturalismus und der umfassenden Fragestellungen der Moderne, wie Ich-Krise, Kultur- und Zivilisationskritik, Strategien national-kultureller Erneuerung und entsprechender Lösungsversuche, in großem Maße einer im deutschsprachigen Kulturkreis wurzelnden Weltanschauung verpflichtet ist. Diese aber stand – wie wir aufzeigen konnten – nicht nur unter dem Joch der nationalistischen Eigenheiten des Kaiserreichs, sondern zeigte sich auch von der Nietzsche-Auslegung eines Heinrich Köselitz, der Verlagsdominanz eines Eugen Diederichs, der Kulturvermittlung Hermann Bahrs und Bruno Willes, den spirituellen

Tendenzen eines Rudolf Steiner oder der ideologischen Einflusswirtschaft einer Elisabeth Förster-Nietzsche beeinflusst. Die deutschen und französischen Kommentatoren, Prologisten und Vermittler jener Texte und Autoren, denen Maragall seine Aufmerksamkeit schenkte, übernehmen in dieser Hinsicht, neben der informativen, auch eine meinungsbildende Funktion, denn es geht ihnen darum, mit Nietzsche, Goethe und Novalis ihre eigenen weltanschaulichen Überzeugungen zu exponieren, wie zum Beispiel Peter Gasts Nietzsche-Auslegung, Bruno Willes monistischer Denkansatz oder Hermann Grimms monumentaler Goethekult nahe legten. – Unsere Untersuchungen ergaben, dass Maragall einzelne Sekundärtexte entweder als reine Informationsquelle (z.B. Ludwig Steins Nietzsche-Artikel) oder gegebenenfalls auch als geistigen Leitfaden bezüglich der deutschen Autoren und ihrer Werke (z.B. Themenzentrierung bei Novalis' Fragmenten, Auslegung des Begriffs »Übermensch«, Goethe als Persönlichkeitsikone etc.) heranzog.

Inmitten der Auslegungstendenzen, die sich im Zuge geistiger Neuerung, Aufbruchsstimmung und Identitätssuche zeigten, gewinnt die im Diskurs der Moderne ebenfalls manifeste Fokussierung universaler Werte eine »transkulturelle« Perspektive, die auch im Rahmen der Erörterung von Maragalls Rezeption deutscher Autoren thematisch relevant wurde, denn die starke intellektuelle Gebundenheit an die Partikularität des Eigenkulturellen und der Wunsch nach Überwindung derselben im Universalen bedingt auch Maragalls Identitätsdiskurs. – Andererseits impliziert seine Auseinandersetzung mit dem »Fremden« sowohl kulturelle Erneuerungsvorhaben als auch den Wunsch nach persönlicher Orientierung: Mit unbekanntem Inhalten und Denkmodellen will er das bekannte Eigene zunächst einmal befremden, um es anschließend neu zu definieren und auch zu potenzieren. – Den Übersetzungen schreibt er in diesem Zusammenhang eine besondere Funktion zu, denn sie sollen die katalanische Sprache mit jenen Werken in Berührung bringen, die am stärksten von den Spuren des menschlichen Geistes geprägt seien und damit universalen Rang erlangt haben.

Seine entschiedene Hinwendung zur deutschen Literatur bedeutet jedoch nicht auch Empathie für die deutsche Kulturnation des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts. Seine Abgrenzung mediterraner und germanischer Wesenszüge (vgl. *Wagner fuera de Alemania; Una mala inteligencia*, 1899), sowie die Abwendung von Bismarcks Autoritarismus verweisen eher auf eine gemäßigte Haltung gegenüber ausgeprägten deutschen Eigentümlichkeiten. Trotzdem zeigte er auch eine gewisse Bewunderung für die im Deutschen Reich gewonnene Dimension kultureller Repräsentation. Insbesondere das auf

universale Werte gerichtete kulturelle Modell als repräsentatives Zeichen nationaler Größe wirkt auf ihn vorbildhaft. Auch in dieser Hinsicht galt es, die Vorzüge fremder Kulturen nicht zu assimilieren, sondern für den eigenen nationalen Diskurs fruchtbar zu machen, um in allen gesellschaftlichen Bereichen ein festigendes Selbstbewusstsein zu erlangen. Darin sieht Maragall das Ziel der kulturellen Regeneration Kataloniens. Seine regenerativen Vorstellungen beruhen auf dem Grundsatz, dass der Mensch (bzw. das Volk) erst durch die Bewusstheit seiner eigenen Wesensart zum wahren Menschen (bzw. Volk) wird.

Sich »modernisieren« bedeutet für Maragall zunächst, den eigenen Entwicklungsstand zu hinterfragen, womit auch Aspekte seiner Zivilisationskritik in die regenerativen Vorstellungen einfließen. Den Grad der »Modernität« misst er am materiellen Fortschritt, in dem er ein Vehikel zur Beschleunigung des geistigen Fortschritts und damit der progressiven Vervollkommnung des Menschengeschlechts sieht. Wie Herder, der von einer organischen Ausbildung der Humanität spricht, definiert Maragall in diesem Zusammenhang das »Volk« als geistige Einheit (Volksseele). Dabei ist anzunehmen, dass Maragall über die Rechtsschule Savignys – der er angehörte – mit Herders Begriff »Volksgeist« in Berührung gekommen war.

Umgestaltung. Funktion und Wert der Übersetzung

In diesem Zusammenhang konnte aufgezeigt werden, inwiefern Maragalls Beschäftigung mit deutschen Autoren nicht nur das literarische Feld, sondern gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts auch eine sich neu konstituierende katalanische Öffentlichkeit mitbestimmte. Neben den journalistischen Arbeiten gewinnen in dieser Hinsicht auch die aus seiner Goethe-Rezeption hervorgegangenen Theaterprojekte eine besondere Bedeutung, denn sie wenden sich gegen eingefahrene Theatertraditionen und fordern eine neue Publikumshaltung. Dabei wird die Freiluft-Aufführung von *Ifigènia* (1898) durchweg als positives, das öffentliche Leben bereicherndes gesellschaftliches Ereignis beurteilt, während Maragalls Adaptation des ersten Teils von Goethes *Faust*, die – noch weitgehend naturalistisch geprägt – dem katalanischen Zuschauer ein soziales Drama vor Augen führt, die Erwartungen des Publikums nicht erfüllte, obwohl Maragall der Aufführung eine ausführliche Erläuterung voranstellte. Doch gewannen die beiden Stücke durch ihre Aufführung jedenfalls eine zusätzliche wirkungsästhetische Dimension, die für den Neuerungsprozess bedeutsam war.

Darüber hinaus setzte sich Maragall in Kritiken und Briefen wiederholt mit Übersetzungsfragen auseinander. Zwar formulierte er keine explizite Übersetzungstheorie, doch fasste er seine Überlegungen, analog zur »paraula viva«, im Begriff der »traducció viva« zusammen (vgl. *Traducciones*, 1901): Sein Interesse gilt vor allem dem geistigen Erlebniswert des Sprachschöpfungsaktes, den er im bewusstseinsüberschreitenden Bereich der Inspiration und im »Urmuttersprachlichen«, dem mythischen Urgrund aller Sprachen („las madres de las lenguas“), ansiedelt. Seine Beschreibung des Übersetzungsaktes vermittelt, im Sinne Wilhelm von Humboldts, eine durch die tiefe Erfahrung mit der Sprache gewonnene und für den Menschen grundlegende lebendige Kraft und erinnert an Stephan Georges dionysisch-extatischen Akt des Umdichtens. Maragall spricht von jener fieberhaften Suche des fremden Wortes im Eigenen, welche den im ursprünglichen Schöpfungsakt wahrgenommene Zusammenprall zwischen Mensch und Wort in Erinnerung rufe. Der übersetzte Text ist, aufgrund der eingebrachten originären Gefühle des Übersetzers, in gleichem Maße Übersetzung und Neuentwurf. – Generell ist zu beobachten, dass Maragalls Identitätsdiskurs auch die Problematik der Sprachkrise des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts reflektiert.

Die Tatsache, dass Maragalls Rezeption deutscher Autoren in der Forschung auch bei der Bestimmung von personalen und werkspezifischen Entwicklungsphasen relevant wird, gab Anlass, die teilweise als intellektuelle Fluktuation angesehene Hinwendung zu bzw. Abwendung von einzelnen Autoren (z.B. Novalis-Einfluss als Distanzierung von Nietzsche) im Rahmen unserer Fragestellungen neu zu beleuchten. Dabei fiel auf, dass Maragalls Rezeptionsverhalten, abgesehen von angenommenen persönlichen Interessenschwankungen, größtenteils mit den Tendenzen der Nietzsche, Goethe- und Novalis-Rezeption um 1900 übereinstimmt, also keine Ausnahme darstellt. So gesehen wäre Maragalls Distanzierung von Nietzsche und Hinwendung zu Novalis durchaus zeitgemäß. Auch die in der deutschen und französischen Presse gleichzeitig laut werdende Forderung nach »mehr Goethe und weniger Nietzsche« (Wyzewa, 1900) signalisiert einen Sichtwechsel, dem Maragall mit seiner letzten Übersetzungsarbeit *Pensaments de Goethe* (1910) Folge zu leisten scheint. – In der Zeit der ästhetischen Moderne verweben sich Nietzsche, Goethe- und Novalis-Rezeption zu einer neuen Ideologie und Ästhetik. Darum wurde auch Maragalls Auseinandersetzung mit den einzelnen deutschen Autoren möglichst nicht isoliert (monokausal), sondern in ihrer übergreifenden Themenverflechtung erörtert.

Maragalls Überlegungen zu Fragen der individuellen und kollektiven Identität im Rahmen seiner Nietzsche-, Goethe- und Novalis-Rezeption sind in großem Maße durch das von außen bzw. nach außen wirkende Krisenbewusstsein seiner Epoche gekennzeichnet: Als Kritiker seiner Zeit bekundet er eine von der zeitgenössischen Nietzsche-Rezeption geprägte anti-naturalistische Weltsicht und wirkt als Vermittler neuer geistiger Inhalte, mit der Absicht, im Spannungsfeld kastilisch-katalanischer Kulturdiskussion regenerativ auf den kulturellen Neuerungsprozess Kataloniens einzuwirken. Andererseits wird seine Beschäftigung mit deutschen Autoren auch im inneren Prozess der Selbstkonstitution zwischen Lebensprojekt und Dichtungskonzept wirksam. – Seine Rezeption verläuft jedoch einseitig. Ein relevanter Briefwechsel mit deutschen Intellektuellen, zum Beispiel, existiert nicht, sodass der von ihm angesprochene geistige Austausch, weniger als interkulturelle, sondern vordergründig als transkulturelle Leistung zu verstehen ist.

Die epochalen Referenzen

Was die Krise des Subjekts in der modernen Gesellschaft betrifft, so reagiert Maragall auf die herausgestellte »Diskontinuität des Ich« (vgl. Sprengel) und die symptomatische Nervosität seiner Epoche mit einem vitalistischen Gegenentwurf der »Sanierung des Ich«, indem er zur Selbstsuche aufruft. Dabei macht er die Forderung „busquémonos a nosotros mismos“ (*La neurastenia*, 1899) gleichermaßen auch für eine Neuorientierung der katalanischen Gesellschaft geltend. – Dem unaufhaltsamen Verdinglichungsprozess der modernen Zivilisation begegnet Maragall mit dem Anspruch einer dem sensiblen Naturerleben und Selbstempfinden verpflichteten geistigen Ausbildung des Menschen. Dabei scheint er, trotz seiner Verbundenheit mit der bürgerlichen Lebenswelt, auch Möglichkeiten einer inneren Transgression (eskapistische Tendenzen) auszuloten.

Maragalls kulturelle Erneuerungsvorstellungen haben sowohl allgemeine Betrachtungen zu Anlass und Notwendigkeit neuer existentieller Projektionen um 1900 als auch die konkrete Spanienkrise der 1890er Jahre zum Hintergrund. In seiner Auseinandersetzung mit dem sich im neunzehnten Jahrhundert herausbildenden Problem der Vermassung und der Verortung dieses Phänomens in Demokratie und Sozialismus kommt er zu einer entschiedenen Ablehnung aller Formen der »Abstraktion«, die er als negative Begleiterscheinung des Modernisierungsprozesses ansieht. Seine Kritik richtet sich gegen den Verlust der »individuellen« Identität im Strom der bis dahin noch

weitgehend unerforschten und als bedrohlich empfundenen Masse. Seine Abscheu vor der Masse impliziert jedoch keine Ablehnung des materiellen Fortschritts. Doch legitimieren sich die großen materiellen Errungenschaften einer Gesellschaft seines Erachtens erst durch einen lebendigen kulturellen Rückhalt. So sichtet er im dekadent geschimpften Europa – im Gegensatz zum fortschrittsgläubigen Amerika – trotz allem noch eine nachhaltige kulturelle Wurzel.

Diskurs der kollektiven kulturellen Neuerung

In Spanien treten neben die Debatten um die politische Schwächung (Verlust der Kolonien etc.) des Staates auch die Fragen nach den Ursachen des geistigen Ruins, was insgesamt als Situation einer nationalen Krankheit empfunden wird. Maragall seinerseits fokussiert dieses Spanienbild prinzipiell aus der Perspektive des Unterschiedes zwischen Staat und Nation, sowie der Kontraste zwischen den iberischen Kulturen, insbesondere des Gegensatzes zwischen Katalonien und Kastilien. Er bedient sich dabei eines der Dekadenkritik entlehnten Begriffsinstrumentariums, wie »krank-gesund« oder »tot-lebendig«. Bezugnehmend auf die geographische Lage macht er klimatheoretische Aspekte geltend: Mit der kargen kastilischen Landschaft verbindet er lähmende Traurigkeit, während er dem »Mediterranen« eine sanierende Lebenskraft zuschreibt und damit die spezifischen katalanischen Eigenschaften als regenerierende, aber noch aufzuarbeitende Ressource im Prozess der staatlichen Neuorientierung bekräftigt.

Diese Vorstellungen verdichten sich bei Maragall zur Idee einer iberischen Föderation. Ähnlich Herders Betrachtung der europäischen Kulturen als »kollektive Individuen« generiert Maragall die Vorstellung eines organischen Bundes, einer übergeordneten, aber nicht unterordnenden kulturellen Einheit, die sich dem Negativbild des Staates als verdinglichende, künstliche »Maschine« (Novalis) entgegenstellt und das Zusammenleben auf natürliche Weise regulieren soll. In seinem *Himne ibèric* (1906) schafft Maragall einen Gemeinschaftsmythos und verleiht seinem iberischen Ideal eine ästhetische Dimension, welche mit Schillers Idee des »ästhetischen Staates« und Hardenbergs »wahrhaft vollkommenen« Staatsgebilde korrespondiert.

Maragalls Nietzsche-Rezeption

Maragalls Beschäftigung mit Nietzsche reflektiert in großem Maße seine Reaktionen auf die Symptome seiner Zeit im Spiegel antinaturalistischer und antidekadentistischer

Tendenzen, gleichermaßen impliziert sie Fragestellungen die den internen Identitätsdiskurs, also Aspekte seines Lebensprojekts und Dichtungskonzepts, berühren. Bei unseren Recherchen konnten nicht nur wichtige Einflüsse der deutschen und französischen Nietzsche-Kritik zwischen 1890 und 1900 aufgezeigt, sondern auch die aus seiner Rezeption hervorgegangenen eigenen Denkfigurationen, sowie mögliche Korrespondenzen mit Diskursen anderer Zeitgenossen ermittelt werden.

Dass die Dichter Nietzsche anders sahen als die zeitgenössischen Philosophen und Soziologen wurde in der Maragall-Forschung bisher nur wenig berücksichtigt. Seine Bildersprache und gerade auch das Befremdliche seiner Gedanken faszinierten und entfachten einen regelrechten Streit zwischen Philosophen und Philologen. Zudem vermischten sich Ende des neunzehnten Jahrhunderts Übermenschvorstellungen mit bildungsidealistischen Perspektiven, sowie monistischen Ganzheitsphantasien und neuromantischer Vergeistigung zu einer neuen Fortschrittsideologie. – Wie die meisten zeitgenössischen Dichter hatte auch Maragall kein Interesse daran, die philosophische Glaubwürdigkeit Nietzsches zu diskutieren. Aufgrund dieser Diskrepanz scheint es uns problematisch, Maragalls Nietzsche-Rezeption aus einer dominant philosophischen Perspektive zu erörtern. Was Maragall von Nietzsche verstand, hing nicht allein von den gelesenen Primärtexten ab, sondern beruhte – besonders zu Beginn seiner Rezeption – auch auf den Nietzsche-Bildern der vermittelnden Sekundärquellen.

Mit Nietzsche konstituiert sich für Maragall ein Denkraum, in dem er sich einerseits gegen die abstrakte Massengesellschaft wenden, andererseits mit ästhetischen und ethischen Dimensionen des Subjekts allgemein auseinandersetzen kann. Auf den realen Anarchismus der sozialen Kämpfe seiner Zeit, reagiert er betroffen und wütend, allerdings auch mit ästhetischer Distanz. Die hervorstechenden Gedanken seiner Nietzsche-Artikel von 1893 sind das Resümee eines besonders in Frankreich verbreiteten Nietzsche-Bildes der 1890er Jahre, aus dem er einen lebensbejahenden Sinn und literarischen Wert herausliest: Nietzsche besitze dichterische Intuition, sein Denken sei ein »torrent de poesia«. Dabei stützt sich Maragall zunächst auf die in der zeitgenössischen Diskussion meist zitierten Schlagworte, eine ausgesprochen individuell geprägte Rezeption zeichnet sich erst später in der Auswahl und Gestaltung seiner Fragmentenübersetzungen aus *Also sprach Zarathustra* von 1898 ab und verdichtet sich in *El comte Arnau*. Maragalls produktive Nietzsche-Rezeption unterliegt also einem längeren Verarbeitungsprozess. Diese Sichtweise relativiert die Auffassung, Maragalls Interesse an Nietzsche sei

vornehmlich Ausdruck einer quasi anarchistischen Entwicklungsphase gewesen, von der er sich im Nachhinein – insbesondere in seinem Nietzsche-Nekrolog von 1900 – bewusst distanziert haben soll.

Die Nietzsche-Artikel von 1893 und 1900

Unsere Untersuchungen zeigten, dass sich Maragalls Verständnis der Übermensch-Idee entschieden von trivialen Interpretationen abhebt und als umfassende Sinnsuche verstanden werden muss. Dabei gewinnt Zarathustras Aufruf „werde, der du bist!“ eine leitmotivische Funktion und wird zum Motor der Selbstkonstitution. Maragalls Ausführungen verweisen auf eine symbolische Auslegung des Übermenschen, wie sie der Herausgeber Peter Gast (d.i. Heinrich Köselitz), der Maragalls Nietzsche-Verständnis in großem Umfang prägte, in seiner Einleitung zu *Also sprach Zarathustra* (1893) darlegte. Unsere Untersuchungen ergaben allerdings, dass sich dieser Einfluss nicht erst bemerkbar machte, als Maragall sein eigenes Leseexemplar (ca. Ende 1894) zur Hand hatte, sondern schon in seinen zwischen Mai und Juli 1893 verfassten Nietzsche-Artikeln manifest wird. – Gast, der Nietzsche vor allem als Propheten einer neuen Lebenslehre präsentierte, galt in den 1890er Jahren als eine Art »Eckermann« Nietzsches (vgl. Dreyfus, November 1893). Seine Kommentare wurden als quasi offiziell und definitiv dahingestellt und von vielen französischen Kritikern als Interpretationshintergrund für ihre Nietzsche-Beiträge herangezogen. Dies betrifft auch einzelne von Maragall eingesehene, aber bisher wenig beachtete bzw. noch nicht aufgezeigte französische Zeitschriftenartikel. Die weitgehend als Haupteinflussquelle angesehene deutsche Nietzsche-Studie von Ludwig Stein (März-Juni 1893) musste in diesem Zusammenhang hinsichtlich ihrer Einwirkung relativiert werden.

Steins pedantische Beweisführung gegen Nietzsche gab dem katalanischen Literaten keinen Anlass, sich mit dieser Negativkritik auseinanderzusetzen. Er konzentrierte sich unterdessen auf einschlägige Zitate aus den Primärtexten, resümierende Erklärungen und vor allem darauf, welche Themen und Begriffe Stein als Nietzsches Hauptgedanken bezeichnete, so zum Beispiel die Begriffe Herren- und Sklavenmoral. Diese Tatsache gewinnt besonders dann Relevanz, wenn es darum geht, den Aspekt der »aristocràcia dels forts« als einen Leitgedanken der Maragallschen Nietzsche-Rezeption festzumachen. Zum anderen insistierte Stein, Nietzsche sei ein hervorragender Schriftsteller, ein »literarischer Dynamitar« . Maragall wendet dieses Urteil ins Positive und nennt ihn »anima poetica i poderosa«. Damit bekundet er schon 1893 einen literarischen Blick auf Nietzsche.

Auch viele französische Beiträge, die aufgrund ihres Erscheinungsdatums und ihrer inhaltlichen Relevanz auf die thematische Fokussierung beider Nietzsche-Artikel von 1893 eingewirkt haben könnten, zeigen sich nicht sehr nietzschefreundlich (vgl. Wyzewa, 1891; Valbert, 1892). Nichtsdestoweniger sind den Beiträgen – zwar oft ohne klare Trennungslinie zwischen Primärtext und resümierenden Kommentaren – einzelne Grundgedanken Nietzsches zu entnehmen. – Eine vorbehaltlos positive Rezeption finden wir in den Beiträgen der Zeitschrift *Le Banquet* (Daniel Halévy, Fernand Gregh, Robert Dreyfus), die Mitte 1892 eine regelrechte Nietzsche-Welle ausgelöst hatte. Zwar kann nicht direkt nachgewiesen werden, dass Maragall mit *Le Banquet* oder der nahestehenden *Revue blanche* in Berührung gekommen war, doch korrespondiert seine Nietzsche-Präsentation von 1893 auffallend mit dem schwungvollen Ton dieser Beiträge. – Wahrscheinlicher ist, dass sich Maragall an dem im *Mercure de France* erschienenen Artikel *Friedrich Nietzsche* (Januar und Februar 1893) von Henri Albert orientierte. Für den französischen Chronisten, der unter dem Einfluss des Nietzsche-Archivs stand, war Nietzsche der französische Zukunftsphilosoph. Andererseits richtete er die Aufmerksamkeit auf das Tandem Goethe-Nietzsche. Vor einem solchen Rezeptionshintergrund gewinnt auch die Gleichzeitigkeit von Maragalls Beschäftigung mit Goethe und Nietzsche eine neue Perspektive.

Ein Textvergleich zwischen Maragalls Nietzsche-Artikeln (1893) und den Beiträgen von Henri Albert (Januar-Februar 1893) und Georges Valbert (Oktober 1892) konnte aufzeigen, dass die von Maragall benutzte Metapher der »lachenden Löwen« wohl auf diesen beiden Quellen beruht, denn dieses Bild aus dem vierten Teil des *Zarathustra*, das Maragall besonders faszinierte, ist bei Ludwig Stein nicht nachweisbar und Maragall besaß zu diesem Zeitpunkt noch kein eigenes Leseexemplar. – Ähnlich verhält es sich mit der Metapher von der »Welt als einem großen Krankenhaus«, die Maragall aber erst in der katalanischen Fassung seines Artikels verwendet, um Nietzsches Kulturkritik anzusprechen. Auch dieses Bild kommt in Steins Beitrag nicht vor, taucht aber im Vorwort Peter Gasts auf. – Die genaue Formulierung Maragalls ist allerdings nur in einem Artikel von Jean Bourdeau (*Journal des Débats*, April 1893) nachweisbar, der bislang in der Forschung unberücksichtigt geblieben ist. Anscheinend hatte Maragall Bourdeaus Artikel eingesehen, bevor er seinen katalanischen Text für *L'Avenç* verfasste.

Die Utopie des »Übermenschen« war zum Parameter eines Menschen- und Menschheitsbildes geworden, das im Spiegel von Fortschritt und Individualkultur neu zu

definieren war. Der Blick richtete sich dabei auf das zukunftssträchtige Energetische im Menschen und dessen Einwirkungskraft. Man erhob, gegen den herrschenden Pessimismus, das Bild eines richtungsgebenden, sinnstiftenden Tatmenschen. Dieser »hombre de acción«, den Maragall im Zusammenhang mit Ibsens *Volksfeind* (April 1893) exponiert, gehört allerdings zu den realen höheren Menschen, denen der großen Gesinnung, den »Herrenmenschen«, den »lachenden Löwen«. In der ersten Phase der Nietzsche-Rezeption entstand ein regelrechter Diskurs *De l'homme supérieur*, wie der Titel einer Übersetzung mit Fragmenten aus dem vierten Teil des *Zarathustra* (*L'Ermitage*, Juni 1893) andeutet. Auch Peter Gast propagierte Nietzsche geradezu als die »Inkarnation des Willens zur Menschheitserhöhung« (Maragall markierte deutlich diese Textstelle im Vorwort). Der Mensch habe sich, laut Nietzsche, zuerst selbst in die Gewalt zu bekommen, meint Gast. Und obwohl nach Nietzsche dieser höhere Mensch zugunsten des Übermenschen untergehen muss, entsteht damit der Eindruck, als sei der Übermensch eine endlose Steigerung des höheren Menschen. – Dass sich hinter Gasts Kommentaren jedoch auch eine manipulative, pro-völkische Gesinnung verbirgt, konnten die Zeitgenossen noch nicht wissen. In einem Brief enthüllt er, er habe in seiner Interpretation einstweilen die »Herrenmoral« in die Triebwelt des Einzelnen verlegt und den Übermenschen »zu einer Qualität, zu einem Abstractum gemacht«, später aber werde er »von den großen Zuchtmeistern« sprechen, »die N. für nöthig hielt« (an Overbeck, 29-X-1892).

Unterdessen passte Gasts Utopie der Menschheitsveredelung als Antwort auf das von Nietzsche herausgestellte Symptom des »verkleinerten Menschen« – jenem der Mittelmäßigkeit, den auch Maragall bis auf den Grund seiner Seele verabscheute, recht gut zur Idee der Sanierung des »Ich«. Die Deutung des Übermenschen verleitete allerdings dazu, reale Gestalten vor Augen zu führen, womit man sich aufs Neue dem Persönlichkeitsdiskurs des neunzehnten Jahrhunderts verpflichtete. Dabei verschwimmen die Konturen zwischen Ralph Waldo Emersons »Repräsentanten der Menschheit«, Thomas Carlyles »Helden« und Nietzsches »höheren Menschen« und Übermenschidee. – Im Zusammenhang seines zivilisationskritischen Diskurses entwickelte auch Maragall bestimmte Vorstellungen der Persönlichkeitsbildung, in denen er den Menschen zwischen geistiger »Größe« und unendlicher »Tiefe« zu fassen versuchte. Seine Darstellungen implizieren den im neunzehnten Jahrhundert geführten Diskurs der großen Persönlichkeiten genauso wie Nietzsches Übermensch-Idee.

Maragalls Nachruf auf Nietzsche (September 1900), der in der Kritik meistens als persönliche Distanzierung von Nietzsches Denken verhandelt wird, entspricht weitgehend der um 1900 sich abzeichnenden Neubewertung von Nietzsches Leben und Werk. Der unglückliche Mensch »Nietzsche« rückt jetzt in den Vordergrund und wird zum Teil mit dem strahlenden Übermenschen kontrastiert bzw. mit Zarathustra identifiziert (vgl. Wyzewa 1900). – Maragall erklärte in seinem Nachruf, der Philosoph sei ein »Gott Suchender« gewesen und Rudolf Steiner seinerseits sprach – entgegen früherer Jahre – vom »heimlich Christlichen« in Nietzsche. Auch habe der Philosoph unter einer Zweiteilung seines Ichs gelitten. Diese klinische Sicht hat in Maragall allerdings keinen Niederschlag gefunden. Das befremdliche Denken des Philosophen betrachtet er immer noch als Ausdruck einer überwältigenden Geisteskraft. Er projiziert in Nietzsche eine Art prometheische Tragik zwischen Hybris und Genialität und nennt ihn erneut »un grandísimo poeta«, der sich von der Herrlichkeit des Irdischen blenden lassen wollte, um dem Abgrund des Ewigen („abismo de eternidad“) zu entgehen. In diesen Worten spiegelt sich hintergründig die eigene dichterische Identität wie sie später im *Cant Espiritual* oder im *Comte Arnau* zum Ausdruck kommt.

Maragalls Übersetzungen aus *Also sprach Zarathustra*

Maragalls Interesse an der literarischen Dimension in Nietzsches Denken bestimmte in großem Maße auch seine ersten beiden Übersetzungsfragmente aus *Also sprach Zarathustra* (*A l'anar a sortir el sol* und *El coneixement pur*), die er 1898 veröffentlichte und bei denen insgesamt eine poetische Verdichtung der Originaltexte zu erkennen ist. Die von Maragall ausgewählten Textstellen und Schlüsselsätze sind zwar nicht vollständig, aber doch thematisch schon in Henri Alberts Beitrag (Januar 1893) und den im Herbst 1893 anonym im *L'Avenç* erschienenen *Zarathustra*-Fragmenten vertreten. – Das Fragment thematisiert die Erweiterung des menschlichen Erfahrungsraums zu einer übermenschlichen Leichtigkeit des Seins und feiert die Rückkehr zum Unbestimmten und Zufälligen. Das Subjekt begehrt nach der Reinheit und Tiefe des Himmels, der ihm Ganzheit, Ewigkeit und Zeitlichkeit zugleich offenbart und in dessen unendlichen Lichtabundanz die Tiefe des Seins erfahrbar wird. Seine Reinheit wird zum Fluchtpunkt der Unschuld, zum entgrenzenden Geist des Kindes. Mit einem dionysischen Hymnus auf die Willkür des Zufalls, dem alle Dinge unterliegen sollen und den Maragall besonders herausstellte, schließt der Text.

Es ist offensichtlich, dass Nietzsches berauschte Bilder von der Einverleibung kosmischer Energie und befreiender Hingabe an das zweckentbundene Sein, wie es in *Vor Sonnen-Aufgang* zum Ausdruck kommt, Maragall faszinierten. Dadurch, dass der Übersetzer die Textabfolge umkehrte, also das Fragment aus dem dritten Teil des Werkes dem aus dem zweiten Teil vorstellte, ändert sich der Themenfluss. Die berauschten Bilder der Einverleibung kosmischer Energie und der befreienden Hingabe an das zweckentbundene, schicksalsliebende Sein, werden nun zum Hintergrund und zur Voraussetzung für das Schaffen des »freien Geistes«, welches im Fragment *El coneixement pur* thematisiert ist. Maragalls Ablehnung des »Abstrakten« und seine Hinwendung zum sinnlich Wahrnehmbaren findet in Nietzsches Kritik an den »Rein-Erkennenden« ein Korrelat. Das »Schauen« dieser vom Leben Entfremdeten ist nur kontemplativ, denn ihnen fehlen die Unschuld des Begehrens und der Antrieb des Willens zur Macht (vgl. Himmelmann, 2000). Das kreative Schauen der »Werdelustigen« wird dagegen von den jasagenden Affekten (vgl. Habermas, 1968) geleitet und transponiert das Gesehene in geistig-seelisches Potential. – Ein ähnliches produktives »Schauen« fokussierte Maragall unter anderem in *Virgen de Agosto* (1905), indem er fast wortwörtlich auf Nietzsches Satz rekurriert, das wahre Schauen impliziere, dass ein Bild nicht nur Bild bleibe (vgl. *Von der unbefleckten Erkenntnis*). – Im Bild der dürstenden Sonne, die sich in dionysischem Spektakel voller Erotik über dem Meer erhebt, offenbaren sich in diesem Fragment Lebensleidenschaft und Totalitätssehnsucht. Diesen Fusionsgedanken synthetisiert und poetisiert Maragall besonders eindrucksvoll. Er erkennt, dass die Bezeichnungen »Unbefleckte« und »Rein-Erkennende« negativ besetzt sind und dass Reinheit in den »Werdenden« liegt. – In seinem Artikel *La emigración alegre* formuliert Maragall diese Grundidee als Lebenskonzept, nämlich »vivir siempre fuertemente«, in kontinuierlicher Konfrontation mit dem Neuen, und da, wo sich das Individuum bedingungslos und gestaltend in die Welt einbringt, da sieht Maragall Schönheit.

Das dritte Übersetzungsfragment, *Troços del Prefaci*, aus Zarathustras Vorrede zeigt ebenfalls ein ausgesprochen fundiertes Nietzsche-Verständnis und impliziert hinsichtlich Nietzsches Diktum vom »Tod Gottes« eigene Denkfigurationen Maragalls. Die durch die Wiedergabe der Textstelle „dass Gott Tod ist“ mit „de que l seu Déu és mort“ erzwungene Sinnverschiebung reflektiert vor dem Hintergrund der großen Selbstbejahungen der Jahrhundertwende, unseres Erachtens, weniger die Zensur des gläubigen Katholiken als vielmehr die Bejahung eines individuell differenzierten vitalen Gottesbildes und suggeriert

Konfigurationen einer »subjektiven« Religion. – Da bisher offen blieb, warum Maragall das *Vorrede*-Fragment erst Monate später nachlieferte, verweist die vorliegende Arbeit auf einen möglichen Zusammenhang mit der kurz zuvor erschienenen französischen Übersetzung des *Zarathustra* von Henri Albert (ca. Oktober 1898), die Maragall eventuell im Hinblick auf eine weitere Fragmentübersetzung motiviert haben könnte. Ein Nachweis darüber, ob Maragall diese französische Version gegebenenfalls als Übersetzungsvorlage benutzte, war jedoch nicht Thema unserer Untersuchung.

Nietzsche definiert den Menschen auf der Bahn zwischen Tier und Übermensch als »Übergang«, aber auch als »Untergang«. Die Bedeutung der beiden Begriffe überträgt Maragall auf das Bild des Sonnenaufgangs (Osten, Quelle des Lichts) und Sonnenuntergangs (Westen, Symbol des Todes). Er ignoriert damit zwar die Idee der Mensch sei eine Art »Übergang« – ein Weg und nicht ein Ziel – zum Übermenschen, verdeutlicht aber mit dem simplen Bild von »levant« und »ponent« einen unendlichen Prozess des Werdens, der – wenn auch stark vereinfacht – an die Vorstellung der ewigen Wiederkehr des Gleichen erinnert. Der Mensch muss sich ständig überwinden (untergehn), um als »neu Gewordener« wieder in Erscheinung zu treten (aufgehen), ähnlich des Lichts, das immer wieder neu geboren werden muss (vgl. *La sirena*: „comença al cel l'eterna provatura de la llum renaixent“). Nach Nietzsche muss der Mensch diese »Wiederkehr des Gleichen« grenzenlos bejahen (»amor fati«), um an der Idee des Übermenschen überhaupt teilhaben zu können. Die Vorstellung, dass sich das Übermenschliche im Moment höchster Selbst-Bewusstheit offenbart, kulminiert im Bild des kommenden Blitzes, der den »Übermenschen« ankündigt. In dieser radikalen Bewusstseinsveränderung und im Zuge der »Genese einer neuen Subjektivität« kann sich der Mensch nur noch »geschehen lassen«, in der »Innen-Welt des ursachlosen Geschehens reiner Energie« (vgl. Andreas Honneth).

Zur Goethe-Rezeption Maragalls

Maragalls Beschäftigung mit Goethe macht – abgesehen von der Funktionalisierung bestimmter Werke im Rahmen seiner regenerativen Bestrebungen – verschiedene Konfigurationen eines inneren Identitätsdiskurses transparent, die Maragalls Lebens- und Dichtungskonzept mitbestimmten. Dabei wurden einerseits die aus den rezipierten Werken gewonnenen ästhetischen und ethischen Fragestellungen relevant, andererseits konnte der Einfluss einzelner Studien der zeitgenössischen Goethe-Literatur nachgewiesen werden,

die uns erlaubten, an poetologische Konzepte und subjektkonstituierende Aspekte in Maragall anzuknüpfen. In diesem Zusammenhang wurde insbesondere auf den Philosophen Heinrich von Stein und den Goethe-Philologen Herman Grimm Bezug genommen, die Maragall bekannt waren, deren Rezeption durch den katalanischen Dichter in der Forschung aber bisher keine Resonanz gefunden hat.

Diskurs der Persönlichkeit. Heinrich von Stein

Heinrich von Steins Bändchen *Goethe und Schiller. Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker* zählte zu Maragalls Lieblingsbüchern («una bellíssima obreta»). Seinen Äußerungen in Briefen an Salvador Albert und Carles Rahola entnehmen wir nicht nur eine überaus positive Kritik («un crític lluminosíssim»; «gran valor literari»), sondern auch ein reges Erkenntnisinteresse («m'ha donat torrents de llum»). Offensichtlich konnte er anhand dieser Lektüre Konzepte klarstellen und vertiefen, zum anderen ist anzunehmen, dass Maragall in Steins Erklärungen ein gedankliches Korrelat zu eigenen ästhetischen und weltanschaulichen Vorstellungen fand, gerade auch deshalb, weil diese Lektüre in die Zeit fällt, in der er seine Schrift *Elogi de la poesia* fertig stellte. – Im Vorwort heißt es, Stein bekräftige die Bedeutung der Kunst für das Leben, denn er mache den „durch die Kunst zum Schauen befähigten Blick“ für eine weise Lebensführung geltend. Auch in Eislers Philosophenlexikon¹ von 1912 heißt es, »schön« bedeute bei Stein »ein Aufgehen im Schauen«. Diese Wahrnehmungsfixierung des sinngebenden, die Dinge erhöhenden »Schauens« – damit ein Bild nicht nur ein Bild bleibe, wie Nietzsche sagt – sowie Steins Synthese von Goethes und Schillers ästhetischen Idealen, die er als Fundament für einen neuen ganz dem Gefühl gewidmeten Idealismus aufbereitet, dürfte mithin Maragalls begeisterte Aufnahme dieser Studie begründen.

Den damals stark hervorgehobenen »Objektivitäts- und Realitätsgehalt« in Goethes Kunst (das Verharren im Gegenstand und die Lebensnähe), den auch Maragall in seiner Goethe-Würdigung von 1899 angesprochen hatte, verbindet Stein mit der idealistischen Perspektive Schillers, dessen Aufsatz vom »Erhabenen« er als ergänzenden Gedanken zu Goethes Stilbegriff ansieht, denn er verhandele das »innere Prinzip« des Stils. In seiner Natur- und Kunstbetrachtung (Urphänomen) ginge Goethe immer vom Gegenstand aus, um das Wesenhafte (auch im Menschen) darzustellen, Schiller aber fokussiere die ideelle Überlegenheit des Menschen, seine übersinnliche Kraft der Erhebung über die Natur. Der

¹ Eisler, Rudolf: *Philosophen-Lexikon: Leben, Werke und Lehren der Denker*. Berlin: Mittler, 1912, S. 710 f.

Künstler solle nicht nur das Idealische darstellen, sondern auch seine Individualität durch eigene Ideale erhöhen, denn letztendlich sei seine innere geistige Dimension der Maßstab aller Vollendung der Formen. Auch Goethes »Objektivitätsprinzip« werde durch diesen subjektiven Maßstab bestimmt, denn der »wahre« Sinn der Dinge offenbare sich erst durch das dem Stoff »hinzuzufügende Höhere« des Künstlers. Stein betont dabei die Entgegensetzung von »Wirklichkeit« und »Wahrheit« als ästhetisches Grundprinzip der beiden Klassiker, das Stein hier gegen die naturalistische Weltsicht anführt. Die „Wahrheit der Dinge“, schreibt Stein, „heißt: die Dinge in ihrer realen Bedeutung für ein empfindendes Gemüt, für ein menschliches Gemüt“². Damit macht der Wagner- und Nietzsche-Anhänger Stein das »Wahre« ausschließlich an der subjektiven Betrachtung fest: »real« meint hier nicht die »objektive« Wirklichkeit der Außenwelt, sondern steht für die Gewissheit der subjektiven Wahrnehmung. Im Kunstakt transponiert der Künstler die äußere Realität, indem er sie auf die geistige Ebene des Gemüts erhebt, welches Schiller als »die Menschheit im Menschen« bezeichnet. – Maragall seinerseits definierte Goethes Ästhetik als „naturalismo trascendental“ (*Goethe*, 1899). In seiner Goethe-Würdigung von 1899 spricht er über Goethes im Bild der »Pyramide« gefassten Lebensideal der kontinuierlichen Selbsterhöhung: „la luz del alma“. Seine Figuren zeigten eine unglaubliche Wirklichkeitsnähe, andererseits würden sie eine Aura ausstrahlen, die einen höheren Sinn enthülle, der – folgen wir Steins Auffassung – als wahrer Gehalt der Figuren in Erscheinung tritt. In *Elogi de la poesia* definiert Maragall Kunst allgemein als „la bellesa transhumanada“ und fokussiert damit eine ähnliche Transposition der »geschauten« Realität: Kunst ist die das menschliche Gemüt (Menschheit im Menschen) durchlaufene und damit erhöhte (äußere) Schönheit.

Stein versteht Ästhetik als »Lehre vom Gefühl« und Kunst ist für ihn »gestalteter Ausdruck des Gefühls«. Er suggeriert, mittels der Kunst, Einblicke in die Psyche zu nehmen und diese Einblicke zu einer Lehre zu systematisieren (vgl. Bernauer 1998). Seine Überlegungen beruhen dabei vor allem auf Totalitätsvorstellungen: Die inneren Widersprüchlichkeiten des Subjekts lösen sich nach Stein aufgrund der »synthetisierenden Kraft« des Gefühls (Vereinigung aller Gegensätze) im Kunstwerk in ein Ganzes auf. Kunst ist deshalb eine erlösende Instanz. Die emotionale Qualität der Kunst garantiert eine neue Individualität und wird damit zum Retter des »Ichs«. – Auch wenn Steins Ästhetik zunächst keinen Widerspruch zur Kunstphilosophie des neunzehnten Jahrhunderts

² Heinrich von Stein, op.cit., S. 77.

darstellt, so zeigen sich in seinem Denken doch auch gewisse Entfremdungsmomente, die einen weltanschaulichen Sichtwechsel anzeigen und zum Beispiel in der Gleichsetzung von »Geist« und »Unbewusstem« oder der Überbetonung des Sinnlichen (Nähe zu Fechner) fassbar werden.

Ein zentraler Begriff seiner Kunstlehre ist die »Mitteilung«, die den Moment einer inneren Notwendigkeit des Künstlers, sich mitzuteilen, bezeichnet und sich – im Kontrast zur bloßen »Expression« – als Konsequenz der Intensität eines erlebten Eindrucks versteht. Auch Maragall fokussiert den seiner Ästhetik der »paraula viva« zugrunde liegenden wahrhaften Ausdruck, indem er von einem durch das unbedingte Gefühl verursachten inneren Mitteilungsdrang ausgeht, den er als eine Art »Expansionsimpuls« („algo que nos fuerce a hablar“ beschreibt (vgl. *La obra y el título*, 1905). Stein und auch Maragall betonen die Wirkungskraft der ausströmenden sprachlichen Substanz, was hintergründig an Kandinskys Vorstellung der Affektübertragung durch Kunst erinnert. Steins »Mitteilung« ist eine Äußerung, die »aufgenommen« werden will, Maragall spricht von der Wortkraft, die das Herz des Hörers bewegt. In beiden Konzepten wird die Forderung einer emotionalen Authentizität des Künstlers laut, wie sie sich in Maragalls Bezeichnungen „sinceritat“ und „puresa“ spiegelt.

In seiner Auffassung, dass unser »Leib« eine Art Kampffeld von begrifflich nicht erfassbaren Kräften darstellt, die unser Dasein bestimmen, steht von Stein Nietzsche sehr nahe. Allerdings hält er unkontrollierte Leidenschaften für Kräfte, die auf das Ich zerstörerisch wirken. Die Restitution des Ich sei aber – paradoxerweise – nur aus den Mächten des Leibes selbst möglich, denn im Leib herrsche eine Art »Einheitstrieb«, meint Stein, der die »disparaten Triebe« entmächtigt und auf ein ideales Ziel auszurichten vermag. In dieser Hinsicht verkörpert auch der Erlösungsmoment des Comte Arnau eine durch das Gefühl restituierte neue Identität. – Im Gefühl, so Stein, erlange der Mensch, entgegen der in ihm »blind drängenden« Kräfte, auf rätselhafte Weise eine neue Identität. Steins idealische Persönlichkeitsprojektionen bleiben aber – anders als bei Nietzsches – im Typ »Mensch« verankert. Diese idealischen »Individuen aus eigener Macht«, wie Bernauer formuliert, verfügen – ähnlich der Renaissancegestalten – über eine monumentale Persönlichkeitsstruktur. Im letzten Kapitel seiner Abhandlung festigt Stein darum das Goethe-Bild der großen Dichterpersönlichkeit, des vorbildlichen Menschen.

Steins Persönlichkeitskult war maßlos, sodass Bernauer sogar von »Vergötzung« der Persönlichkeit spricht. Viele Zeitgenossen hätten darum in Nietzsches Übermensch nur

eine »gesteigerte Persönlichkeit« gesehen. In der Kritik (vgl. Chamberlain/Poske, 1905) galt Heinrich von Stein als Zukunftsdenker, der eine Veredelung der menschlichen Kultur anstrebe, bei der die Kunst eine Aufgabe übernehme, die die Religion bzw. die Kirche nicht mehr zu bewältigen wisse, nämlich gemeinschaftsbildend zu wirken. Der Weltsinn aber müsse von jedem Menschen durch innere Tätigkeit hervorgebracht werden, Dogmen und Systeme seien nur ein trügerischer Widerschein dieses klaren inneren Lichtes.

Maragall begegnet in Steins Buch einem Goethe-Bild, das sich dem kulturellen Fundamentalismus des Kaiserreichs fügt. Im Mittelpunkt stand der reife Goethe. Seine klassizistischen Werke *Hermann und Dorothea* und *Alexis und Dora* waren bei dem wohl einflussreichsten Verteidiger dieses Goethe-Bildes, Herman Grimm (Sohn des Romantikers Wilhelm Grimm), hoch geschätzt. Maragall übersetzte die letzt genannte Elegie und nahm sie 1904 in den Gedichtband *Disperses* auf. Goethes *Faust II*, der in dieser Zeit als Paradigma der Perfektibilität des Menschen herausgestellt wurde, fand in Maragall weniger Niederschlag.

Der Goethe-Artikel von 1899

Da sich Maragall in seinem Goethe-Artikel von 1899 explizit auf Hermann Grimm bezieht, lag es nahe, Grimms eigene Goethe-Würdigung (*Deutschen Rundschau*, August 1899) zu Maragalls Ausführungen in Bezug zu setzen. Unsere Untersuchung ergab, dass der katalanische Dichter diesen Artikel offensichtlich gelesen hatte und einzelne Aspekte aus Grimms Kommentar in seinen eigenen Artikel einbrachte.

Grimm verstand die deutsche Geschichte als eine »Geschichte der geistigen Bewegung im Volke« und stellte Goethe als Zeichen »lebendiger Bildung« in den Dienst der neuen Zeit, also auch des neuen Deutschen Reichs. Seine grundlegenden Fragen zur Humanität sollten eine geistige Identität schaffen, die sich dann auf die nationale Identität übertrage. – Dieser Volksbildungsgedanke, der auch in Maragalls Darstellungen transparent wird, scheint Maragall auf alle Völker und Epochen übertragbar, denn Goethe sei ein universaler Dichter und »educador perpetuo«. In diesem Sinn versucht Maragall ein Gefühl geistiger Verbindung mit dem deutschen Klassiker zu vermitteln und geht insbesondere auf Grimms Kommentar zu einzelnen Dramenfiguren ein. Der Philologe insistiere, Goethes Figuren bewegten sich immer im Sonnenlicht und in der freien Luft. Sie seien von Licht erfüllt, hätten also eine ganz besondere Leuchtkraft. Goethe sei wahrhaftig »el poeta del aire libre y de la luz«. Diese Bemerkungen reflektieren bereits den Titel von

Grimms Jubiläumsbeitrag: *Goethe in freier Luft*. Dieser prägende Einfluss wurde in der Maragall-Forschung bisher nicht in Erwägung gezogen.

Grimm führt einen kulturpolitischen Diskurs, bei dem es um Universalisierung genauso wie um Nationalisierung des Klassikers geht. Mit dem Symbol der »freien Luft« projiziert Grimm eine rundum »gesunde« Identifikationsfigur. Dieses Bild steigert er bis ins Triviale und stellt Goethe neben Luther und Bismarck, ebenfalls »Männer der frischen Luft«. – Maragall nimmt vor allem Grimms Beschreibung der literarischen Figuren Tasso, Iphigenie, Faust (Werther setzt er hinzu) auf und präzisiert – genau wie Grimm – ihre spezifische Umgebung unter freiem Himmel. Er führt diesen Gedanken aber insofern weiter, als er den äußeren Bewegungsraum (unter freiem Himmel) mit der inneren Leuchtkraft der Figuren (»esta luminosidad es muy característica«) verbindet. Oder, wir könnten auch sagen, der charakteristische innere Glanz, den Maragall Goethes Figuren anerkennt, findet seine ambientale Entsprechung in Grimms Diskurs der »freien Luft«, was erneut Maragalls Freiluftinszenierung von *Ifigènia a Tàurida* in Erinnerung bringt.

Lichtfiguren

In den beiden Werke *Ifigènia a Tàurida* und *La Margarideta* sowie den entsprechenden Prologen zu den Übersetzungen konnten verschiedene Konfigurationen von Maragalls innerem Identitätsdiskurses herausgestellt werden. Besonders deutlich hebt Maragall beide Figuren in ihrer spezifischen Bedeutung als »Lichtgestalten« hervor. Iphigenies innerer Glanz äußert sich in individueller Stärke, Authentizität und Erhabenheit. Ihr starker Wille und die Bereitschaft, die nicht abschätzbaren Konsequenzen ihres Tuns voll auf sich zu nehmen, machen sie groß. Maragall definiert diese Größe als sinnstiftende geistige Tätigkeit. Ihre geistige Dynamik offenbare nicht nur eine Stimme der Wahrheit und der Menschlichkeit, sondern vergegenwärtige auch die Vitalität einer Frau (»encís de dona«), die bereit ist, das Unvorhersagbare »liebend« aufzunehmen. Damit zeigt sie einen Mut, der nach Emerson in der »Bejahung aller Bejahungen«, also der »Liebe« gründet. Iphigenies Handlungsdynamik folgt einem Wahrheitsbegriff, der sich an der Individualität des Erkennenden orientiert (vgl. Georg Simmel, 1923; Alexandre Hérenger, 1932).

Mit dem Titel *La Margarideta* stellt Maragall die Tragik der weiblichen Figur (Gretchendrama) in den Vordergrund: Ein unerhörtes Menschendrama, das aber wie »reines Gold« aus den Abgründen des Lebens in Erscheinung tritt. Gretchens Lieben und Leiden ist Ausdruck von Reinheit, ebenfalls im Sinne von Authentizität. Ähnlich wie

Hermann Grimm verweist Maragall im Vorwort seiner Theateradaption auf den Realitätsgehalt der Figur und beschreibt sie als eine Erscheinung des Alltags, andererseits sieht er sie als eine durch Liebeskraft und Reinheit verklärte Gestalt. Diese doppelte Sichtweise vertritt auch Grimm, wenn er meint, Gretchen sei uns nah wie eine Schwester, dann aber wieder fern, wie von einem »Nebelschleier« umhüllt (Hermann Grimm, 1940). Sie sei das Symbol eines »unergründlichen Geheimnisses«. Ein solches Geheimnis aber ist nach Maragall nur im pulsierenden Leben zu orten. Das Leben ist ein universaler Stoff und wird durch die Gestaltung in der Kunst geläutert. Eine Katharsis des Lebens kann also nur aus dem Leben selbst hervorgehen, ein Diktum, das nach Maragall die »tiefe Verbundenheit von Kunst und Leben« verdeutlicht. – Das daraus gewonnene Kunstprinzip versteht sich darüberhinaus als ein Verfahren, welches die spürbare Entfremdung vom Leben, aufzuheben beabsichtigt. Eine ähnliche Konstruktion innerer Zusammenhänge zwischen Kunst und Leben – so konnten wir feststellen – vertritt auch Heinrich von Stein, der davon ausgeht, dass Erlösung nur aus der inneren Natur, dem Gefühl (konkret Kunstgefühl) selbst möglich werde. Obwohl sich hier ein Widerspruch zwischen den unbewussten Trieben und dem bewussten Gefühl auftut, verdeutlichen diese Kunstauffassungen doch die Anstrengung, die Kunst als einen Prozess der Selbstgenerierung des »Ich« zu bestimmen. Maragall kommt durch Stein mit der Auffassung in Berührung, dass Kunst aus der unbewussten Natur hervorgeht, dass also der Kunstakt mit dem subjektiven Bewusstsein allein nicht gefasst werden kann und erst im Gefühl fassbar wird.

Dichtungskonzept und Lebensprojekt. Novalis

Im Rahmen von Maragalls Novalis-Rezeption, die insbesondere das gigantische Übersetzungsprojekt des *Heinrich von Ofterdingen* sowie einen monographischen Artikel aus dem Jahre 1901 umfasst, konnte jener Identitätsdiskurs beleuchtet werden, der sich vorwiegend auf die innere Problematik von Maragalls Selbstwahrnehmung und Selbstbestimmung in ihren ethischen und ästhetischen Dimensionen bezieht. Die in diesem inneren Diskurs manifesten weltanschaulichen und theoriebildenden dichterischen Aspekte bewegen sich im Spannungsfeld zwischen einem teils noch dem neunzehnten Jahrhundert verpflichteten Denken und den um 1900 gewonnenen neuromantischen Paradigmen, was – wie wir feststellen konnten – größtenteils dem zeitgenössischen Rezeptionshabitus entspricht. In Maragalls Reflexionen zu Novalis spiegeln sich die

Leitsätze und Auslegungen der zeitgenössischen Novalis-Renaissance, deren programmatischer Charakter in vielen deutschsprachigen und auch französischen Kritiken zum Ausdruck kommt. Maragalls Auseinandersetzung mit dem deutschen Romantiker gibt nicht nur Auskunft über poetische Prinzipien (Kunst und Leben) seines dichterischen Schaffens, sondern ist auch das Manifest einer Zukunftsvision, die die Perspektive individueller Lebensprinzipien genauso einschließt, wie die Vorstellungen einer zukünftigen Menschheitsentwicklung.

Schattenfiguren. Definitionen des Bösen

Ausgehend von den – in Kontrast zu den femininen Lichtgestalten – eher als Schattenfiguren zu bezeichnenden Protagonisten *Faust* und *El Comte Arnau*, wurde deutlich, dass Maragall dem Aspekt des »Kämpferischen« im Menschen sowohl mit Ablehnung als auch mit einer gewissen Faszination begegnet, auch wenn er dem hybriden egoistischen Handeln, das dem Faustischen anhaftet, nichts Positives abgewinnen kann. Andererseits entbehrt der perfekt strebende reife Faust (*Faust II*) –jener der sich als Fundament der Menschheit auszeichnet – dem Reiz des Transgressiven und Befremdlichen; denn Maragall interessiert der Aspekt des »estrany lluitador«. – So gesehen wäre auch verständlich, warum sich Maragall dem tatkräftigen Faust des zweiten Teils der Tragödie nur fragmentarisch näherte, denn auch seine Übersetzung von Fausts Begegnung mit Helena steht vordergründig unter dem Zeichen der Einwirkung des Femininen. – Mit dem lebensgierigen faustischen Verhalten bzw. mit den jasagenden »lachenden Löwen« des Zarathustra – und nicht mit dem Übermenschen – setzt sich Maragall allerdings im ersten Teil des *Comte Arnau* auseinander. Die Annahme, Arnau gleiche in dieser Entgrenzungsphase dem Übermenschen (vgl. Arthur Terry, 1963), würde Maragalls Verständnis desselbigen (Übermensch als Symbol) weniger entsprechen.

Die Frage nach Maragalls Haltung gegenüber dem »Kämpferischen« führte weiterhin zur Erörterung seiner Auseinandersetzung mit dem »Bösen«. Dabei wurde deutlich, dass seine Vorstellungen in groben Zügen der Sichtweise Ralph Waldo Emersons entsprechen, letztendlich aber doch auch ganz individuelle Konfigurationen aufweisen. – Emerson geht davon aus, dass sich das Böse beim Fortschreiten der Zivilisation in einem natürlichen Wandlungsprozess langsam zum Guten hin entwickelt. Sein Schlüsselsatz „Nature knows how to convert evil to good“ (vgl. *Success*, 1870) zielt auf eine mögliche Überwindung des absoluten Gegensatzes von Gut und Böse (vgl. George J. Stack, 1992). Auch die wildesten

Kräfte im Menschen (Triebe, Leidenschaften etc.), die unter Umständen Böses verursachen, sind nach Emerson für den Zivilisationsprozess unabdingbar, denn als positive Energie können sie bahnbrechend wirken. Ausschlaggebend ist jedoch, dass sie kanalisiert und dienstbar gemacht würden, was aber nichts anderes bedeutet, als sie zu sublimieren. Doch räumt Emerson ein, dass sich die barbarischen Züge im Menschen nicht immer kontrollieren ließen.

Maragalls Fokussierung des Bösen (vgl. Eugenio Trias, 1985) sind zwei grundlegende Einstellungen zu entnehmen: Einerseits anerkennt Maragall das Böse als unabdingbare Folge der triebgebundenen Natur im Menschen, andererseits spricht er vom Bösen als intendierte destruktive Kraft, die sich auf den zwischenmenschlichen Bereich negativ auswirkt (vgl. *Fantasia sobre motivos*, 1905; *Revista de Mayo*, 1906). Im ersten Fall steht er dem Denken Emersons nahe und verhandelt das Böse als eine durchaus nachvollziehbare Energie, als eine innere Naturkraft, die dem tiefen Geheimnis des Lebens entspringt und nicht wirklich verurteilt werden kann, denn Natur kann nicht »wollen«, sondern nur »sein«. Selbst der Hass in einem Menschen wäre in diesem Zusammenhang als lebendiger Gefühlsausdruck noch verständlich. Die emotionale Authentizität des Subjekts wird in diesem Fall zum relativierenden Maßstab des Bösen, genauso wie seine transgressive, aber innovative Kraft.

Neben dieser eher vertrauensvollen Einstellung fokussiert Maragall aber auch eine vorrangig an menschliche Interessen gebundene Dimension des Bösen: Sie wurzele in niederträchtigen Gefühlen (Neid, falsches Mitgefühl etc.) und verdunkle die menschliche Existenz. Dieses wahrhaft Böse (*lo mezquino*), das vor allem die zwischenmenschlichen Beziehungen betrifft, empört ihn. Er definiert es als »la sombra que vuelve a la sombra después de haber sido luz« und meint damit jenes Böse, das sich aus seiner ursprünglichen Einbindung in das Leben (im Sinne Emersons) gelöst habe. – In diesem Schlüsselsatz verortet Maragall das abtrünnige Böse als Rückkehr zum Chaos und kann es nur als eine Form menschlicher Entfremdung verstehen. Dem Zerstörungspotential der politischen Ereignisse seiner Zeit (Attentate, Hinrichtungen etc.) begegnet er allerdings mit einem Aufruf zum geistigen Widerstand. Im »Geist der Stadt« (Kultur, Zivilität, Intellektualismus etc.) verortet Maragall einen neuen – sowohl individuellen als auch sozialen – Tempel der Identität, der sich über die materielle Zerstörung und das Materielle allgemein erhebt. In dieser geistigen Maßnahme gegen das Böse (Gewalt, Zerstörung, Entfremdung usw.) verweben sich hintergründig Emersons Utopie des Guten im Bösen, Novalis' magischer

Idealismus, Goethes Glauben an den sich bildenden Menschen und vor allem Nietzsches Entwurf höchster Selbstverantwortung zu einem inneren Diskurs. Maragall geht dabei – wie Nietzsche – auf das Leiden zu: “las cosas tristes [no habría que] darlas por terminadas hasta que se volvieran 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!”³. Auf den ersten Blick erinnern diese Worte an Emersons Vorstellung von einer kosmischen Ausgewogenheit (Kompensation) des Bösen, andererseits suggeriert Maragall eine Bewusstseinsveränderung bzw. einen Perspektivenwechsel: Die Dinge (Außenwelt) sind durch das »Sein« des Subjekts bestimmt. Die Bejahung des Schrecklichen ist die Voraussetzung für dessen kreative Neugestaltung durch das Subjekt. Maragalls Identitätsdiskurs hinsichtlich des Bösen reflektiert also auch Nietzsches dionysisches Credo des »amor fati«. Im Mittelpunkt steht der Erlösungsgedanke.

Identität als Dichter: Erlösung, Erhebung, Transformation.

Im rücksichtslosen Treiben des Grafen Arnau nimmt das Böse Gestalt an, denn wie Faust fügt auch er den Anderen großes Leid zu. Doch offenbart sich – anders als bei Faust – Arnaus Lebensrausch schließlich als Verdammnis: Er wird schuldig, weil er das Gesetz der Liebe, das nach Maragall das Wesen des Lebens ist, missachtet. Seine hässliche Seele lebt fortan in einem furchterregenden Lied. Erst das Eingreifen einer weiblichen Erlösungsfigur, die das sinnliche Dasein und das Leben schlechthin symbolisiert, verändert diesen Zustand. Zwar liegt es nahe, diesen Moment mit der romantischen Idee des »Ewig Weiblichen« zu verbinden; mit Blick auf die psychische Konfiguration des Protagonisten aber zeigt sich das »Leben« hier selbst als Erlösungsgrund: Sinnlichkeit und Gefühl offenbaren ein neues Bewusstsein. Im Gegensatz zur »Schwere« von Arnaus Verdammnis zeichnet sich dabei eine neu gewonnene »Leichtigkeit« des Seins ab. – Geht man von einer Implikation der Übermensch-Idee im Gedicht aus, so bietet eigentlich nur das »neue« Lied (kreative Unschuld) die Projektionsfläche eines übermenschlichen Bewusstseins, denn der Übermensch ist ein Ideal der Selbsterlösung und damit der leichteren Existenz. – Dieser Wandlungsgedanke und besonders die Emphasisierung des psychologischen Aspekts in *El comte Arnau* erinnern an jene – Nietzsches Gedanken der »großen Vernunft« des Leibes (vgl. Volker Gerhardt, 2000) nahe stehenden – Vorstellung, *Die Religion der Modernen sei »aus dem Duell des eigenen Lebens geschöpft«* (Kalthoff, 1905). Diese Idee versteht sich

³ OC II, S. 744.

nicht als Religionsersatz, sondern als Domäne eigener Erlösungsphantasien. Ein solcher »neuer Tempel« offenbart sich den Zeitgenossen in der Kunst.

Zur Annahme, die poetische Gestaltung des Erlösungsmomentes Arnaus unterliege – in Abgrenzung zum Einfluss der Übermensch-Idee – eher dem Einwirken von Maragalls Novalis-Rezeption, sei folgendes bemerkt: Maragalls 1907 formulierter Satz, »der Mensch« und nicht der »Übermensch« sei der Sinn der Erde, deutet nicht unbedingt auf eine Abkehr von Nietzsche, sondern verweist vor allem auf den weit verbreiteten, recht willkürlichen Gebrauch von Schlüsselsätzen. – So finden wir zum Beispiel in der Monographie *Novalis. Essai sur l'idéalisme romantique en Allemagne* (1904) des französischen Germanisten Jean-Edouard Spenlé die fast gleichlautende Formulierung: „l'Homme seul peut donner une signification à la création. Il est «le Sens» de la Terre.“⁴ Wie Maragall fokussiert auch Spenlé den Menschen aus der durch Nietzsche gebrochenen Sicht des deutschen Idealismus. Spenlés Vorstellungen tragen allerdings ausgesprochen kosmisch-esoterische Züge. Auch betont er im Übermaß, der Mensch habe die Mission (»destination suprême«), die Rückkehr der Natur (Materie) zu ihrem göttlichen Ursprung (Geist) zu beschleunigen. Maragall erwähnt Spenlés Abhandlung nicht, doch ist aufgrund der Präsenz des Bandes (Ausgabe von 1904) im Bestand der *Biblioteca de Catalunya* nicht auszuschließen, dass er mit dieser Monographie in Berührung gekommen war.

In der Verwandlungskraft des neuen Liedes liegt der Schlüssel zu Maragalls Dichtkunst, wie er sie in *Elogi de la paraula* (1905) und *Elogi de la poesia* (1909) entwarf. (Vgl. Lluís Quintana, 1996). Arnaus »dionysische« Lebenserfahrung klärt sich sozusagen »apollinisch« in der Reinheit des neuen Liedes, welches ein Grundprinzip des künstlerischen Schaffens offenbart: die Macht der Transformation. Das Erlebte verdichtet sich in der Kunst zum ewig ruhenden Symbol. Das Paradigma dieser Transformation ist die Sprache. In ihr kondensiert der Moment einer äußeren ästhetischen Gefühlsregung (»emoció estètica«), die in ihrem »afany d'expressió« (vgl. *Elogi de la poesia*) zum Kunstgefühl wurde, so dass aus ihr eine sprachliche Kunstform entstehen konnte. Die durch die Sinne aufgenommene Schönheit der Außenwelt erhält in der Kunst eine neue vom Menschen gegebene Form. Kunst definiert Maragall deshalb als „bellesa passada a través de l'home, humanada: l'expressió humanada de la forma natural“⁵.

⁴ Spenlé, op.cit., S. 191.

⁵ *Elogi de la paraula*, OC I, S. 671.

Der wahre Dichter ist nach Maragall befähigt, Worte hervorbringen „que duen un cant a les entranyes, perquè neixen en la palpitació rítmica de l’Univers“⁶. Diese fast »heiligen« Worte nennt Maragall »paraula viva«. Sie zeugen von Unbewusstheit, Unschuld und Wahrhaftigkeit. Sie sind schlicht »wahr«; denn sie tragen die »geheimnisvolle Stimme« jener geistigen Kraft in sich, die Maragall mit »l’esperit únic«⁷ benennt. Im künstlerischen Ausdruck wird der ursprüngliche Rhythmus der schöpferischen Schönheit spürbar und noch erhöht.

Maragalls Novalis-Rezeption im Kontext der Jahrhundertwende

Die Frage, wie sich Maragalls Beschäftigung mit Novalis gestaltet, konnte dahingehend beantwortet werden, dass seine Rezeption in vielen Gesichtspunkten den Leitbildern der Novalis-Renaissance um 1900 folgt und insbesondere den Einfluss von Bruno Willes (Prediger, Schriftsteller, Freidenker, Monist) Einleitung zur Novalis-Ausgabe von 1898 – der sich auch Maragall bediente – erkennen lässt. Nach eigenen Worten hatte Maragall Willes Kommentar, der in großem Maße die neuromantischen Tendenzen der Jahrhundertwende spiegelt, als Quelle für sein Vorwort zur Übersetzung des *Enric d’Ofterdingen* (1907) herangezogen und daraus eine längere Textpassage in seinen eigenen Text übernommen. Unsere Untersuchungen ergaben, dass Maragalls Darstellungen aber nicht nur Bruno Willes Romantikbild, sondern insgesamt auch Themenschwerpunkte und Schlüsselsätze aus anderen – u.a. französischen – Beiträgen reflektieren. So findet man das zentrale Diktum »die Poesie ist das absolut Reelle. [...]« in Maragalls Novalis-Artikel von 1901 genauso wie bei Wilhelm Bölsche und den französischen Kritikern Theodor de Wyzewa (1900) und Edourd Spénlé (1904).

Die neuromantische Bewegung der Jahrhundertwende verstand sich – im Gegenzug zum Naturalismus – als ethische und ästhetische Umorientierung und machte sich Novalis zur Leitfigur einer neuen Welt und zum Propheten eines neuen Menschen (vgl. Wilhelm Bölsche, 1899; Ernst Heilborn, 1901). Man verband mit der Romantik die Hoffnung auf ein echtes Menschentum und ein ganzheitliches Leben (vgl. Georg Wenzel, 1997). Diese Sehnsuchtsprojektionen ins zwanzigste Jahrhundert führten um 1900 zu einer »vielschichtigen Novalis-Rezeption«, erklärt Wenzel. Diese Beobachtung gab Anlass, in Maragalls Novalis-Rezeption stärker zeitgenössische Korrespondenzen geltend zu machen;

⁶ Elogi de la paraula, OC I, S. 665.

⁷ Vgl. Trias (1985), op.cit., S. 69-85: ‚Weltgeist‘ versus ‚Weltseele‘.

denn, dass Maragall auf Novalis stieß, ist kein Zufall. In einer Rezension zur Novalis-Ausgabe von 1901 (hg. v. Ernst Heilborn) weist der österreichische Germanist Jacob Minor 1902 ausdrücklich darauf hin, die Novalis-Renaissance seiner Zeit sei eine Modesache. In seinen Ausführungen etikettiert er deshalb die kulturelle Empfindlichkeit seiner Zeit auch mit dem Tandem Nietzsche-Novalis. – Diese Leitgedanken begleiteten hintergründig auch unsere Erörterung von Maragalls Artikel zum hundertsten Todestag des deutschen Romantikers. Obwohl sich Maragall hauptsächlich auf den französischen Beitrag *Le poète Novalis* (1900) von Theodor de Wyzewa stützte, konnten in diesem Zusammenhang auch Korrespondenzen mit anderen Novalis-Beiträgen um 1900 nachgewiesen werden.

In einer Rezension (1899) zur Novalis-Ausgabe von 1898 (d.i. Maragalls Ausgabe) fragt sich Wilhelm Bölsche (Schriftsteller, Freidenker, Monist), „wie Viele [...] den alten lieben Novalis jetzt wohl zum ersten Male als ‚Neuen‘ kennen lernen“ würden und was man bei ihm zu finden glaube. Überzeugt spricht er von Novalis' großem Glauben an die Dichtung als eine »echte Erkenntnisquelle«. Sein Denken beinhalte eine »Welt-Theorie«.⁸ Bölsche wollte das neue Novalis-Bild mit dem naturalistischen Habitus versöhnen. Im Gedanken von der Kunst als Wahrheitsquelle sah er eine Möglichkeit, den »Mann der blauen Blume« mit dem neuen Jahrhundert zu verbinden. Novalis verkünde unermüdlich, dass die Kunst Wirklichkeit sei, erklärt Bölsche und zitiert Novalis' Satz »Poesie ist das absolut Reelle [...]«. Möglicherweise war Maragall als Leser der *Deutschen Rundschau* schon in Bölsches Rezension auf dieses Zitat gestoßen. In seinem Novalis-Artikel (1901) hält er sich allerdings wortwörtlich an Theodor de Wyzewas französische Übersetzungsvariante dieses Leitsatzes der Neuromantik, während er zwei Jahre später denselben Satz in einem Brief an Pijoan originalgetreu übersetzt.

Wyzewas Novalis-Bild ist in Maragalls Artikel präsent: Der deutsche Romantiker offenbare eine ausschließlich poetische Seele, die Kunst Wagners gründe in Novalis und nach Carlyle führe sein Werk in eine neue Welt. Wyzewas Auffassung, es handele sich bei *Heinrich von Ofterdingen* um eine poetische Programmatik, hebt Maragall besonders hervor und meint, der Roman sei eine poetische Darstellung des Lebens im Ganzen. Es sei die Einverleibung aller Dinge in die Dichtung, die an Novalis' Werk allgemein fasziniere. Maragall übernimmt von Wyzewa auch die Hervorhebung des Religiösen in Novalis: *Hymnen an die Nacht*, so Wyzewa, sei vor allem ein christliches Gedicht und trotz

⁸ Vgl. Bölsche, op.cit., S. 189.

protestantischer Herkunft sei er in der Seele Katholik gewesen. – Es wäre durchaus denkbar, dass dieser Artikel Maragall dazu motivierte, *Heinrich von Ofterdingen* zu übersetzen, denn Wyzewa hatte nachdrücklich betont, Novalis' Werk sei überraschend modern und eigne sich grundsätzlich sehr gut zum Übersetzen.

Das Vorwort zu *Enric d'Ofterdingen*. Bruno Willes Einfluss

Maragalls Vorwort zu *Enric d'Ofterdingen* basiert auf der von Bruno Wille verfassten Einleitung seiner Novalis-Ausgabe. In groben Zügen resümiert er Willes Diskurs, setzt dabei aber auch eigene thematische Schwerpunkte. – Der Roman, so Maragall, zeichne sich durch eine tiefe, fast kindliche Imagination aus und würde darum wohl nur Dichter ansprechen. Die romantische Dimension ortet er in der radikalen Innenperspektive des Werkes und erklärt, Romantik meine auch Individualismus. In diesem Zusammenhang übernimmt er Willes zentralen Gedanken, das »Ich« sei für Novalis das Zentrum der Welt und der Grund jeder Kultur. Allein die Kraft des »Ich« führe zu wahrer Freiheit und Seligkeit. – Maragall zitiert in seinem Prolog auch einzelne von Bruno Wille zusammengestellte Novalis-Zitate, die er allerdings – im Gegensatz zu Wille – nicht einzeln markiert, sondern als durchgehenden Text einbringt. Bei Novalis Bestimmung der Poesie als absolute Realität verzichtete er auf Aussagen wie »dies ist der Kern meiner Philosophie«, womit das Zitat ausschließlich als dichterische Angelegenheit verhandelt wird.

Wille ging es darum, mit Novalis das deutsche Nationalbild des Dichter- und Denker-Volkes wieder zu beleben. Gleichzeitig exponiert er im einleitenden Kommentar auch seine monistische Weltsicht. In Novalis' Werk erkennt er einen »kosmischen Individualismus«, den er mit dem damals in monistischen Kreisen oft zitierten Gedanken Goethes, »wär nicht das Auge sonnenhaft [...]« (vgl. *Farbenlehre* bzw. *Zahme Xenien III*), besiegelt und von einer Erweiterung des »Ich« zum »All« spricht. Das erwähnte Gedicht übersetzte Maragall später in *Pensaments de Goethe* (1910). – Auf Fichte geht Wille nicht weiter ein, auch Maragall erwähnt den Philosophen nur als »Zeitgenossen und Freund« Hardenbergs. Hier wird deutlich, dass die neue idealistische Weltsicht um 1900 Sätze, wie „wir sind gar nicht Ich – wir können und sollen aber Ich werden“⁹, nicht mehr hinsichtlich Fichtes Theorie des Selbstbewusstseins verhandelt, sondern auf eine vordergründige Sorge um Entfremdung und Ich-Verlust reduziert. Novalis avanciert dabei – mit Goethe an der

⁹ Novalis, HKA 3, S. 314.

Seite – zum Vorbild eines neuen Menschenentwurfs und einzelne Textfragmente dienen als Hintergrund für ekstatische Gefühlsmanifestationen. Laut Novalis würden nur unbestimmte Empfindungen und Gefühle glücklich machen. Der Mensch solle sich darum wieder von der »schöne[n] Verwirrung der Phantasie« leiten lassen, meint Bruno Wille. – Der neue Mensch, so verbreitete ferner der Theologe Kalthoff (1905), wolle sich über die christliche Liebesmoral hinaus, auch in seiner Liebesenergie selbst behaupten, wie es Richard Dehmel in seinen Gedichten zum Ausdruck bringe; so zum Beispiel in *Lied an meinen Sohn* – 1898 von Richard Strauss vertont –, das in einzelnen Aspekten Maragalls *Paternal* sehr ähnlich ist.

»El meu excelsior«

Es ist offensichtlich, dass der Fragmentsatz aus Novalis' *Vorarbeiten*, die Poesie sei das »absolut Reelle«, um 1900 überbetont wurde. Edouard Spenlé machte ihn sogar zum Leitspruch seiner Novalis-Studie (1904). Zudem sprach Spenlé von einer esoterischen Ausrichtung der Frühromantik, die seines Erachtens den »sectes mystiques de la Franc-Maçonnerie« nahe stehe. Der französische Germanist macht somit Novalis' »empire de la foi« für irrationale Strömungen der Jahrhundertwende interessant. Dabei nutzt er das gewandelte Nietzsche-Bild von 1900 und charakterisiert Nietzsche und Novalis als zwei kranke Menschen, die im Leiden eine höhere Existenz sehen. Er geht sogar so weit, dass er Novalis als den ersten »romantischen Übermenschen« bezeichnet. Ähnlich wie im Rahmen von Goethe- und Nietzsche-Rezeption verhandelt Spenlé auch Novalis' subtilen Ich-Diskurs, seine Vorstellung vom „Act des sich selbst Überspringens“¹⁰ vordergründig als Diskurs des »großen Menschen«, im Sinne Carlyles, Emersons.

Das menschliche Streben nach einer höheren Daseinsform sieht Bruno Wille – bezugnehmend auf Faust – durch einen »rastlosen Aufwärtstrieb« bestimmt, mit dem uns ein höheres Wesen anziehe. Auch wenn dieses Höhere ein vom Menschen geschaffenes Symbol sei, so wohne ihm doch Gottesgehalt, höchste Wahrheit und übermenschliches Leben inne. Den Trieb, mit dem uns dieses Höchste anziehe, nennt er »Excelsior«, eine aufsteigende geistige Bewegung, in der sich der Mensch wie in einem kosmischen Sog selbst konstituiert. – Vor dem Verlust der geistigen Dynamik bzw. des geistigen Vorwärtsdrängens warnte Maragall in seinem gleichnamigen Gedicht *Excelsior* (1895). Nur der unter großer Anstrengung – sozusagen mit der Stirn gegen den Wind – immer in

¹⁰ Novalis, HKA 2, S. 556.

Bewegung bleibende Geist («esperit inquiet») schaffe Leben. Diesen Lebenstrieb veranschaulichte Maragall einmal am Beispiel der kantabrischen Langusten, denen man einen Stein auf den Rücken bindet, um sie lebend nach Madrid zu bringen, denn der Drang sich zu entfesseln halte sie am Leben. – Auch wenn Maragall beteuert, er würde sein »excelsior« auf einem doch recht bescheidenen Weg suchen, so fühlt er sich trotz allem diesem Ideal verbunden und orientiert sich am »Nothwendigzufälligen«, wie Novalis sagt.¹¹

Maragall kombiniert verschiedene Novalis-Zitate aus Willes Einleitung. Der zentrale Gedanke lautet dabei: Das Poetische ähnelt dem Mystisch-Geheimnisvollen (Spenlé spricht vom »ästhetischem Mystizismus« in Novalis) insofern, als es das Subjekt der Schwere seiner physisch-rationalen Bedingtheit entheben und der Leichtigkeit des Geistig-Imaginativen zuführen will. Märchen sind Träume von dieser noch ungeahnten Welt. Darauf folgt der Schluss (wie bei Wille), dass der Dichter die Natur weitaus besser verstehe als der wissenschaftliche Verstand. Die Poesie sei die Kraft, die uns das Geheimnis der Dinge erschließt. Das alles wirke vielleicht sehr abstrakt auf einen Dichter, meint Maragall, doch sei Novalis' Denken wie der erquickende Blick eines Kindes.

Die »blaue Blume«, das Ideal der romantischen Sehnsucht, kommt bei Maragall durch einen – eher sympathischen – Übersetzungsfehler zu einem Namen, denn er verwechselte wohl »ein Weilchen« mit »ein Veilchen« und schrieb: „de vegades apareix com una violeta entre les altres flors“¹². Entscheidend ist freilich, dass Maragall – wie Wille – das Leben Friedrich von Hardenbergs als Paradigma des Romantischen überhaupt dartut. Er folgt damit dem Habitus der Novalis-Rezeption um 1900, in der Novalis als reiner, wahrer Mensch von höchstem Geiste gefeiert wird. Bei der Auflistung einzelner Werke richtet sich Maragall ebenfalls nach Bruno Wille, nennt die *Geistlichen Lieder*, vergleicht Sophie von Kühn mit der Jungfrau Maria und stellt eine Verbindung her zum »diví femení«. Weiterhin erkennt er in diesen Gedichten eine Sehnsucht der Seele nach »salut en la religió«¹³, ein Aspekt, der bei Wille nicht zur Sprache kommt. Maragalls Formulierung »l'ànima cercant salut« erinnert in diesem Zusammenhang – über den Heilsbegriff hinaus – auch an die »Seelenpflege«, denn Maragall besaß das weit verbreitete Bändchen *Higiene del alma* (1897) von Ernst Freiherr von Feuchtersleben. Der Arzt und Lyriker vertritt darin die Auffassung, dass geistige Gesundheit und Schönheit nur „durch

¹¹ Vgl. Novalis, HKA 3, S. 685.

¹² OC I, S. 574.

¹³ Vgl. OC I, S. 577.

eine höhere Kultur“ garantiert sei, „deren Anfang in uns selbst gemacht werden muß“¹⁴. – Insgesamt ist festzuhalten, dass Maragall in seinen Ausführungen den weltanschaulichen Inhalten der Novalis-Rezeption um 1900 folgt. Novalis‘ idealisches Lebenskonzept tritt dabei als konsequente Zukunftsvision in Erscheinung. Novalis sei zwar kein „ständiger Begleiter auf der Lebensbahn“ wie Goethe, meint Wille, wenn man sich ihm aber nähere, werde er „zum Tempel, zum Propheten“.¹⁵

Neuromantische Perspektiven

Was die ideologischen Leitbilder betrifft, die die neuromantische Strömung auch über das literarische Feld hinaus ins zwanzigste Jahrhundert projizierte, stellte der Novalis-Verleger Eugen Diederichs (Novalis-Ausgabe, 1898) eine Schlüsselfigur dar, denn er verband mit der neuen Rezeption der »Altromantiker« zum Beispiel auch volkspädagogische (deutsch-nationale) Interessen. In seinem Verlagsprogramm von 1900 sprach er von einer der dekadenten Ästhetik entgegengesetzten neuen Geistesrichtung, die „nach dem Zeitalter des Spezialistentums“ nun „die Welt als etwas Ganzes genießen und gestalten“ wolle.¹⁶ Das Weltbild müsse wieder »intuitiv« erfasst werden. Die künstlerische Kultur des 20. Jahrhunderts zeichne sich insbesondere durch einen »gesunden, fröhlichen Menschen« aus, dessen eigenes Leben ein unbewusstes Kunstwerk sei. Die Herausgeber 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 miteinander zu verbinden.

Einen wichtigen Einfluss auf die Romantik-Rezeption der Jahrhundertwende nahm die Schriftstellerin Ricarda Huch mit ihrem zweibändigen Werk über die deutsche Romantik (*Blütezeit der Romantik*, 1899; *Ausbreitung und Verfall der Romantik*, 1902). Zwischen 1900 und 1905 erschienen neunzehn Rezensionen und bereits vor Erscheinen der beiden Bände wurden einzelne Kapitel in der *Deutschen Rundschau* veröffentlicht. – Huchs Monographie kann als neuromantisches Manifest angesehen werden (vgl. Bohrer, 1989), die unseres Erachtens die Schnittstellen zwischen Neuromantik und der „ersten Romantik“ (Huch) verdeutlicht. Auch wenn wir davon ausgehen können, dass diese Bände wahrscheinlich keinen Eingang in Maragalls intellektuelles Umfeld gefunden hatten, scheint es uns doch aufschlussreich, Huchs Bemühen um eine neue symbolische

¹⁴ Feuchtersleben, op.cit., S. 37.

¹⁵ Wille, op.cit., S. XCII.

¹⁶ Kösling, op.cit., S. 82.

Weltanschauung mit Maragalls Novalis-Rezeption auseinanderzusetzen, denn gewisse Denkfiguren Maragalls decken sich mit ihrer Sicht des Romantischen.

Für Huch war die Romantik eine avantgardistische Bewegung und die Romantiker die Entdecker des Unbewussten. – Novalis transzendentes »Ich« ist für Huch das menschliche Unbewusste, das sie als Seinszustand versteht. Nach Huch ist das Unbewusste identisch mit »Natur« und Natur ist »unbewusster Geist«. Monika Fick (1993) fasst zusammen, sie fokussiere die fundamentale Einheit von Innenwelt und Außenwelt. In der Kunst als Medium der Bewusstwerdung des Unbewussten sehe Huch ein Merkmal der modernen Dichtung ihrer Zeit. Die Form sei das Organische und werde aus dem Unbewussten heraus geschaffen, erklärt Huch. Der feinste Geist könne sie nicht geben, denn der Körper müsse aus dem Körper geboren werden.

Huchs Vorstellungen vom harmonischen Zukunftsmenschen gefielen dem Verleger Diederichs, der sich allerdings vergebens um die Veröffentlichung des zweiten Bandes ihrer Monographie bemüht hatte. Diederichs fokussierte einen Menschen, der »nach Goethe's Beispiel« nun im zwanzigsten Jahrhundert das »mit Bewusstsein-Leben« führen und so als »gesunder, fröhlicher Mensch« seine besten Anlagen und Kräfte ausbilden kann.¹⁷ – Kunst und Leben stehen auch im Denken Ricarda Huchs in engster Verbindung, denn sie sei „auf eine ganzheitliche Sicht der Kunst und der Persönlichkeitsbildung orientiert“ gewesen, meint Wenzel.¹⁸

Huchs Gedanke einer auf wachsender Bewusstheit basierenden harmonischen Lebensführung korrespondiert mit Maragalls Vorstellung von Leben als etwas Gesundem, Totalem, Ausgeglichenem (vgl. *Anant pel món*, 1896). Eine vom Lebenstrieb durchdrungene Kunst soll von dekadenten Gefühlen befreien; Kunst müsse den Schmerz des Lebens ins Gleichgewicht bringen (*Poesia Catalana*, 1901), betont Maragall, und der wiedergewonnene harmonische Zustand sei umso schöner und stärker, „quan a força de més dolor ha sigut conquistada“¹⁹. Maragalls Schlüsselsatz, der Mensch solle durch das »Schöne« erzogen werden, ist daher weniger dem klassischen Ideal der Mäßigung als vielmehr dem romantischen Ideal der ästhetischen Erfahrung verpflichtet.

Ähnlich wie Huch führt auch Maragall einen stark psychologisch geprägten Diskurs. Der lebendige Ausdruck des Unbewussten (»l'expressió viva de lo inconcient«), das sich in der »paraula viva« materialisiert, sowie die Suche nach einem »Höchsten Bewusstsein«

¹⁷ Vgl. Ulbricht u. Werner, op.cit., S. 82.

¹⁸ Wenzel, op.cit., S. 20.

¹⁹ OC I, S. 957.

(«Suprema Conciencia») sind Grundlage und Ausgangspunkt für Maragalls Lebens- und Dichtungskonzept.

Schlussbemerkung

Ziel unserer Untersuchungen war es, Joan Maragalls Rezeption deutscher Schriften nicht nur als bestimmenden Faktor seiner intellektuellen Tätigkeit zu beleuchten bzw. als produktive Rezeption im Hinblick auf ihre Bedeutung und Funktion im kulturellen Neuerungsprozess Kataloniens zu hinterfragen, sondern vor allem auch offensichtliche Zusammenhänge, Entsprechungen bzw. Differenzen, zwischen Maragalls immanentem Identitätsdiskurs und dem der europäischen Moderne um 1900 zu erörtern, wobei aufgrund der konkreten Rezeptionssituation des katalanischen Dichters vornehmlich das deutschsprachige und – aufgrund der spezifischen Vermittlungsrolle – das französische intellektuelle Feld im Vordergrund stand. Insgesamt ging es darum, Ansatzpunkte herauszuarbeiten, die es ermöglichen, Joan Maragalls Denken und Schaffen im Gesamtkontext der europäischen Moderne zu positionieren. – Bei unseren Untersuchungen konnte aufgezeigt werden, dass Joan Maragall in großem Maße durch seine Beschäftigung mit der deutschen Literatur, insbesondere auch aufgrund der richtungweisenden Kommentare, die die Rezeption von Nietzsche, Goethe und Novalis um die Jahrhundertwende begleiteten, den Identitätsdiskurs der europäischen Moderne bewusst aufnahm und für seine Vorstellungen von einem dem zwanzigsten Jahrhundert entsprechenden Katalonien, von einer den Naturalismus überwindenden und dem Leben gehorchenden Literatur, sowie von einem ethisch und ästhetisch gelungenen Leben fruchtbar zu machen. Diese komplexe Fokussierung, macht ihn zu einer Figur der Transgression, auch wenn seine äußere Lebenswelt dagegen sprechen sollte. Er blickt über die nationalen Grenzen und stärkt im Spiegel des Fremden das eigene kulturelle Feld, genauso wie er versucht, sich im subtilen inneren Ich-Diskurs, als Dichter und Mensch unentwegt geistig zu messen. Darin besteht seine Modernität.

