

Roger Friedlein (Berlin)

Metapoetizität und Textgenese –
Ebenen diachronischen Bedeutungswandels bei Joan
Maragall: ‚El comte Arnau‘ (1900–1911)

1 *El comte Arnau* als polyvalenter literarischer Mythos

Den ersten Teil seines vielleicht berühmtesten Gedichts veröffentlichte Joan Maragall (Barcelona 1860–1911) unter dem Titel *El comte Arnau* zunächst in der Zeitschrift *Catalònia*, dann in *Visions & Cants* (1900) zusammen mit einer Reihe weiterer balladenhafter Gedichte wie *El mal caçador*, *Joan Garí* und *La fi d'en Serrallonga* – bekanntlich bleibt die Ballade für die katalanische Literatur viel länger prägend als in anderen Literaturen. Nach den genannten und einigen weiteren ‚visions‘ bildet den zweiten Teil des Bandes die Reihe der ‚cants‘, der am stärksten durch den politischen Katalanismus geprägten Gedichte Maragalls. *El comte Arnau* sticht durch seinen Umfang als das längste Gedicht aus der Sammlung heraus. Gewiss eines der bekanntesten Gedichte der katalanischen Literatur der letzten Jahrhundertwende, für Maragall selbst das „Gedicht seines Lebens“, ist *El comte Arnau* wie die meisten Gedichte Maragalls in einer einfachen Sprache gehalten und erreicht womöglich genau deshalb seine erstaunliche Wirkungsmacht. Das Gedicht ist in zehn formal unterschiedliche, – mit Ausnahme der zweiten – reimlose Sequenzen gegliedert, die eine zeitlich lineare Abfolge von Szenen bilden. Erzählt wird die Tat des allseits gefürchteten Grafen Arnau, der zunächst zu frühmorgendlicher Stunde die Äbtissin Adalaisa von Sant Joan de les Abadesses in ihrer Kammer aufsucht und zu verführen sucht. Seiner Reden erwehrt sich Adalaisa mit dem Hinweis auf den gekreuzigten Christus: „–Mira: / aquest encara és més hermós que tu!“ (III).¹ Nach seinem Rückzug ist der Graf der Heimsuchung durch die ‚Stimmen der Erde‘ (*les veus de la terra*) ausgesetzt, die ihm das Zurückschrecken vor einem Abbild vorwerfen und erst von ihm ablassen, als sein

1 Zitiergrundlage dieses Artikels ist die kritische Gesamtausgabe der Dichtung Maragalls (1998) von Glòria Casals.

Versuch eines Gelächters in Schluchzen endet (IV). In einer zweiten Nacht findet Graf Arnau Adalaisal am Fuß des Christusbildes schlafend. Als er sie schließlich ergreift und mit sich nimmt (V), preisen die Stimmen der Erde ihn als Übermenschen des Willens –

–Seràs roure, seràs penya, / seràs mar esvalotat,
 seràs aire que s'inflama, / seràs astre rutilant,
 seràs home sobrehome, / perquè en tens la voluntat

– und verheißen ihm ein rastloses, immerwährendes Rennen wie die Flucht einer sündigen Seele (VI). Adalaisal, die in der Folgeszene des Nachts erwacht, erliegt nunmehr, entgegen ihrem himmelwärts gerichteten Streben, der Verführungskraft Arnaus (VII). Das gehetzte, windesgleiche Fliehen des Grafen wird in der nächsten Szene von seinem Schluchzen, Fluchen und Jubeln zugleich begleitet (VIII). Erhebt ihn die Ausstrahlung Adalaisas später für einen Augenblick himmelwärts, so bindet ihn das Kind in ihrem Bauch wieder zurück an die Erde. Mit den Worten „Jo sóc sols dels meus braços i els meus passos“ lässt der Graf schließlich Adalaisal, deren unschuldiger Ausdruck sinnlicheren Zügen gewichen ist, allein zurück (IX). In der Schlusszene liegt die Verlassene tot neben ihrem eigenen offenen Grab im Tau (X).

Maragalls *Visions & Cants* bringen insbesondere mit den *visions* einen gänzlich neuen Ton in die katalanische Lyrik. Ihre Innovationswirkung dürfte in ihrem größeren Reichtum der Ausdeutbarkeit zu suchen sein, bedingt auch durch die Maragallsche Lakonie der Darstellung² und die mit ihr einhergehende schwächere Determiniertheit der Bedeutung. Sie heben Maragalls symbolistisch beeinflusste modernistische Dichtung³ von der Dichtung aus dem Umkreis der *Renaixença*-Bewegung und der *Jocs Florals* ab, wenn auch das Verhältnis Maragalls zu *Renaixença* und Blumen-spielbewegung in biografischer Hinsicht treffender als ein Erneuerungsversuch denn als Bruch oder Absetzung von ihr beschrieben ist – so gewinnt Maragall seit den 1890-er Jahren mehrfach Preise auf den Blumenspielen, übernimmt 1897 selbst das Amt eines *mantenidor* des Wettbewerbs und wird noch 1910 mit dem *Premi Fastenrath* für seinen Band *Enllà* ausge-

2 Arthur Terry bespricht Maragalls poetische Dichte (*compressió*) anhand von *Joan Gari* (2000 [1963]: 123–125).

3 Zu Parallelen und Unterschieden zwischen Maragall und den französischen Symbolisten vgl. G. Ribbans (1977) und Quintana Trias (1996: 127–139).

zeichnet.⁴ In den *visions* gelingt es Maragall, einigen der Figuren die notwendige Polyvalenz zu verleihen, die sie zu literarischen Mythen hat avancieren lassen. Bekanntlich wird der Figur des Grafen Arnau für die katalanische Literatur gern eine Bedeutung vergleichbar mit der des Faust für die deutsche oder des Don Juan für die spanische Literatur zugewiesen. Einer Vorgängerfigur mit ähnlichem Potenzial wie Gentil aus Verdaguers *Canigó* musste dies noch verwehrt bleiben. Birgt die zentrale Passage des verdaguerianischen Epos, der *Cant de Gentil*, bereits eine beachtliche Vielschichtigkeit bezüglich der Wertung des Protagonisten – zu punktgenau lässt sich doch mit Ricard Torrents das literarische Konstrukt des Epos als ganzes (der Gattung durchaus gemäß) auf eine Ideologie des *nation building* projizieren,⁵ um als Ursprung für einen literarischen Mythos wirksam werden zu können. Maragall verleiht dagegen in seiner Version dem zuvor durch die Renaixencisten Balaguer, Pagès de Puig und Verdaguer bearbeiteten, traditionellen Stoff des Grafen Arnau⁶ die Offenheit, die politisch-katalanistisch geprägte Lektüren seines Gedichts zwar nicht widersinnig werden lässt, diese aber nicht exklusiv vorschreibt.⁷ Vielmehr scheint sich zunächst in diesem ältesten Teil des Maragallschen Arnaumythos ein anderer Konflikt, nämlich zwischen den Polen ‚Christus/Himmel‘ auf der einen und ‚Stimmen der Erde‘ auf der anderen Seite, aufzubauen. Er geht aber schließlich keineswegs in dieser Opposition auf. Zu sehr erschweren es der Vitalismus der Stimmen der Erde einerseits und die diffuse Ferne des Himmels andererseits, die beiden Pole eindeutig mit ethisch-moralischen Qualitäten zu verbinden. Viel weniger noch lassen sich die Protagonisten auf eine Identifizierung mit den beiden Gegenpolen reduzieren. Adalaisa fällt nicht allein roher Gewalt des Grafen zum Opfer, sondern erliegt schließlich nicht gegen ihren Willen der Faszination für die sinnliche Kraft und körperliche Schönheit Arnaus, mithin dem Irdischen, das er verkörpert. Wie sie ist auch Graf Arnau als konfliktive Persönlichkeit gezeichnet:

4 Einen biobibliografischen Überblick bietet <<http://www.elogidela-literatura.net>>. Vgl. auch die Biografien von Maurici Serrahima (1990 [1938]) und Josep Miracle (1988).

5 Vgl. Torrents (2004), Bösch (2004) und Friedlein (2001).

6 Víctor Balaguer zitiert das Volkslied zum Grafen Arnau (1860: 592–594) und verfasst selbst ein Gedicht zum Arnau-Stoff, in dem erstmals die Figur Adalaisas auftaucht; A. de Pagès de Puig reicht sein Gedicht „L'ànima en pena“ zu den Jocs Florals 1877 ein (Pagès de Puig, 1906: 152–159).

7 Glòria Casals weist auf die Identifikation Arnaus mit Katalonien, die sich bereits in einer der frühesten Reaktionen (E. Marquina) auf Maragalls Gedicht wenige Tage nach seiner Erstveröffentlichung findet (Maragall, 1998: 258).

Auf ihn wirkt seinerseits die Macht Jesu prinzipiell genauso wie Adalaisas Ausstrahlung, die ihn letztlich zu ihrem Raub bewegt. Auf der Ebene der Wertung pflanzt sich diese Ambiguität fort. Die Verwerflichkeit der Tat des Grafen mag grundsätzlich unstrittig erscheinen, insbesondere dann, wenn man eine Leerstelle am Ende des ersten Gedichtteils mit dem entsprechenden Wissen auffüllt, das aus den früheren Bearbeitungen des Stoffs hier vorausgesetzt wird: In Maragalls Gedicht bleibt die Frage unbeantwortet, warum Adalaisa in der letzten Sequenz neben ihrem offenen Grab liegt. Aus der Kenntnis der romantischen Bearbeitung desselben Stoffs durch Anicet de Pagès de Puig konnte die Leserschaft dies mit der Schändung des Leichnams durch den Grafen erklären, die bei Maragall nur durch die ansonsten unerklärliche Situation suggeriert wird.⁸ Gerade die Ausblendung – aber keineswegs Entfernung – dieses Bestandteils des Arnaustoffes ermöglicht es, in dem Grafen vorrangig die positiv konnotierte Vitalität des nietzscheanischen „home sobrehome“ zu sehen, die der Figur ihren schillernden Charakter verleiht.⁹ Arthur Terry und Joan Lluís Marfany verstehen beide Maragalls Grafen Arnau im ersten Gedichtteil, auch vor dem zeitgenössischen Diskurshintergrund, als positive Gestalt: Terry hebt seinen rebellischen Charakter hervor und nennt ihn „una mena d’heroi modernista que triomfa sobre el misticisme estèril d’Adalaisa“,¹⁰ während Marfany konstatiert: „en la primera part d’*El comte Arnau* la balança es decanta sens dubte del costat de les valors positives del vitalisme arnaldia“.¹¹

Ähnliches gilt für die Einschätzung der Stimmen, der „veus de la terra“. Sie werden nirgends schlicht mit dämonischen Einflüsterungen des Teufels gleichgesetzt, sondern wahren eine Ambiguität, die insbesondere durch die im Katalanischen wirksame, ausnehmend positive Konnotation von „terra“ ermöglicht wird.¹² Marfany beschreibt die Stimmen als Kompositum aus unbestimmten „tellurischen Kräften“ und einer nationalen Symbolik, die der Modernismus gerade aus diesen Kräften gespeist sah. Sie sind daher

8 Marfany nennt darüber hinaus eine zweite Stelle, die ohne Kenntnis der früheren Versionen unklar bleibt (Marfany, 1975: 112f.).

9 Zu Maragall und Nietzsche Terry (2000 [1963]: 110–116 sowie 168–171); Valentí Fiol (1968); Marfany (1975: 134–136) und Bilbeny (1999: 45–49).

10 Terry (2001).

11 Marfany (1975: 135).

12 ‚Terra‘ ist hier als ‚Erde‘ zu übersetzen, verliert aber wohl nicht gänzlich seine Nebenbedeutung ‚Heimat‘.

alhora ecos de les forces tel·lúriques de les quals Arnau és legítima encarnació i símbol de la comunitat 'nacional' que crea, canta i transmet la llegenda i, per consegüent, empeny Arnau a ser plenament qui és [...] Les dues significacions d'aquestes veus són, de fet, indestriables, perquè les anònimes veus de la raça, d'acord amb una adaptació irracionalista de la teoria positivista del medi, no són més que l'expressió humana sensible de forces tel·lúriques. (Marfany, 1975: 136–137)

Die konfliktiv und vieldeutig gestalteten Protagonisten des Maragallschen Arnaumythos bringen es mit sich, dass allzu vereindeutigende Lektüren in beiderlei Richtungen dem Gedicht nicht gerecht werden. In *El comte Arnau* (1900) speist die sprachliche Reduktion eine Polyvalenz der Bedeutung, die sich in den anderen literarischen Mythen der *Visions & Cants*, etwa *La fi d'en Serrallonga* oder *Joan Garí*, entsprechend finden lässt. Wie Graf Arnau schillern die Titelfiguren dieser Gedichte zwischen vitalistischer Heroik und egomanischer Sündhaftigkeit.

2 Die metapoetische Dimension: *L'ànima* (1906)

Am Anfang des Gedichtbands *Enllà* (1906, ‚Jenseits‘) knüpft Maragall sechs Jahre nach *Visions & Cants* zunächst an seine ältere Landschaftsdichtung an, beschließt den Band aber mit der ersten Fortsetzung des Zyklus zum Grafen Arnau unter dem Titel *L'ànima*. An die sieben Sequenzen dieses zweiten Teils des Arnaumythos schließt sich eine als *Escolium* betitelte Abschlussequenz an, deren Sonderstatus im Folgenden besonders wichtig werden wird.

In der Eröffnungssequenz des Arnaugedichtes in *Enllà* wird der seit tausend Jahren auf der Suche nach seiner Seele rastlos dahinreitende Graf noch immer von den Stimmen der Erde heimgesucht. Sein Versuch eines höhnischen Lachens endet erneut in einem Schluchzen. In seinem Weinen erkennt – eigentlich ‚findet‘ – der Graf nunmehr seine Seele in einem Lied: „El comte Arnau plora, / i dins de son plor / ha trobat son ànima, / que és una cançó“ (I). Diese *Cançó del comte l'Arnau* ist die zweite Sequenz von *L'ànima* und bildet ohne Veränderungen das in Katalonien volkstümlich überlieferte Lied zum Arnau-Stoff ab. Das Lied entsteht aus einem langen Dialog in zahlreichen, kurzen Repliken zwischen Graf Arnau und seiner Frau Elvira. Während sich der Graf nach seinen Töchtern und Burschen erkundigt, spricht ihn Elvira in immer ähnlich repetierten Worten auf die Auswüchse an, die überall an seinem Körper erscheinen. Am Ende des dialogischen Lieds muss sich der Graf zur Mitternachtsstunde in die Hölle zurückziehen. Seine Bitte um einen Handschlag Elviras bleibt vergeblich.

Die Folgesequenz besteht aus einem Gespräch zwischen Arnau und Elvira über das soeben vernommene Lied, in dem Arnau die Hässlichkeit seiner Seele erkannte; dennoch gibt ihm der Gesang seiner Frau einen gewissen Trost und lässt ihn entschlummern (III). Aus diesem Schlummer erweckt ihn Adalaisal, die ihn in Erinnerung an jene Nacht weiter danach drängt, ihr den Himmel auf Erden zu zeigen. Doch der Graf versteht ihr Verlangen nach einem ‚Triumph der Liebe‘ nicht mehr (IV). In den beiden nächsten Sequenzen wird Graf Arnau von den Stimmen seiner Töchter (V) und seiner Burschen (VI) bedrängt. Die einen drängen ihn, sie zu ihrer Mutter gen Himmel zu erheben, die anderen verlangen den ihnen zustehenden Lohn. Schließlich suchen den Grafen erneut die Stimmen der Erde heim (VII), die fordern, er möge sie zum Seelenfrieden bringen. Sie weisen den Grafen darauf hin, dass das Lied seiner Frau mit den Jahren beginne, süßer zu klingen, und sich seinen Zuhörern einschmeichle:

La cançó que t'acompanya / poc a poc se va endolcent,
 que l'esposa que la canta / poc a poc s'hi va enternint.
 Què faran els qui l'escolten, / sinó anar-se amorosint?

Es begleitet auf dem gehetzten Ritt als einziger Trost den Grafen und sein Gefolge, das sich aus den Töchtern, den Burschen, der Geliebten und den Stimmen der Erde zusammensetzt (VII). An dieser Stelle schließt sich das ‚Escolium‘¹³ an. Der Erzähler führt die Figur des Dichters – *cos i esprit ell* – und Adalaisalas – *tota esprit* – ein, ‚wie zwei Wanderer auf einem gemeinsamen Weg miteinander im Gespräch‘. Zunächst spricht Adalaisal noch Graf Arnau an, als sie den Dichter erblickt: „Prou serà algun poeta que somnia / el somni de l'eterna quietud“. Statt des Grafen antwortet ihr der Dichter selbst mit dem Hinweis auf ihre Existenz als geistiges Wesen. Adalaisal ersehnt dagegen das Leben der Sinne, das zu leben dem Dichter vergönnt sei. Dieser schätzt zwar sein irdisches Leben, das geprägt ist durch den kämpferischen Einsatz – in deutlicher Anspielung auf die Renaixença-Bewegung – und die Familienliebe, unterstellt diese Wertschätzung aber dem Vorbehalt der zeitlichen Begrenztheit. Auf die Aufforderung der sehnsüchtigen Adalaisal schildert *el Poeta* sein Leben als liebender Familienpatriarch, und als sie das Verlangen nach dem Wehenschmerz äußert, zeichnet er die Szene einer Niederkunft seiner Frau, der er beiwohnte. Adalaisal versteht sich selbst als eine Lebende, von ihrem sinnlichen Ver-

13 ‚Escoli‘: “1a. *filol/lit* Nota explanatòria, especialment d'un comentador. b. *gràf* Nota marginal que hom posa a un text per comentar-lo o explicar-lo [...]” (DEC, 1987).

langen gepeinigt, und wirft dem Dichter schließlich die Nutzlosigkeit einer Dichtung vor, die ihrem Verlangen keine Abhilfe schaffen kann:

tinc el voler de mos sentits furiós, / perquè hi ha alguna cosa que me'l priva.
Si no me la pots traure de damunt, / de què us val, doncs, poetes, la poesia?

Eine Dichtung, die sie nicht ins Leben zurückholen kann, möge lieber schweigen: „I si ta poesia no pot tant, / si no em pots tornar al món, calla i acaba“. Der Dichter verheißt darauf das Eintreffen bislang noch unbekannter Kräfte der Dichtung und bittet, auf ein anderes Mal zu warten. Damit endet das ‚Escolium‘ und der zweite Teil des Gedichtzyklus.

Nicht erst das ‚Escolium‘ eröffnet in diesem zweiten Teil des Maragallschen Arnaumythos eine neue Bedeutungsdimension. Zunächst ist schon der Bandtitel *Enllà* des Bandes auf die *Histoire*-Ebene des Gedichtes beziehbar, das sich in diesem zweiten Teil in einer schwer klassifizierbaren, limbusähnlichen Welt zwischen Himmel, Erde und Unterwelt abspielt. Daneben kann der Bandtitel, auf die *Discours*-Ebene der Arnausequenzen bezogen, auch als ‚Darüber hinaus‘ im Sinne einer Fortführung zu verstehen sein. Die Überschrift *L'ànima*, unter der das Gedicht innerhalb des Bandes platziert ist, weist darauf, dass nach dem handlungszentrierten ersten Teil nunmehr das Schicksal der Seele Arnaus im Mittelpunkt steht. Diese erkennt Graf Arnau im Lied – *La cançó del comte l'Arnau* – seiner Frau Elvira, das ihn erkennen lässt, dass die hässlichen Auswüchse aus seinem Körper auf die Scheußlichkeit seiner Handlungen und seines Wesens zurückgehen. Knüpft diese Selbsterkenntnis des Grafen an die Handlung aus dem ersten Teil an, wird mit der Liedsequenz darüber hinaus eine neue Dimension in das Gedicht eingezogen. Die formale Gestaltung der Sequenz ist zwar durch das traditionelle Lied bedingt, wird aber in dem Zusammenhang, in den das Lied hier gestellt wird, dennoch bedeutungstragend. Das von Elvira im Lauf der Jahre immer wieder vorgetragene Lied hat intern einen dialogischen Aufbau. Es ‚sprechen‘ Elvira und Graf Arnau im regelmäßigen Wechsel fast ausnahmslos je einen Doppelvers. Jeder Einzelvers besteht dabei aus einem siebensilbigen Halbvers, auf den nach einer starken, immer mit Gedankenstrich markierten Zäsur das viersilbige, zweite Hemistichon folgt (Doppelvers: 2 x [7 + 4 Silben]). Die Siebensilber werden in den meisten der Doppelverse einmal wortidentisch wiederholt, und auch die kürzeren Hemistichien weisen über das ganze Gedicht hinweg gesehen eine äußerst geringe lexikalische Varianz auf. So enden die Doppelverse Arnaus 24 Mal mit den Worten „– muller lleial“ / „– viudeta

igual“, während diejenigen Elviras 21 Mal auf „– comte l'Arnau“ und „– valga'm Déu val“ enden:

– Què és lo que us ix per les mans, – comte l'Arnau?
 Què és lo que us ix per les mans, – valga'm Déu val?
 – Males coses que he toca des, – muller lleial;
 males coses que he toca des, – viudeta igual.

Dieses extreme Parallelismus- und Gleichklangschemata, in dem Maragall das traditionelle Lied hier belässt, markiert die Sequenz im Kontext eines über weite Strecken reimlosen und formal unregelmäßigen Gedichts und macht sie zum „Gedicht im Gedicht“. Tatsächlich handelt es sich ja auch fiktionsintern um gereimte und gesungene Sprache. Der formale Bruch durch die Repetitionsschemata des traditionellen Liedes unterstreicht darüber hinaus für die Leserschaft, die das Lied als ‚echt‘ wiedererkennt, den Charakter des jahrhundertlang immer wieder neu Gesungenen, der sich für die *Cançó del comte l'Arnau* im Bedeutungsgefüge des Gesamtgedichts als entscheidend erweisen wird. Im Übrigen entsteht der Effekt eines „Gedichts im Gedicht“ auch für den Teil des Lesepublikums, der das Lied nicht als traditionelles wiedererkennt. Die Tatsache, Dichtung als solche im Gedicht zu zeigen, weist ihr notwendig auch Charakteristika und Funktionen zu. Unweigerlich trifft Maragalls Gedicht daher von hier an metapoetische Aussagen.¹⁴ Sie haben als die wesentliche Neuerung im zweiten Teil des Arnaumythos zu gelten.

Als Wirkungen von Dichtung zeigt die *Cançó del comte l'Arnau* zunächst das Stiften von Erkenntnis und Trost vermittelt der Ästhetik des Liedes: „Bella és la música“ (IV), sinniert der Graf und ignoriert dabei Adalaisas Verlangen. Das bemerkenswerteste Charakteristikum, das der Dichtung zugewiesen wird, ist indes die Variabilität ihrer Bedeutung und Wirkung. Auf sie hofft Graf Arnau, wenn er seine Frau bittet, das Lied trotz der schrecklichen Erkenntnis immer weiter- und damit schließlich auf eine neue Weise zu singen: „Canta, que la cançó nova / la vella faci emmudir“ (III). Elvira erinnert daran, dass nicht das Lied sich verändere, sondern nur seine Wirkung in Abhängigkeit vom Interpretieren und seiner Interpretation:

14 Im ersten Teil ist eine solche metapoetische Dimension primär nicht festzustellen. Marfany findet in der Figur Arnaus zwar Züge dessen, was die Modernisten als prototypisch für Dichter hielten: „un eco dels impulsos antisocials, de l'egolatria superba del poeta, del poeta tal com el concebien Maragall i els modernistes en general“ (Marfany, 1975: 147). Eine ausdrückliche metapoetische Bedeutungsebene ist damit im ersten Teil aber nicht formuliert.

– La cançó vella i la nova / no es desassenblen d'un bri:
solament, segons se canta, / fa esgarriar o fa enternir.

Die Stimmen der Erde glauben diese Veränderung im Gesang Elviras bereits auszumachen (VII):

La cançó que t'acompanya / poc a poc se va endolcint,
que l'esposa que la canta / poc a poc s'hi va enternint.

Der entscheidende Impuls zum Bedeutungswandel des Liedes und der Dichtung im Verlauf der Zeit entsteht damit in ihrem Vortrag.¹⁵ Auf diesen Punkt wird bezüglich des letzten Gedichtteils noch zurückzukommen sein.

Das ‚Escolium‘, das kurz nach dieser Stelle anschließt, bringt einen gänzlich neuen Aspekt in die metapoetische Bedeutungsdimension des Gedichts.¹⁶ Während bis hierher die Figuren über die *Cançó del comte l'Arnau* und ihre Wirkung sprechen, wird im ‚Escolium‘ metaleptisch von den Figuren die Dichtung thematisiert, in der sich zumindest eine der beiden, Adalaisa, selbst befindet. Die Figur des Dichters (*el Poeta*) ist aus logischen Gründen derselben Realität zuzuordnen wie seine Gesprächspartnerin. Sie ist aber daneben, nicht nur durch die Bezeichnung *el Poeta*, mannigfaltig (auto)biografisch mit Joan Maragall identifiziert.¹⁷ So verweist die Erzählung, wie *el Poeta* sich in den Pyrenäen in seine spätere Frau verliebt habe, auf die Sommerfrische von 1886 in Puigcerdà, als sich Joan Maragall und Clara Noble kennen lernten. Auch macht es der in seiner Selbstschilderung von Kindern umringte *Poeta*, der einer Niederkunft seiner Frau beiwohnt, schwerlich möglich, die Figur nicht mit Joan Maragall, Vater einer 13-köpfigen Kinderschar, zu identifizieren. Die Verschränkung der Figur des *Poeta* mit den übergeordneten Senderinstanzen betrifft jedoch nicht allein das Autobiografische, wie umgehend deutlich werden soll.

Ausgehend von Adalaisas Streben zum irdischen Diesseits läuft das Gespräch auf die Frage nach Funktion und Wirkung der Dichtung hinaus. Das Argument des Dichters, diese erlaube ihm, Stimmen zu hören, die ihm

15 Vgl. in diesem Sinne den Brief Maragalls an Felip Pedrell vom 11.12.1903 (Ed. Terry, 1959–60: 29).

16 Giuseppe Grilli gebührt das Verdienst, die Aufmerksamkeit auf diesen von der Kritik meist abgewerteten Teil des Gedichts gelenkt zu haben (Grilli, 1987: 134 und passim).

17 *El Poeta* ist vom Erzähler deutlich geschieden, wie der Anfang des ‚Escolium‘ am besten zeigt, an dem der Erzähler über den Dichter spricht: „Com dos que enraonant van de costat [...] Adalaisa i el poeta s'han parlat“.

sonst nicht zugänglich seien, erscheint Adalaisa nicht ausreichend: Die Dichtung, und *seine* Dichtung, sei wirkungs- und damit zwecklos, da sie nicht vermöge, sie – Adalaisa – in die Welt der Lebenden zurückzubringen: „I si ta poesia no pot tant, / si no em pots tornar al món, calla i acaba“. Der Dichter entgegnet auf diesen Vorwurf, dass sich die Dichtung noch in ihrem Verlauf befinde und einst bislang unbekannte Kräfte zeitigen werde. Zum jetzigen Zeitpunkt sei allerdings genug gesprochen und man müsse zukünftiger Gelegenheiten harren:

Adalaisa, Adalaisa, per pietat, / al temps hi ha encara coses no sabudes:
 la poesia tot just ha començat / i és plena de virtuts inconegudes.
 Mes ara tens raó, prou hem parlat: / esperem en silenci altres vingudes.

Mit dieser Aussage endet dieser Teil des Gedichtes. Genauer gesagt enden damit drei Dinge: a) die Rede des *Poeta* an Adalaisa, b) die Erzählung des Gesprächs durch den Erzähler und c) der Gedichtband *Enllà* Joan Maragalls. Diese Koinzidenz wird nur durch die bedeutungstragende Platzierung des Gedichts am Ende des Bandes möglich. Das Sprechen und Verstummen der Dichterfigur kann hier als ein performatives verstanden werden, das sowohl die fiktionale wie die reale Welt erfasst. Für den Leser ergibt diese Verschränkung der Redeinstanzen einen Präsenzeffekt; für die metapoetische Aussage, die nunmehr nicht allein aus der Welt der Figuren konstituiert wird, bedeutet sie den Aufweis – wenn nicht Beweis –, dass Dichterfigur und Autorenfigur hier als eins verstanden werden sollen.

3 Drei Ebenen diachronischen Bedeutungswandels

Drei Jahre nach *Enllà* nimmt Maragall in seinem Band mit dem sprechenden Titel *Seqüències* (1911) den Arnaumythos sowie weitere früher bereits bearbeitete Stoffe zum letzten Mal auf. Dieser letzte und kürzeste Teil des Triptychons unter dem Titel *La fi del comte l'Arnau* ist nicht mehr in Sequenzen unterteilt. Er ist dialogisch aufgebaut und besteht aus insgesamt neun Redebeiträgen des Grafen Arnau, Adalaisas, seiner Ehefrau Elvira, der Töchter und Burschen sowie einer längeren Abschlusspassage, in der der Erzähler spricht. Graf Arnau präsentiert sich eingangs als nunmehr geläutert. Er akzeptiert seinen fortwährenden gehetzten Ritt als einen fruchttragenden Lern- und Reifungsprozess seiner Liebe. Für Adalaisa bleibt diese neue Form der Liebe, wie ihre Erwidderung zeigt, unverstanden, während Elvira darin ihre eigene fürsorgliche Liebe wiedererkennt, die sie

ihrem Mann und den Kindern einst zukommen ließ. Den Töchtern und Burschen gegenüber gesteht Graf Arnau nunmehr die Ungerechtigkeit ein, die er ihnen widerfahren ließ. Gegen die unablässigen Heimsuchungen durch die Stimmen erklingt weiter der Gesang seiner Frau. Zu ihrer Stimme mischt sich nun jedoch eine weitere, nie gehörte Stimme einer Schäferin.¹⁸ Sie gehört zur Welt der Lebenden auf Erden. In ihrem Singen des Liedes über den Grafen Arnau beginnt sie, den ihr Unbekannten zu lieben. Dieser Gesang bringt dem Grafen schließlich die Erlösung:

I la pastora enamorada / canta que canta la cançó:
 li ha mudat tota la tonada / i ha redimit el pecador.
 Que, des de que ella l'ha cantada / amb altra veu, amb altre acord,
 ja no hi ha *ànima damnada*... / La cançó ha mort, la cançó ha mort.

Im Schlussabschnitt interpretiert der Erzähler das Geschehene in einer Wendung an die Leserschaft: Er schreibt der lebendigen, singenden Stimme eine Erlösungsmacht zu, durch welche die im Tod eintretende Unabänderlichkeit aufgebrochen wird und nach dem Beispiel des Grafen auch die ganze Menschheit erlöst werden kann.

Vom Standpunkt dieses Endes gesehen, nimmt sich der Gedichtzyklus auf der *Histoire*-Ebene nunmehr als ein Triptychon von Sünde, Sühne und Erlösung aus. Im Verlauf der ‚tausendjährigen‘ Nachgeschichte wird die Bewertung der Tat eindeutiger als zum Zeitpunkt, zu dem sie begangen wurde. Könnte sie im ersten Teil für sich gesehen als Ausdruck eines wunderbaren Übermaßes von Vitalität gelten, entfaltet der zweite Teil ihre leidvollen Auswirkungen für den Gehetzten selbst und seine Opfer sowie Arnaus Selbsterkenntnis über die Scheußlichkeit seiner Seele. Ist der dritte Teil die Erlösung des Grafen und der Geplagten, komplettiert dies ein ver-eindeutigendes Verständnis der Tat als eines Fehltritts. Dementsprechend wird der Graf an der oben zitierten Stelle erstmals unzweideutig als Sünder bezeichnet. Maragall schafft so eine Leseanweisung für den Mythos in seiner Fortschreibung, bereichert ihn jedoch gleichzeitig durch die Eröffnung einer metapoetischen Ebene. Die Interpreten, die den ersten Teil des Gedichts ausschließlich als Preis der Vitalität eines nietzscheanischen Übermenschen sehen, müssen die Fortführungen sogar als radikale Neu- und Umdeutung des Stoffes durch Maragall im christlichen Sinn werten. Die Maragallphilologie hat diese Entwicklung zumeist im Einklang mit und

18 Die Figur der Schäferin kann im Hinblick auf die Tradition der Schäferliteratur als weiterer Hinweis auf die metapoetische Dimension des Textes gelten.

als Abbild von Maragalls biografischer Entwicklung gesehen, in deren Verlauf der experimentelle Modernist zum modernismuskritischen, christlich-orthodoxen *pater populi* der katalanischen Gesellschaft der Jahrhundertwende wird. Dies ist zweifellos richtig und durch eine Vielzahl biografischer Zeugnisse belegt, wie sie in die genannte, weiterhin maßgebliche Studie von J. L. Marfany einfließen. Marfany leitet diese Studie gleich mit einem der in dieser Hinsicht prägnantesten Zitate Maragalls aus einem Brief an Joan Pérez-Jorba von 1911 ein:

Té raó: aquesta obra s'ha anat fent en mi al compàs de la meva vida: en la superficial incoherència no hi ha sinó aquesta unitat fonamental: la unitat de la meva vida que comprèn la meva ànima dels trenta anys amb la dels cinquanta.¹⁹

Maragall geht in dieser Äußerung so weit, sein eigenes Leben als die einzige einheitsstiftende Klammer zu bezeichnen, die dem Triptychon jenseits seiner Inkohärenzen Sinn verleiht. Er präsupponiert damit die Interpretation des Gedichts als Zeugnis seiner persönlichen Entwicklung („la meva ànima dels trenta anys amb la dels cinquanta“) als eine wesentliche, wenn nicht die erstrangige Leseweise des Textes. Auch bezieht er sich an anderer Stelle auf seine literarische Kreation Arnau mehrfach als quasi verlebendigte Figur, die ihn begleitet; freilich eine konventionalisierte, aber hier dennoch bemerkenswerte Redeweise:

De poesia, el comte l'Arnau segueix corrent, i de tant en tant se m'apareix en nova visió. (Brief an Pérez-Jorba von 1902)

De tant en tant se m'apareixen els personatjes, parlan, y jo els escolto, y apunto lo que diuen, i després s'en ván, y no hi penso mes fins que tornan l'hora menys pensada... y així: jo no hi puch res. (Brief an Felip Pedrell von 1903)²⁰

Ebenfalls an Felip Pedrell gerichtet, nennt Maragall *El comte Arnau* „das Gedicht meines Lebens“,²¹ was freilich durchaus vielschichtig verstanden werden kann, wie im Folgenden deutlich werden soll. Sowohl Joan Lluís Marfany als auch Arthur Terry übernehmen diese autororientierte Perspektive in ihren Interpretationen, unterscheiden sich aber im weiteren Vorgehen. Während Terry stärker kohärenzbildende Elemente des Tripty-

19 Zit. nach Marfany (1975: 122).

20 Erstes Zit. nach Terry (1961: 20); zweites Zitat nach Terry (1959–60: 27).

21 „Yo creo que el 'Comte l'Arnau' vá á ser la gran obra de su vida como (guardada la debida distancia) vá á ser la obra de la mia“ (Brief an F. Pedrell vom 11.12.1903, zit. nach Terry, 1959–60: 29).

chons sucht, zieht Marfany die Konsequenz, die drei Teile des werkgenetischen Hiats wegen zu entkoppeln:

El comte Arnau no és un sol poema, sinó tres poesies ben distintes, que responen a tres estadis diferents i diferenciats en l'obra de Maragall. (Marfany, 1975: 128)

Marfany kann hiernach – um aus seiner Interpretation vergrößernd einige biografische Parallelen herauszugreifen – im ersten Teil den Vitalismus Arnaus als komplexen Ausdruck bestimmter Züge des katalanischen Nationalcharakters verstehen, wie ihn der Modernismus verstand. Der zweite Teil gibt so insbesondere Maragalls Konflikt zwischen einem christlich-orthodoxen Lebensentwurf und dem Impuls zur Rebellion Ausdruck, für die im Gedicht Adalaisa und im Leben Josep Pijoan stehen – mit Letzterem verband Maragall eine langjährige innige Freundschaft.²² Im dritten Teil schließlich sieht Marfany die Erlösungsfunktion der Dichtung im Vordergrund, in der sich wiederum Maragall – als intellektuelle Leitfigur der katalanischen Gesellschaft mit messianischen Zügen – spiegelt. Die Analyse des biografischen Abbildungsverhältnisses geschieht in diesem Fall gewiss mit größerer Berechtigung als sonst. Es stellt sich an dieser Stelle jedoch die Frage, ob die metapoetische Dimension, von der Marfany zuletzt – ohne diesen Begriff – einen Aspekt aufgreift, in ihrem Zusammenwirken mit der biografischen Dimension bei Maragall nicht über das hinausgeht, was werkgenetische und biografische Ansätze in der Regel aufzeigen können.

Im zweiten Teil des Zyklus hatte es geheißen, die Wiederholung der *Cançó del comte l'Arnau* durch die Jahre habe ihre Bedeutung nach und nach gewandelt. Es wird dabei klargestellt, dass keineswegs Änderungen des Wortlautes (wie in einem mündlichen Überlieferungsvorgang denkbar) gemeint sind, sondern variable Bedeutungszuweisungen,²³ die aus der Disposition des Interpreten resultieren, aus dem entsprechenden Vortragsmodus und der davon abhängigen Rezeptionshaltung der Hörer. Zwar werden diese Aussagen in Bezug auf ein gesungenes Lied im performativen Vortrag und nicht auf schriftlich festgehaltene Dichtung getroffen. Der durch die Namensgleichheit des Liedes mit dem Gesamtgedicht erzielte *Mise-en-abyme*-Effekt lässt jedoch keinen Zweifel daran aufkommen, dass diese Aussagen für Dichtung im Allgemeinen Gültigkeit beanspruchen. Die im

22 Blasco i Bardas (1992).

23 Vgl. erstes Zitat S. 43.

zweiten Teil eingeführte Idee der historischen Variabilität der Bedeutung wird im dritten in letzter Konsequenz mit dem Auftreten einer neuen Interpretin gezeigt. Bedingt durch den historischen Abstand sind der Schäferin nun die Umstände und Protagonisten des Liedes kaum bekannt und verlieren an Gewicht, so dass sie dem Lied eine andere und neue Bedeutung verleihen kann. Das Lied ist nun nicht mehr der Aufweis der Scheußlichkeit Arnaus, sondern erweckt in der Schäferin, bedingt durch ihre Unschuld, Liebe zu Arnau. Der Wandel ist so radikal, dass das „alte Lied“ nunmehr als „tot“ gelten kann.

Bis hierher kommt der vorgeführte Wandelprozess ohne die Instanz des Autors aus. Vielmehr entsteht er allein in den sukzessiven Interpretations- und Rezeptionsvorgängen. Die Instanz des Autors kommt erst im metaleptischen ‚Escolium‘ in den Blick. Zunächst wird die Verfügungsmacht des Autors vorgeführt, indem er das Schicksal des Grafen Arnau durch eine neu eingeführte Figur grundsätzlich verändert. Im Zeigen dieser Verfügungsmacht kommt aber die zeitliche Dimension und damit die Werkgenese zum Vorschein: Zum gegebenen Zeitpunkt des Gesprächs mit Adalaisa ‚können‘ *el Poeta* und Joan Maragall das Schicksal der Figuren im Hinblick auf eine Erlösung nicht ändern, sie ‚können‘ es aber sehr wohl im dritten Teil; und das heißt: Nach dem Ablauf einer *realen* Zeitspanne von fünf Jahren. Es wird also mit dem ‚Escolium‘ und den *Seqüències* durch die performative Äußerung von *el Poeta* fiktionsintern *und* real vorgeführt, wie Autorenbiografie und Werkgenese die Bedeutung von Dichtung bedingen und verändern können. Dieser Effekt entsteht aus dem Verweis auf die Zukunft durch die Dichterfigur, dem Abbruch des Gedichts und des Buchs sowie seiner Wiederaufnahme nach dem Vergehen eines realen Zeitraums, nach dessen Ablauf die durch den Dichter im Gespräch mit Adalaisa angekündigte erlösende Wirkung der Dichtung schließlich eintritt. Diese Verquickung von äußerer und innerer Realität des Gedichts kann nur durch den realen Ablauf der Zeit zwischen der Veröffentlichung von *Enllà* und *Seqüències* deutlich werden. Nur so gelingt es, dass der dreiteilige Zyklus in seiner Materialität den Sachverhalt spiegelt, den das Gedicht vom zweiten Teil an thematisch macht, nämlich die Bedeutungsveränderung der Dichtung im Lauf der Zeit und insbesondere durch neue Interpreten. Für Maragalls *El comte Arnau* erweist sich die Frage des Bedeutungswandels literarischer Texte damit in mehrfacher Hinsicht als zentral:

- 1) Die drei Teile von *El comte Arnau* bilden biografisch verschiedene Entwicklungszustände Joan Maragalls ab.

- 2) Die metapoetisch eingesetzte *Cançó del comte l'Arnau* zeigt exemplarisch den historischen Bedeutungswandel von Dichtung in den sukzessiven Rezeptionsvorgängen.
- 3) Das metaleptische ‚Escolium‘ inszeniert im Zusammenwirken mit dem dritten Gedichtteil mit Hilfe eines performativen Effekts die Abhängigkeit der Textbedeutung von Autorbiografie und Werkgenese.

Joan Maragalls Triptychon vom Grafen Arnau liegt damit auf mehreren Ebenen ein Begriff von Textbedeutung als einer diachronisch wandelbaren Größe zu Grunde. Ob durch das Zeigen dieses Prinzips literarischer Kommunikation auch die aktuelle *Literaturwissenschaft* aufgerufen ist, sich diesen Begriff anzueignen, steht auf einem anderen Blatt.

Bibliografische Angaben

- Balguer, Víctor (1860): *Historia de Catalunya* I, Barcelona: Salvador Manero.
- Bilbeny, Norbert (1999): „Nietzsche en Maragall“, in ders.: *Política noucentista. De Maragall a d'Ors*, Catarroja, Barcelona, Palma: Afers, 32–49.
- Blasco i Bardas, Anna Maria (1992): *Joan Maragall i Josep Pijoan. Edició i estudi de l'epistolari*, Barcelona: Abadia de Montserrat.
- Bösch, Sarah (2004): „Rhetorik im Dienste nationaler Mythenbildung. Zu Vertextungsstrategien und Funktionen des Pyrenäenmotivs in Jacint Verdaguers *Canigó*“, *Zeitschrift für Katalanistik* 17, 29–43.
- Friedlein, Roger (2001): „Die Pyrenäen in der katalanischen Renaixença: Strategien des Mittelalterrekurses bei Verdaguer und Balguer“, in: Gómez-Montero, Javier (Hrsg.): *Minorisierte Literaturen und Identitätskonzepte in Spanien und Portugal. Sprache – Narrative Entwürfe – Texte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 183–204.
- Grilli, Giuseppe (1987): *El mite laic de Joan Maragall. El Comte Arnau en la cultura urbana de principis de segle*, Barcelona: La Magrana [ital. Original Napoli: Sapere, 1984].
- Maragall, Joan (1998): *Poesia. Edició crítica*, hg. von Glòria Casals, Barcelona: La Magrana.
- Marfany, Joan Lluís (1984): *Aspectes del Modernisme*, Barcelona: Curial.
- Miracle, Josep (1988): *Joan Maragall. Poeta, pensador i home de fe*, Barcelona: Fundació Roger de Belfort.
- Pagès de Puig, Anicet de (1906): *Poesies*, Barcelona: Il·lustració Catalana.

- Pla i Arxé, Ramon (1998): *La poètica de Joan Maragall*, Barcelona: Claret.
- Quintana Trias, Lluís (1996): *La veu misteriosa. La teoria literària de Joan Maragall*, Barcelona: Abadia de Montserrat.
- Ribbans, Geoffrey (1977): „La poesia de Maragall dins el context del simbolisme europeu“, in: Colón, Germà (Hrsg.): *Actes del Quart Col·loqui de Llengua i Literatura Catalanes*. Basilea, 22–27 de març de 1976, Barcelona: Abadia de Montserrat, 395–406.
- Serrahima, Maurici (1990): *Joan Maragall*, hg. von Jaume Lorés, Barcelona: Ed. 62.
- Terry, Arthur (1959–60): „L’epistolari de Joan Maragall i Felip Pedrell. 1899–1911“, *Estudis romànics* 7, 11–62.
- (1961): „Joan Maragall i Felip Pedrell: un aspecte del Comte Arnau“, *Serra d’Or* 3 (2a sèrie), 19–22.
- (2000 [1963]): *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (2001): „La poesia de Joan Maragall“, *Journal of Catalan Studies* 4 <<http://www.uoc.edu/jocs/4/articles/therry/index.html>> [sic] [Zugriff 5.6. 2006].
- Torrents, Ricard (2004): „La construcció de la identitat catalana (*Nation Building*) a Canigó“, in: ders.: *A la claror de Verdaguer. Nous estudis i aproximacions*, Vic: Eumo, 119–133.
- Valentí Fiol, Eduard (1968): „Juan Maragall, modernista y nietzscheano“, *Revista de Occidente* 6, 195–222.