Josep Bargalló, Tradition und Modernität im Dialog **Arnau Pons und Simona Škrabec,** Eine Angelegenheit des Übersetzens **Ramon Llull Lluís Solà,** Die Welt und das Wort **Joanot Martorell Dolors Miquel,** Die schamlose Wahrheit **Ausiàs March Artur Quintana,** Deutsches Barock – Katalanisches Barock **Joaquim Albareda,** Kataloniens Rolle und Schicksal im Spanischen Erbfolgekrieg **Arnau Pons,** Vive le Roi! **Antoni Marí,** Die Frühromantik i[illegible] Der Einfluss des deutschen Denkens auf den Katalanismus **Maria Pilar Perea,** Die Wörterbucher **Antoni M. Alcover Joan Julià-Muné,** Antoni Maria Alcover und Bernhard Schädel **Joan Solà,** Pompeu Fabra **Jacint Verdaguer Ricard Torrents,** Jacint Verdaguer **Ferran Robles über den Erzherzog Ludwig Salvator von Österreich Enric Casasses,** Verdaguer und der Erzherzog **Maria Antònia Perelló Femenia,** Joan Alcover und die deutsche Romantik **Jordi Llovet,** Goethes *Faust* auf Katalanisch **Joan Maragall Glòria Casals,** Joan Maragall **Antoni Mora,** Joan Maragall – der Dichter als Mittler zwischen Lebenden und Toten **Heidi Grünewald,** Joan Maragall – Jenseits von Babel **Carles Rius,** Gaudí und das deutsche Denken **Josep Casals,** Nietzsches Schatten: Von Dionysos bis Orpheus **Joaquim Sala-Sanahuja,** Wagner in Katalonien **Eugeni d'Ors Antoni Mora,** Der *Noucentisme* als Bewegung und als Paradigma der Ordnung **Mercè Rius,** Xènius. Im Anfang war das Bild **Simona Škrabec,** Von Neuem beginnen **Andreu Subirats,** Katalanische Schriftsteller und Intellektuelle angesichts des Ersten Weltkrieges 1914 – 1918 **Ferran Aisa,** Der Anarchismus und seine soziale und kulturelle Verwurzelung in Katalonien **Antoni Roca Rosell,** Der Aufenthalt Einsteins in Barcelona **Oriol Bohigas,** Der mitteleuropäische Einfluss auf die katalanische Architektur **Benet Casablancas,** Schönberg in Barcelona. Chronik einer unterbrochenen Moderne **Carles Riba Jaume Medina,** Carles Riba und Deutschland **Gerhard Ackermann,** Riba und Rilke **Miquel Desclot,** Hänsel und Gretel **Manuel Guerrero,** Das Gehirn Freuds gleicht einem Schneckengehäuse **Jordi Castellanos,** Der katalanische und der deutsche Roman im Europa der Zwischenkriegszeit **Norbert Bilbeny,** Deutschland im katalanischen Denken von 1900 bis 1950 **Josep Pla Cristina Badosa,** Josep Pla und der Aufstieg der faschistischen Bewegungen in Europa **Xavier Pla,** Eugeni Xammar und der katalanische Journalismus der Zwischenkriegszeit **Teresa Iribarren i Donadeu,** Josep Pla und der deutsche Film des Expressionismus **Josep Maria Solé i Sabaté,** Die Republik und der Bürgerkrieg **Antoni Marí,** Carl Einstein in Barcelona **Josep Palau i Fabre,** Der Spanische Bürgerkrieg **Arnau Pons** „Schutthaufen, die Seelen machen Schmutz" **Julià Guillamon,** Exil **Carles Miralles,** Die *Elegies de Bierville* in der europäischen Lyrik und im europäischen Bewusstsein **Agustí Bartra Sam Abrams,** Alles Fragmentarische will sich zu mehr Leben vereinigen **Mercè Ibarz,** Mercè Rodoredas Exil in Europa **Mireia Capdevila i Francesc Vilanova,** Moderne Architektur und robust hispanisches Wesen" **Josefa Contijoch,** Montserrat Roig: Zeugin der Zeuginnen **David Serrano,** Joaquim Amat Piniella **Josep Maria Lluró,** Katalanische Sichtweisen auf die Vernichtung der Juden **Maria Josepa Gallofré Virgil** [illegible] **ino,** Literaturkritik und Ma[illegible] die Aktion „Manresa" **Albert Forment,** Josep Renau **Manuel Guerrero,** Richard Wagner und Zarathustra in Sex[illegible] und Rilke in Salvador Esprius *El caminant i el mur* **Jordi Ibañez Fanés über Joan Vinyoli Francesc Ruiz Soriano,** Die rilkesche Orphik Joan Vinyolis **Jordi Julià über Gabriel Ferrater Jordi Julià,** Von der Lektüre zum Einfluss **Pere Ballart,** Ferrater als Kritiker und die deutsche Kultur. Ein Fall von Wahlverwandschaften **Jordi Cornudella,** Gabriel Ferrater und die Linguistik **Sebastià Perelló,** Mit Puppen Spielen – die Miniatur als Exzess **Xavier Lloveras,** Blai Bonet und Deutschland **Guillem Calaforra,** Joan Fuster und der deutsche Einfluss **Víctor Obiols über Segimon Serrallonga Ramon Farré** [illegible] Modernität **Ricard Torrents über Antoni Pous Narcís Comadira,** Tristesse **Simona Škrabec,** Zwillinge **Miquel Desclot,** Die Klassiker übersetzen **Jordi Llovet,** Goethe in Katalonien **Martí Domínguez,** Der letzte Aufklärer. Wissenschaft und Aufklärung im

Arnau Pons und Simona Škrabec Herausgeber

Grenzen sind Straßen

Verbindungen zwischen der deutschen und der katalanischen Kultur (Band I)

Institut Ramon Llull Barcelona, 2007

Joan Brossa, *Visuelles Gedicht*, 1988. Lithografie

INHALT DES BUCHES

*** Artikel, die in diesem Sonderdruck enthalten sind**

ZU DIESEM BAND

Josep Bargalló: Tradition und Modernität im Dialog *
Arnau Pons und Simona Škrabec: Eine Angelegenheit des Übersetzens *

VORSPANN

Ramon Llull
Lluís Solà: Die Welt und das Wort
Joanot Martorell
Dolors Miquel: Die schamlose Wahrheit
Ausiàs March
Artur Quintana: Deutsches Barock – Katalanisches Barock
Joaquim Albareda: Kataloniens Rolle und Schicksal im Spanischen Erbfolgekrieg

TEIL I

Arnau Pons: Vive le Roi!
Antoni Marí: Die Frühromantik in Katalonien
Francesc Serés: Marian Vayreda
Lluís Calvo: Der Einfluss des deutschen Denkens auf den Katalanismus
Maria-Pilar Perea: Die Wörterbucher
Antoni M. Alcover
Joan Julià i Muné: Antoni Maria Alcover und Bernhard Schädel
Joan Solà: Pompeu Fabra
Jacint Verdaguer
Ricard Torrents: Jacint Verdaguer
Ferran Robles über den Erzherzog Ludwig Salvator von Österreich
Enric Casasses: Verdaguer und der Erzherzog
Maria Antònia Perelló: Joan Alcover und die deutsche Romantik
Jordi Llovet: Goethes Faust auf Katalanisch
Joan Maragall *

Glòria Casals: Joan Maragall
Antoni Mora: Joan Maragall, zwischen den Lebenden und den Toten
Heidi Grünewald: Joan Maragall – Jenseits von Babel
Carles Rius: Gaudí und das deutsche Denken
Josep Casals: Nietzsches Schatten: Von Dionysos bis Orpheus
Joaquim Sala-Sanahuja: Wagner in Katalonien *
Eugeni d'Ors
Antoni Mora: Der Noucentisme als Bewegung und als Paradigma der Ordnung
Mercè Rius: Xènius. Im Anfang war das Bild

TEIL II
Simona Škrabec: Von Neuem beginnen
Andreu Subirats: Katalanische Schriftsteller und Intellektuelle angesichts des Ersten Weltkrieges 1914 – 1918
Ferran Aisa: Der Anarchismus und seine soziale und kulturelle Verwurzelung in Katalonien
Antoni Roca Rossell: Der Aufenthalt Einsteins in Barcelona
Oriol Bohigas: Der mitteleuropäische Einfluss auf die katalanische Architektur
Benet Casablancas: Schönberg in Barcelona. Chronik einer unterbrochenen Moderne
Carles Riba
Jaume Medina: Carles Riba und Deutschland
Gerhard Ackermann: Riba und Rilke
Miquel Desclot: Hänsel und Gretel
Manuel Guerrero: Das Gehirn Freuds gleicht einem Schneckengehäuse
Jordi Castellanos: Der katalanische und der deutsche Roman im Europa der Zwischenkriegszeit
Norbert Bilbeny: Deutschland im katalanischen Denken von 1900 bis 1950
Josep Pla
Cristina Badosa: Josep Pla und der Aufstieg der faschistischen Bewegungen in Europa
Xavier Pla: Eugeni Xammar und der katalanische Journalismus der Zwischenkriegszeit
Teresa Iribarren i Donadeu: Josep Pla und der deutsche Film des Expressionismus
Josep Maria Solé i Sabaté: Die Republik und der Bürgerkrieg
Antoni Marí: Carl Einstein in Barcelona
Josep Palau i Fabre: Der Spanische Bürgerkrieg

TEIL III
Arnau Pons: „Schutthaufen, die Seelen machen Schmutz"
Julià Guillamon: Exil
Carles Miralles: *Die Elegies de Bierville* in der europäischen Lyrik und im europäischen Bewusstsein
Agustí Bartra
Sam Abrams: Alles Fragmentarische will sich zu mehr Leben vereinigen
Mercè Ibarz: Mercè Rodoredas Exil in Europa *
Mireia Capdevila und Francesc Vilanova: „Moderne Architektur und robust hispanisches Wesen"
Josefa Contijoch: Montserrat Roig: Zeugin der Zeuginnen
David Serrano: Joaquim Amat Piniella
Josep Maria Lluró: Katalanische Sichtweisen auf die Vernichtung der Juden
Maria Josepa Gallofré Virgili: Verboten, beschnitten, geduldet – Bücher unter Zensur
Francesco Ardolino: Literaturkritik und Marxismus: der historische Realismus
Pilar Parcerisas: Joseph Beuys und die Aktion „Manresa"
Albert Forment: Josep Renau
Manuel Guerrero: Richard Wagner und Zarathustra in Sextinenform
Salvador Espriu
Enric Sòria: Lichter im Labyrinth

Rosa M. Delor i Muns: Goethe und Rilke in Salvador Esprius
El caminant i el mur
Jordi Ibañez Fanés über Joan Vinyoli
Francesc Ruiz Soriano: Die rilkesche Orphik Joan Vinyolis
Jordi Julià über Gabriel Ferrater
Jordi Julià: Von der Lektüre zum Einfluss
Pere Ballart: Ferrater als Kritiker und die deutsche Kultur. Ein Fall von Wahlverwandschaften
Jordi Cornudella: Gabriel Ferrater und die Linguistik
Sebastià Perelló: Mit Puppen Spielen – die Miniatur als Exzess
Xavier Lloveras: Blai Bonet und Deutschland
Guillem Calaforra: Joan Fuster und der deutsche Einfluss
Víctor Obiols über Segimon Serrallonga
Ramon Farrés: Die Gruppe aus Vic – Peripherie und Modernität
Ricard Torrents über Antoni Pous
Narcís Comadira: Tristesse

TEIL IV **Simona Škrabec**: Zwillinge
Miquel Desclot: Die Klassiker übersetzen
Jordi Llovet: Goethe in Katalonien
Martí Domínguez: Der letzte Aufklärer. Wissenschaft und Aufklärung im Werk Goethes
Jordi Llovet: Hölderlin in Katalonien
Manuel Carbonell: Die Hymnen Friedrich Hölderlins
Lluis Figuerola: Jaume Vidal Alcover und Hölderlin
Segimon Serrallonga: Drei Anmerkungen zu Hölderlin
Jaume Medina: Rilke in der Welt der katalanischen Literatur
Damià Pons: Guillem Nadal, Übersetzer von Rilke, Mann und Benn
Josefa Contijoch: Der trübe Azur, dreifach Rebellin zu sein
Manuel Guerrero: Paul Celan in der zeitgenössischen katalanischen Lyrik
Víctor Sunyol über Andreu Vidal
Jordi Jané Lligé: Heinrich Böll und die Nachkriegszeit
Jordi Llovet: Kafka in Katalonien
Arnau Pons: Interview mit Josep Murgades
Joan Foncuberta i Gel: „Das Buch gehört jetzt euch"
Marta Pessarrodona über Carme Serrallonga
Feliu Formosa: Brecht in Katalonien
Heike van Lawick: Wie übersetzt man Brecht für das Theater?
Jordi Coca: Peter Szondi
Gonçal Mayos: Warum Hegel?
Xavier Antich: Heidegger in Katalonien
Manuel Carbonell: Heidegger und der philosophische Wortschatz im Katalanischen
Joan Ordi: Ludwig Wittgenstein und die katalanische Sprache
Antoni Vicens: Freud in Katalonien
Josep Fontana: Marx in Katalonien
Antoni Mora: Eduard Nicol und die Philosophie der symbolischen Form
Felip Martí Jufresa: Das Vermächtnis von Joan Borrell
Ramon Alcoberro: Die Rezeption der zeitgenössischen deutschen Philosophie in Katalonien

Bibliographie

MERIDIA - Pág. 4

LES ARTS

UNES DECLARACIONS SENSACIONALS DE CARL EINSTEIN

MIRO I DALI — L'ART REVOLUCIONARI — EL ROL DELS INTEL·LECTUALS

—¿Qui era aquell estranger que pilotava l'altre dia?, preguntàvem fa poc a Joan Prats, un dels homes que amb més fervor i sensibilitat ha treballat per fer conèixer i imposar l'art nou a casa nostra.

—Carl Einstein.

—I qui? L'Einstein? I què fa per aquí?

—Llueix en els rengles del nostre exèrcit.

—Com ha anat això? ¿Ara si que uns deixes parats!

La nostra sorpresa era justificada. No hauríem dit mai, en efecto, que Carl Einstein, del qual feia molt de temps que no sabíem res, estiguès entre nosaltres i lluités a favor de la nostra causa.

Carl Einstein... Tots els amadors de les coses d'art d'arreu del món el coneixen perfectament. Es un dels esteticistes de més prestigi internacional. Els seus llibres, els seus assaigs, els seus articles, que revelen una lucidesa de pensament, una fermesa de judici, un domini de si mateix i una pondoració no gens freqüent, no són un reflex de la sensibilitat d'un dia, sinó que diuen sempre coses eternes.

Descobridor de l'art dels pobles primitius, l'estudi del quel feu un dels primers a cultivar després d'un llarg sojorn a l'Africa, director, fa uns dos anys, de "Documents", revista viva en la qual col·laborava el be i milor de la intel·lectualitat europea, artísticament i socialment avançada, Einstein ha publicat una quantitat incalculable de llibres que han estat traduïts a tots els idiomes. Ara prepara un "Sociologia de l'art o ficció i realitat" i una "Histórie de les llacunes en la Historia de l'Art", assaig per arribar a la biologia de l'art, ambdós llibres editats per la "Nouvelle Revue Française".

Cacador a l'Africa, esportiu cent per cent — és internacional de boxa i de Futbol —, i actualment l'únic intellectual de renom mundial que lluita als nostres fronts, Einstein, amb el seu jersei incapaç de contenir les seves amples espatlles i el seu pit bombat, amb el seu barret tou tirat enrera, sembla un manager de boxa. Ara, convalescent d'una ferida, passa uns dies a Barcelona.

—Per començar, ¿voldríeu dir-nos quatre mots sobre Miró i Dalí, els dos pintors catalans de més fama internacional?, li hem demanat.

—Miró és un pintor molt català, sabrotat pels colors de les seves telas. Un català primari. Però algunes vegades falla el cop per haver fet obres que son més projectes de pintures que quadres. Es que el sòmmi és massa limitat. Sabrotat davant la violència dels fets actuals. Davant la competència seriosa d'aquests fets, pintors com ell perden saviat la partida. Amb tot, Miró és el xicot que té més talent de la seva generació.

—I Dalí?

—Tarja postal del 1860, contesta, ràpid, Einstein. Dalí i els seus explaten unes antiguitats ideològiques, com Freud, aquell vell romàntic. Fan una pintura podant, un acadèmisme falsament revolucionari, que explota una constel·lació. Evidentment una revolta estrictament estètica és insuficient. Cerquen la novetat, altrament arcaica, i acaben imitant-se ells mateixos continuament. Dalí fa sempre Dalí...

—Es parla molt a tot el món d'art revolucionari. Ara mateix una important revista francesa ha obert una enquesta sobre aquest tema. Què en penseu?

—En principi, fer art avui és un pecat per a evitar el perill. Tota contemplació és posterior als fets. I és ara que cal exposar-se sense paravent... Les metralladores es burlen dels poemes i dels quadres. Les paràfrasis s'han d'acabar.

—¿Però i l'art revolucionari d'el quel us parlava?

—La majoria dels pintors que fan quadres d'anècdota revolucionària no han vist res del que passa i donen solament la indicació d'un assumpte de manera caducada. Expressionisme del 1905. Aquests pintors reemplacen els cipàrees del senyor Monet per visions de pacifistes terroritzats perquè no han vist res de la guerra. Les deformacions produïdes per un pànic que utilitzen provenen de la por dels fets, i una pintura que correspongui als fets ha d'ésser una altra cosa que un reportatge...

Einstein empla la pipa. L'encén. Reflexiona una mica i continua:

—Hi ha dos elements en la pintura pseudo-revolucionària. Un acadèmisme per mitjà del quel hom creu afalagar les masses i els dirigents de partits i organitzacions, i, d'altra banda, un dilletantisme en front dels fets; és a dir, que es pot pintar una barricada de manera acadèmica i el quadre serà reaccionari a causa de la concepció pictòrica que no correspon a l'època. De més a més, hi ha un altre aspecte: l'explotació del sofriment i de la mort d'uns desconeguts. Hom dóna solament la ficció d'una collectivitat, però el treball intellectual ha servit massa sovint per a evitar el sacrifici i el mateix collectiu.

—¿Quin ha d'ésser el rol de l'intellectual en un país que està en guerra? No ens referim precisament a la nostra terra. Parlem en general. Dels intellectuals de tal país que estiqui en guerra.

—Qui ha de fer? Doncs intentar aconsebir el rol ben complexos dels intellectuals i abandonar el privilegi d'una cavardia vergonyosa. La nostra esteticista està tan amenaçada que no hi ha lloc adhuc per a l'art. Jo no es pot menar una vida de rendista, de somni ni de "maquetes" d'un fets real. En veritat, l'art és encara explotat, utilitzat, com un paravent per a protegir una contemplació inútil. Ja hauríem de la qual es la por de morir. Jo crec que alguns intellectuals continuen una cosa que es diu "sacrificiums". El més ridícul del cas és que no trobeu gaires intellectuals al front. I els soldats ho saben perfectament. En realitat, els intellectuals continuen menant una vida monàstica com abans, lluny dels fets. Abans, intentaven fer-se al burgès una vida privada. Ara, cauen en un conformisme teòric sense arriscar llur pell, un altre conformisme. Ara, considerem l'artista com una mena de funcionari, que té dret a una seguretat quan tothom està en perill. En resum, el rol ridícul dels intellectuals és que superten els fets i no saben crear-los. Continuen la follida d'una generació. Els intellectuals havien parlat sempre d'aventura i ara l'eviten a tot preu.

—¿Per què hau reemplaçat el llibre pel fusell? ¿Per què heu vingut a Espanya a defensar la nostra causa?

—Es l'única cosa útil en aquests moments. Perquè no vull suportar la monstruositat d'una Europa feixista. Des del 19 de juliol que lluito amb vosaltres. He vingut perquè Espanya és el sol poble que no consentirà a ésser venut, o desgrat que tot el món s'esforçava per vendre'l. Aquesta guerra forma nous tipus d'espanyols...

Meus ací el que ens ha dit Carl Einstein. Uns punts de vista molt personals, com hau pogut llegir. Molt personals i molt apassionats. No cal dir que no compartim moltes de les seves afirmacions ten categòriques. Però les publiquem per tractar-se d'un dels més eminents esteticistes europeus i, sobretot, per tractar-se d'un antifeixista inxubornable — Einstein es trobà ja al castet de Lichknecht en les jornades memorables de l'hivern glomeny del 1918 —, que ha abandonat banestar, glòria i fortuna per posar-se amb les armes al servei de la guerra que sostenim contra l'envasor.

Sebastià GASCH

Aquest número ha passat per la censura

JOAN MIRÓ: CAP D'HOME (1931)

CARL EINSTEIN

SALVADOR DALÍ: EL JOC LÚGUBRE (1929)

SALVADOR DALÍ: L'HOME INVISIBLE (1930)

Sebastià Gasch, „Einige sensationelle Erklärungen von Carl Einstein. Miró und Dalí. Die revolutionäre Kunst. Die Rolle der Intellektuellen", *Meridià. Setmanari de literatura, art i política* [Barcelona], Nr. 17 (6. 5. 1938), S. 4

Tradition und Modernität im Dialog

Übersetzt von Axel Sanjosé

Die Anwesenheit der katalanischen Kultur als Ehrengast der diesjährigen Frankfurter Buchmesse ist eine hervorragende Gelegenheit, die Wirklichkeit einer Sprache und einer Kultur vorzustellen, die auf mehr als ein Jahrtausend eigener Geschichte zurückblickt. Einer Kultur, die ein solches internationales Schaufenster braucht, um ihre Tradition bekannt zu machen, aber auch, um ihre Modernität zu unterstreichen. Und, besser noch, um ihren Willen zum Dialog und ihre Fähigkeit zum dauerhaften Kontakt mit allen anderen Kulturen – besonders den europäischen – zu betonen.

Unsere Kultur ist, wie gesagt, über tausend Jahre alt, zugleich aber modern, pluralistisch, vielfältig, offen und grenzüberschreitend. Ihre Städte, die auf vier Staatsgebiete verteilt sind – von Barcelona bis València und Mallorca in Spanien über Perpinyà/Perpignan in Frankreich und l'Alguer/Alghero auf Sardinien/Italien bis hin zum souveränen Pyrenäenstaat Andorra –, zeichnen sich in Vergangenheit und Gegenwart als kreative und dynamische Zentren aus.

Unsere grundsätzlich sehr offene Kultur hat von jeher in einem steten, fließenden Prozess der gegenseitigen Verknüpfung und des Dialogs auch aus anderen führenden Kulturen des Mittelmeerraums und ganz Europas Wissen und Ideen geschöpft. Trotz der geographischen Entfernung und der Unterschiedlichkeit der sprachlichen Wurzeln gehörte die deutsche Kultur stets zu diesen wichtigen Bezugspunkten und zählt auch heute noch dazu. Deshalb haben wir im Rahmen der Aktivitäten für unsere Präsentation als Gastkultur ein Projekt ins Leben gerufen, das die Beziehungen zwischen unseren beiden Kulturen tiefgreifend untersucht, vor allem die Spuren, welche die deutsche Kultur im 19. und 20. Jahrhundert auf verschiedenen Gebieten wie der Philosophie, Kunst oder Architektur – und ganz besonders der Literatur – in der katalanischen Kultur hinterlassen hat.

Dieses Projekt und umfasst zwei Bände, in denen Beiträge von 140 Autoren versammelt sind; den ersten davon, halten Sie nun in Händen. Er wurde – in der deutschen und katalanischen Ausgabe – im Rahmen der Veranstaltungen zur Buchmesse 2007 der Öffentlichkeit präsentiert; der zweite Band wird 2008 in Verbindung mit einer Ausstellung, die weitere Ergebnisse dieses ehrgeizigen Projekts zum Gegenstand hat, in Barcelona vorgestellt werden.

Josep Bargalló Leiter des Institut Ramon Llull

Eine Angelegenheit des Übersetzens

Übersetzt von Axel Sanjosé

Inwieweit ist man sich des großen Einflusses bewusst, den die deutsche Kultur im Laufe der Jahrhunderte auf den katalanischsprachigen Raum gehabt hat? Man kann die Frage auch anders stellen: Warum wurden Friedrich Nietzsche, Franz Kafka oder Peter Szondi in Katalanische übersetzt noch bevor es eine spanische Version gab? Wir wollen die verschiedenen Aspekte kultureller Rezeption keineswegs im Sinne einer Konkurrenz auslegen – Tatsache ist jedoch, dass jede Art literarischer oder künstlerischer Übertragung nicht nur den ästhetischen sondern auch den politischen Bereich tangiert, und diesbezüglich sind die Fakten, die sich auf die genannten Fälle beziehen, recht aussagekräftig.

Man könnte gewissermaßen sagen, dass viele katalanische Autoren in der deutschen Literatur und Philosophie eine Art Leitbild oder eine tiefere Bedeutung gesucht haben (natürlich auch Freude und eine Fortsetzung der eigenen Gedanken). Dabei ging es darum, sich mit diesen als verführerisch empfundenen Kräften zu messen, sich durch sie kollektiv als Kultur zu etablieren und daran zu wachsen, vor allem aber auch darum, sich gedanklich mit den jeweils kursierenden neuesten Tendenzen auseinanderzusetzen und sich auf autonome Weise in den intellektuellen Kontext Europas einzufügen. Es ist kein Zufall, dass die Dichter in dieser Angelegenheit eine wichtige Rolle gespielt haben. Trotzdem bleibt die Aufgabe des Übersetzers – des Übersetzers als Schriftsteller – oft unbemerkt, und man vergisst leicht, dass es hinter Georg Büchner, Friedrich Hölderlin, Arthur Schnitzler, Thomas Mann oder Ludwig Wittgenstein immer auch eine aufmerksame und sehr genaue Feder gegeben hat, in der sich andere Schriftsteller gespiegelt haben, um ihr kreatives Schaffen und Denken weiterentwickeln zu können.

Im vorliegenden Buch stellen wir eine erste Auswertung der unterschiedlichen Einflüsse vor, welche die deutsche Kultur auf alle Bereiche der katalanischen Kultur im 19. und 20. Jahrhundert ausgeübt hat.

Niemand wird behaupten wollen, dass bei all diesem Transfer von Ideen, Stilrichtungen, Formen, Autoren und Strömungen von einer Sprache und von einer Geschichte zur anderen immer nur das Deutsche und das Katalanische als Sender und Empfänger im Spiel waren. Nicht wenige Autoren haben – als Stütze, als Werkzeug – das Französische oder das Spanische zwischengeschaltet. So müsste man zum Beispiel noch herausfinden, ob Apel·les Mestres bei der Übersetzung von Heines *Intermezzo* das ungewöhnliche Wort „visatge“ womöglich deshalb dem üblicheren „cara“ vorzieht, weil er eben nicht das Wort „Gesicht“, sondern das französische „visage“ vor Augen hat.

Der Rezeptionsvorgang zieht immer eine Veränderung der empfangenden Sprache nach sich. Was können wir also über die Übersetzungen deutscher Werke ins Katalanische und über die katalanischen Kommentare zu deutschen Autoren sagen? Gibt es bei Vinyoli eine Art Rilke'schen Akzent, bei Pous einen Celan'schen? Und was besagt er? Welche Behandlung haben die Texte der unumgehbaren Philosophen wie Hegel, Nietzsche oder Heidegger erfahren? Und angesichts der langen und tiefverwurzelten Theater-Tradition wie kommt es da, dass Autoren wie Bertolt Brecht oder Thomas Bernhard in Katalonien beinahe wie Einheimische aufgenommen wurden? All diese Fragen sollen letztlich nichts anderes bewirken, als einige der vielen ausstehenden Fragen in Erinnerung zu rufen.

Das Buch ist in vier Teile gegliedert, die jeweils einem historischen, an die europäische Chronologie gekoppelten Abschnitt der katalanischen Geschichte der letzten 150 Jahre gewidmet sind; der jeweilige Vorspann geht übergreifend auf die Entwicklung der katalanischsprachigen Kultur ein und setzt Akzente auf einzelne Persönlichkeiten und historische Situationen, die uns von besonderem Belang für das Verständnis ihres wechselvollen Schicksals erschienen. Das erste Kapitel umfasst das letzte Drittel des 19. und die ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Das zweite führt uns durch die Jahre der Zweiten Republik bis zum Spanischen Bürgerkrieg; es folgt ein Kapitel über die Jahre der Franco-Diktatur und schließlich eine knappe Übersicht über die Rezeption deutscher Kultur in der jüngsten Zeit.

Wir haben Fachleute aus verschiedenen Disziplinen zu Wort kommen lassen, die Porträts der betreffenden Schriftsteller und Übersetzer erstellt oder einzelne Aspekte ihres Schaffens näher beleuchtet haben. Wir haben als Herausgeber so wenig wie möglich in die Zusammenstellung von Fakten und Meinungen eingegriffen und den Verfassern der Beiträge weitgehend freigestellt, Themenwahl und Ausarbeitung nach den eigenen Schwerpunkten und Arbeitsinteressen zu gestalten. Auf diese Weise ist in wenigen Monaten aus den Aufsätzen von über hundert in Bezug auf Stil, Standpunkt und Vorgehensweise gänzlich unterschiedlichen Autorinnen und Autoren ein mosaikartiges Bild entstanden, bei dem wir bewusst auf eine systematisch-enzyklopädische Vorgehensweise verzichtet haben. Dieses Buch soll in seiner Heterogenität vielmehr dazu einladen, unter dem Blickwinkel der Beziehungen zur deutschen Kultur einzelne Aspekte und Zusammenhänge der komplexen, vielfältigen und sehr lebendigen katalanischen Kultur auf eigene Faust zu entdecken. Wir sind sicher, dass so manches Missverständnis ausgeräumt wird und aus den Einzelheiten ein besseres Verständnis für das Ganze gewonnen werden kann.

Arnau Pons und **Simona Škrabec** Herausgeber

Joan MARAGALL

(Barcelona, 1860 – 1911)

„Maragall weiß – und das hat er vielleicht von Goethe aus dem Wilhem Meister gelernt – um die enorme Wichtigkeit, die das Theater für ein Volk hat. Im Theater tritt ein Autor wirklich in Dialog mit dem Volk. Ein echtes Theater ist ein Spiegel, in dem die tiefsten Herzschläge einer Gesellschaft zu sehen sind – und auch das Fehlen dieser Herzschläge. Sagt mir, welches Theater ihr habt, und ich sage euch, wer ihr seid. Das Theater erfüllt im Organismus der Gesellschaft eine vergleichbare Funktion wie die Leber im Organismus eines Tieres. Seit den Griechen und in allen großen Epochen des Theaters besteht diese Funktion darin, mittels der Katharsis eine Entgiftung des kollektiven Bewusstseins zu erreichen. Maragall weiß das und kennt die fortgesetzten Bemühungen Goethes, ein nationales deutsches Theater zu schaffen. Maragall hält sich sehr dicht an ihn bei seinem Versuch, ein nationales katalanisches Theater zu errichten. Andererseits weiß Maragall auch, dass das Theater in Griechenland aus der Dichtung entstanden ist. Diese zwei Gewissheiten bilden gewissermaßen die beiden Augen seiner Sichtweise von dem Weg, der zu gehen ist. So ergreift ihn die Idee zur Nausica, die er bei Goethe aufgegriffen hat, mit großer Deutlichkeit. Da wir selber keine Theater-Tradition haben, so denkt er, wo besser eine suchen als bei den Griechen, einem mediterranem Volk wie dem unseren? So wie Maragall gegenüber Verdaguer ein neues Konzept für die Dichtung durchsetzt, entwirft er gegenüber Guimerà einen neuen Weg für das Theater. In deutlichem Gegensatz zur Dramatik des *Fin de siècle*, zum Melodram, zu den dramatischen Schlussszenen, zur rhetorischen Aufgeblasenheit und zur künstlerisch minderwertigen Sprache des unmittelbar vorangegangenen und seines zeitgenössischen Theaters, schlägt Maragall ein anderes vor: präzise, nüchtern, gemäßigt, so dass er fast ins entgegengesetzte Extrem verfällt. Maragall will beweisen, dass es keines halben Dutzend Toter, ja nicht einmal eines einzigen Toten auf der Bühne bedarf, damit eine Tragödie zustande kommt. Denn Nausica ist ein dramatisches Gedicht, aber keine Tragödie. Es hätte eine werden können, wenn Maragall den in Goethes Entwurf vorgesehenen Ausgang belassen hätte. Die Gründe zu analysieren, die ihn zu dieser literarischen Entscheidung bewegt haben, wäre eine guter Weg der Analyse, ja Psychoanalyse Maragalls.“

Josep Palau i Fabre, *Pensar Maragall* [Maragall denken], 1956

Übersetzt von Axel Sanjosé

WAGNER IN KATALONIEN

Joaquim Sala-Sanahuja
Aus dem Katalanischen übersetzt von David Klein

Ende des 19. Jahrhunderts wurde Barcelona von einem Attentat erschüttert, dessen Schatten auch hundert Jahre später noch über der Stadt liegen sollte. Am Abend des 7. Novembers 1893, während der Aufführung von Rossinis *Wilhelm Tell*, warf der aus Aragon gebürtige Anarchist Santiago Salvador zwei Orsini-Bomben in das Parkett des Gran Teatre del Liceu. Für einen Augenblick mischte sich der Knall der Explosion mit dem Applaus des Publikums: die Sopranistin hatte soeben die berühmte Arie des zweiten Akts beendet ("Tu, bell'astro, al cui dolce riflesso / Il mio passo vagante sen va...”). Der Mörder wusste die allgemeine Verwirrung zu nutzen und entkam durch den Seitenausgang auf den Carrer de Sant Pau, durch den man zu den Rängen vier und fünf gelangte, die dem einfachen Volk vorbehalten waren. Der Anschlag, bei dem zwanzig Personen ums Leben kamen und dreißig weitere verletzt wurden, war eine Racheakt für die Hinrichtung von Paulí Pallàs, den Vollstrecker eines anderen – gescheiterten – Attentats auf den Zivilgouverneur Martínez Anido, Kataloniens höchste politische Autorität. Schon Monate zuvor hatte der Desperado versucht, Pallàs' Leichnam zu entwenden.
Diese äußerste Geste des Hasses, die Salvador gegen die bürgerliche Geselligkeit des *Fin de siècle* richtet, mag für die ganze Reihe von anarchistischen Attentaten stehen, die in dieser und der folgenden Dekade die Fundamente des Lebens Barcelonas erbeben ließen. Kaum drei Jahre später wird ein weiterer Terroranschlag verübt, diesmal gegen die Fronleichnamsprozession im Carrer de Canvis Nous. Der Maler Ramon Casas sollte es in einem seiner berühmtesten Bilder thematisieren (*Sortida de la processó del Corpus de l'església de Santa Maria del Mar* [Die Fonleichnamsprozession verlässt die Kirche Santa Maria del Mar], um 1898, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya). Dieses neuerliche Attentat und die blinde, gewaltsame Repression, die darauf folgte, gaben all diesen Verzweiflungstaten Einzelner ein internationales Echo. Die anarchistische Presse Europas drohte in geradezu lyrischen Tönen: "Barcelona wird eine Feuerrose sein vor lauter Bomben, die an den Kapitalisten explodieren werden.”

Die Feuerrose

Die Welle des Terrors – ein später Ausläufer der Springflut, die Ravachol und die in den zwei vorausgegangenen Jahrzehnten verübten Morde an europäischen Staatsoberhäuptern ausgelöst hatten – fällt zeitlich mit dem kulturellen und politischen Wandel zusammen, den Katalonien damals durchmacht: der kraftvolle Aufbruch des bürgerlichen Katalanismus (mit der Gründung des Centre Català), der die politischen Divergenzen vorübergehend überbrückt und das Nationalgefühl des gesamten Volkes bündelt; der Aufschwung, den der ebenfalls spät und vor allem aus Paris (seinerzeit Kataloniens eigentliche Kulturhauptstadt) importierte Jugendstil mit sich bringt. Die eigenartige Atmosphäre von Angst, Gewalt und Enthusiasmus in einem kleinen Land, das keinerlei politische Macht besaß, sich in seiner industriellen und kulturellen Entwicklung aber auf einem Höhepunkt befand, erklärt, warum der *Modernisme* (katalanische Jugendstil) dieser ersten Phase einen weitaus radikaleren Charakter hatte als im übrigen Europa. Es ist ein nahezu orgiastischer Jugendstil, in dem alle Entwürfe einer unbändigen Begeisterung zu entspringen scheinen. In diesem Kontext scheint die „Feuerrose” die Energien eines ganzen Volkes zu entfachen, und der katalanische Wagnerismus, der in den letzten Jahren des Säkulums mit nie da gewesener Kraft anhebt, ist Teil eines von breiten Bevölkerungsschichten getragenen und geradezu teuflischen Willens zum Bruch, der über jede Allegorie hinausgeht.
Jeroni Zanné, ein zeitgenössischer Dichter und zugleich eine der zentralen Gestalten des katalanischen Wagnerismus, projiziert interessanterweise eben diese Allegorie auf die Venus des *Tannhäuser*: am Beginn seines Gedichtes „Rosa d'infern” [Höllenrose] heißt es:

HÖLLENROSE

Ur-teufelin! Höllen-Rose! Wagner

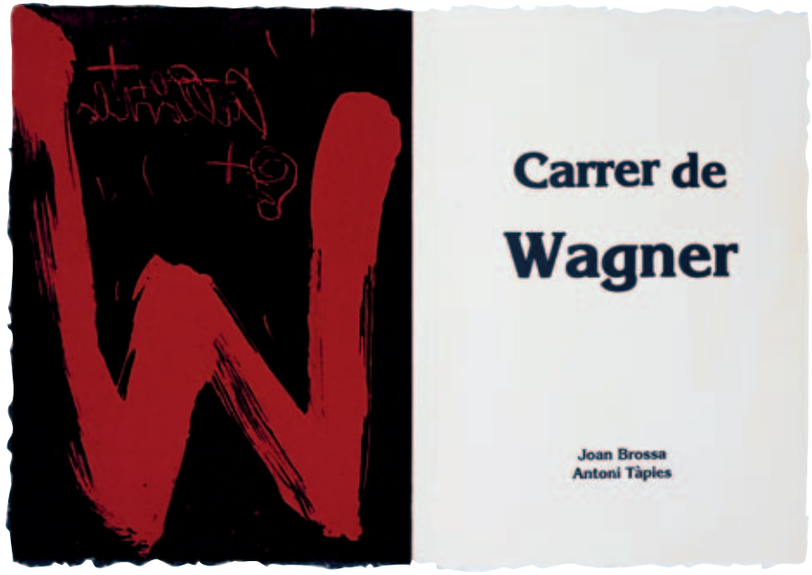
Wie eine riesige Rose feucht unreinen Fleisches
der schwarzen Hölle herrliche Tochter erblüht:
sie lächelt, und aus ihrem Feuerlächeln blitzt des Flusses
Spiegel und ein Atemstoß erfasst die Welt.

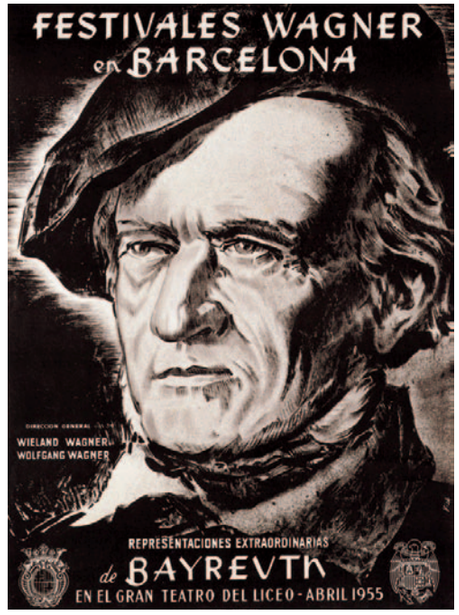
Es wäre nicht verwunderlich, wenn die deutschen Anarchisten die Metapher der teuflischen „Feuerrose” von Wagner entnommen hätten, der ja bekanntlich eine anarchistische Vergangenheit hatte. Ebenso ließ sich auch Baudelaire durch das Vorspiel des *Tannhäuser* zu seinem Bild anregen. „Vergleiche aufgreifend, die der Malerei entlehnt sind”, schreibt der Autor der *Blumen des Bösen* im Februar 1860 in seinem berühmten Brief an Wagner, nachdem er der Erstaufführung der Oper in Paris beigewohnt hat, "bilde ich mir eine weite Fläche dunklen Rots ein, die vor mir ausgebreitet ist. Wenn dieses Rot die Leidenschaft darstellt, sehe ich es stufenweise, durch alle Übergänge von Rot und Rosa, die Weißglut erreichen. Es mag schwierig, ja unmöglich anmuten, einen glühenderen Punkt zu erreichen. Und dennoch hinterlässt eine letzte Spindeldrehung eine noch weißere Furche auf dem Weiß des Grunds. Es ist, wenn Ihr wollt, der Schrei der Seele an der Grenze ihres Paroxysmus.” (Charles Baudelaire, „Lettre à Richard Wagner”, 17. Februar 1860, in *Vues sur la France*, Paris, Mercure de France, S. 95. Ebenso ders. Autor, „Richard Wagner et Tannhäuser à Paris”, in *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, S. 510.)
Ein kleines Land also, jugendlich und erwartungsfroh – die Zeitschrift, die den *Modernisme*, Wagner und Nietzsche verbreitet, heißt gerade deshalb *Joventut* [Jugend] (1900-1906) – begibt sich auf die Suche nach seinen nationalen Mythen, vielleicht um im Sinne Nietzsches zu „dramatisieren” und dabei seine Identität nach außen zu kehren. Um diese Zeit entwirft auch der binnen Kürze zum Dichter der Nation avancierte Joan Maragall seine Theorie vom „lebenden Wort”: der Dichter übersteigert sich zu einer Art Seher, einem eingebungsvollen und einmaligen Ausleger der kollektiven Werte. Der Begriff der ästhetischen Schule – die immer mit einem Stil verbunden ist – tritt in den Hintergrund, und über alles verherrlicht wird nun die dichterische Individualität, die „Natürlichkeit” seines Wortes. An Verdaguer, dem großen romantischen Lyriker, der 1901 unter größter öffentlicher Anteilnahme verstirbt, schätzen die Dichter des *Modernisme* vor allem das epische Schaffen: *Atlantis* und *Canigó* werden als große mythische Gebäude gesehen, in denen die Sprache des Volkes – die Verdaguer aus Tälern und Bergen zusammengetragen hat – in all ihrer Urkraft wiederertönt.
Die „Dramatisierung”, die Nietzsche Jahre zuvor gefordert hatte, sucht Maragall in einer Neugestaltung der nationalen Mythen: zum Beispiel im Mythos vom heiligen Georg und dem Drachen, der in der Bilderwelt des *Modernisme* allgegenwärtig ist. Oder in der Neufassung der mittelalterlichen Sage des Grafen Arnold, die mit der Aufnahme des Wagner'schen Motivs von der Erlösung durch die Liebe einen unverkennbar deutschen Zug bekommt.
Im Kontext der nationalen Rückbesinnung, der Neuentstehung des Landes, liefert Wagner den katalanischen Jugendstilkünstlern die Stoffe für den Aufbau einer neuen und unbegrenzten Ästhetik.
Als Übersetzer deutscher Dichter (*Himnes, cançons i chors*), des *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis und vor allem als Autor einer der Musik gemäßen Übersetzung von *Tristan und Isolde* (gemeinsam mit dem Dirigenten Antoni Ribera) ist Joan Maragall der

am stärksten von deutschem Geist durchdrungene katalanische Dichter der Jahrhundertwende. Dabei handelt es sich nicht nur um eine Modeerscheinung, sondern um einen Versuch der Grenzüberschreitung, der Suche nach Modellen in nördlichen Gefilden, außerhalb unserer literarischen Tradition. Nerval, ein weiterer Bewunderer von Novalis, hatte dreißig Jahre zuvor dasselbe getan. Zur gleichen Zeit malt in Barcelona der junge Architekt Josep Maria Jujol seine gotischen, auf die Gründungsmythen Kataloniens gemünzten Inschriften mit Rötel an die Fassaden zahlreicher mittelalterlicher Gebäude – Inschriften, die zum Teil bis heute sichtbar geblieben sind.

Die Wagnerorthodoxie

Obwohl Wagner bereits sehr früh in Katalonien bekannt wird – Josep Anselm Clavé, der Begründer der volkstümlichen „cors d'en Clavé" [Clavé-Chöre], hatte den Marsch aus dem zweiten Akt des *Tannhäuser* bereits 1862 konzertant gespielt – dauerte es bis 1882, ehe *Lohengrin* im Teatre Principal zur Aufführung kam. Wie überall in Europa spalteten sich damals auch in Katalonien die Musikliebhaber in Anhänger der italienischen Oper und Anhänger Wagners. In Wirklichkeit ging es dabei um die Funktion des Musikschauspiels schlechthin. Die italienische Oper begründete vor allem einen Raum der Geselligkeit, der über das eigentlichen Bühnengeschehen gestellt war; sogar der Aufbau der Komposition blieb dieser Funktion untergeordnet. Mit Wagner kommt es – besonders seit den Aufführungen der *Walküre* 1899 im Liceu – ebenso wie in Paris zu einer Sakralisierung der Oper, der Aspekt der Geselligkeit wird fast zur Gänze getilgt. Die Wagner'schen „Vorschriften" – verdunkelter Zuschauersaal, Verbot, den Raum während der Vorführung zu betreten oder zu verlassen – waren von den Wagnerverehrern bereits in den achtziger Jahren eingefordert worden und gelangen nun in Barcelona erstmals zur Anwendung. Auch wenn nach wie vor auf Italienisch gesungen wird.
Im Jahr 1901 wird im berühmten Jugendstilcafé Els Quatre Gats die Associació Wagneriana aus der Taufe gehoben. In ihren Statuten wird festgeschrieben, dass sie Sorge zu tragen hat für die Verbreitung des Wagner'schen Werkes, die Qualität der Aufführungen und die Übersetzung aller seiner Bühnenwerke ins Katalanische. In diesem Sinne will die Associació auch eine katalanische Gesangs- und Sprechschule ins Leben rufen, die ganz auf die Interpretation des Wagner'schen Musikdramas spezialisiert sein soll. Was den Wagnerianern vorschwebt, ist ein Wagner, der durch und durch in Katalanisch inszeniert ist. Mit einem Wort: ein katalanischer Wagner.
Die Wegbereiter der Associació sind Studenten und Leute wie Joaquim Pena, Musikkritiker von Joventut, den Josep Pla Jahre später in seinen *Homenots* würdigen sollte; Antoni Ribera, Komponist und Dirigent, der damals bereits zum Ensemble der Bayreuther Festspiele zählte und es bis in die Jahre des Zweiten Weltkrieges bleiben sollte; oder der Pianist und Kritiker Miquel Domènech Espanyol, ab 1904 künstlerischer Leiter der Associació. Zwischen 1901 und 1906 bringt die Associació Wagneriana Übersetzungen folgender Opern heraus: *Götterdämmerung* (das Werk wurde sogar zweimal übersetzt), *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Der fliegende Holländer*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Lohengrin*, *Rienzi* sowie *Tristan und Isolde*.
Dem Übersetzerteam gehören Jeroni Zanné, Antoni Ribera, Salvador Vilaregut, Xavier Viura und Joaquim Pena an. Die Ausgaben enthalten jeweils eine Zusammenfassung des Geschehens.
Die Associació Wagneriana veröffentlicht auch diverse populärwissenschaftliche Werke: *El drama Wagnerià* von Houston Stewart Chamberlain (in der Übersetzung von Joaquim Pena, 1902) und *L'art de Ricart Wagner* (übersetzt von Geroni Zanné [*sic*], 1909). Und schließlich *L'Apothéose musicale de la Religion Catholique. Parsifal de Wagner* (1902), eine einzigartige Interpretation des letzten Werks des Komponisten aus der Feder von Miquel Domènech





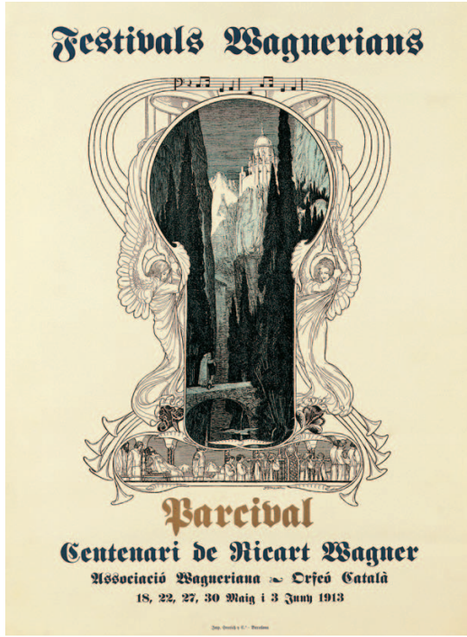
Oben: Joan Brossa und Antoni Tàpies, ‚Wagnerstraße', Barcelona, Edicions T, 1989. Buch mit 13 Gedichten von Joan Brossa und zehn Radierungen von Antoni Tàpies.
Unten links: Pérez de Rozas, Fotoaufnahme der Rambla in Barcelona mit den Plakaten für die Wagner-Festspiele (1955).
Unten rechts: Plakat der Wagner-Festspiele in Barcelona, 1955.

Espanyol, das für heftige Polemik sorgen sollte. Gleichzeitig startet ein ambitioniertes Editionsprojekt, in dessen Rahmen alle Wagnerpartituren für Gesang und Piano in deutscher und katalanischer Sprache (auf Grundlage der gängigen, musikadaptierten Ausgabe) aufgelegt werden sollten. Ab 1901 ist der Verein mit einer stattlichen Delegation bei den Bayreuther Festspielen vertreten. Im Jahr 1900 hatte das Gran Teatre del Liceu den Bühnenbildner Soler i Rovirosa nach Bayreuth und München entsandt, um die letzten szenographischen Entwicklungen der Wagnerdramaturgie zu studieren.
Ab 1906 erhält die Übersetzung der Wagner'schen Werke einen neuen Impuls. *Tannhäuser*, *Die Feen* und *Parsifal* erscheinen, und die vorliegenden Fassungen von *Das Rheingold* und *Die Walküre* werden überarbeitet. Die Übersetzer sind jedes Mal Geroni Zanné und Joaquim Pena. Hinzu kommen zahlreiche Monographien in der Übertragung von Manuel de Montoliu, Geroni Zanné und Alfons Par. Zu erwähnen sind auch die Fassungen, an denen Maragall mitwirkte: *Tristan und Isolde* (1904, in Zusammenarbeit mit Antoni Ribera) und *Die Meistersinger von Nürnberg*, (gemeinsam mit seinem Neffen Josep Lleonart, dem Autor von *Elegies germàniques* (1910) und Übersetzer von Goethes Faust). Nicht zuletzt sei auf die Übersetzertätigkeit von Anna d'Ax (Núria Sagnier) hingewiesen, die nach dem Bürgerkrieg – in den fünfziger und sechziger Jahren – eine zeitgemäßere sprachliche Adaption der bestehenden Fassungen vornimmt.
Denn die Wagnerübersetzungen der Associació, speziell die der Jahre 1901 bis 1914, setzen auf eine Sprache, die auf die Texte und die Musik Wagners zugeschnitten ist und unzählige Alliterationen, Germanismen und Lokalismen aufweist. Auch gehörten Zanné und Pena zu einer Jugendstilgeneration, die symbolistischen Gewagtheiten sehr zugetan war. Sie bedienen sich in ihren Übersetzungen einer Poetik, die den Erfordernissen des Wagner'schen Dramas in geradezu radikaler Weise angepasst ist. Doch mit dem Erscheinen von Prat de la Ribas *La nacionalitat catalana* im Jahr 1906, dem Beginn von Eugeni d'Ors' *Glosari* und dem Ersten Kongress der Katalanischen Sprache gelangen die normativen Regeln von Pompeu Fabra zum Durchbruch, was zu einer radikalen Änderung der Gegebenheiten führt. Und der sich regende *Noucentisme* neigt einem wesentlich klassizistischeren literarischen Standard zu, der mit den im *Modernisme* verhafteten und teils auch mittelalterlichen Sprachformen nachempfundenen Modellen Penas, Zannés und selbst Margalls nicht zu vereinbaren ist. Zanné wählt schließlich eine Art Exil in Buenos Aires, wo er eine neue Associació Wagneriana gründet.

Wagner und das Volk

Im Kontext der Jahrhundertwende spielte Wagner in Katalonien eine wichtige „gesellschaftliche" Rolle, wie Maragall es ausdrückt, für den „gesellschaftlich" gleichbedeutend war mit "national". Die Spuren dieser Bedeutung sind noch heute fast überall sichtbar: Sowohl in den Dörfern als auch in den Städten sind viele Straßen nach dem Komponisten benannt. Die zahlreichen Chöre, die sogenannten „orfeons", die ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts landauf landab entstehen, machen Wagners Musik in der breiten Bevölkerung bekannt. Und die Wagnerianer entstammen nicht so sehr dem Bürgertum als vielmehr dem einfachen Volk, das mit schier religiöser Inbrunst – das Libretto stets in der Hand – zu den Aufführungen des Meisters erscheint. Die Stücke, die der Tenor Francesc Viñas oder Maria Blanchart ab 1903 auf Katalanisch singen, erregen stürmische Begeisterung. Die katalanische Erstaufführung des *Parsifal* am 1. Januar 1914 im Liceu – als gerade die Autorenrechte erloschen – markiert einen der Höhepunkte des damaligen Wagnerismus. Viñas, inzwischen zum Parsifal schlechthin geworden, erntete einen seiner großen Erfolge. Die Kritik bemängelte nur das Bühnenbild, da Montsalvat, der heilige Berg, in dem der Gral aufbewahrt ist, nicht der Landschaft von Montserrat nachgebildet war. Die französischen und belgischen Wagner-Dramaturgen pilgerten schon seit geraumer Zeit nach Montserrat, um sich vom Ort inspirieren zu lassen. Auch allerlei esoterisches Volk sollte sich bald dort einfinden, das Montserrat – ausgehend von Chrétien de Troyes und Wolfram von Eschenbach – in mythologisch-geographischer Überlagerung mit Montsegur gleichsetzte, wo sich der Legende der Katharer nach der heilige Gral befand. Auch die großen Okkultisten der dreißiger Jahre, von Himmler bis Doktor Jinarajadasa, Präsident der Theosophischen Gesellschaft von Hadjar in Indien, suchten den katalanischen Nationalberg auf. Somit war *Parsifal* von allen Werken Wagners jenes, das – wenngleich spät – unter den Katalanen den größten Erfolg hatte und die größte Begeisterung auslöste. Für Montserrat war sogar ein Theater im Stile Bayreuths geplant. Wieland Wagner ließ es sich nicht nehmen, das Vorhaben bei einem denkwürdigen Besuch vor Ort – 1955, mitten in der Francozeit – auf seine Tunlichkeit zu überprüfen. Dann aber beschloss man, im großen Saal des Palau Nacional auf dem Montjuïc ein neues Theater zu bauen, doch auch dieses Projekt wurde fallen gelassen. Und wer heute nach Moià kommt, der Geburtsstadt von Francesc Viñas, wird dort noch das Cafè del Sant Graal (Viñas hatte den Chor der Gralsritter gegründet) und in einem halb vergessenen Museum Erinnerungsstücke und seine Wagner-Kostüme vorfinden. Ein weiteres Beispiel für die Wagnerverbundenheit unseres Landes.

Parsifal, Barcelona, Juni 1913. Plakat zum hundertsten Geburtstag Richard Wagners.



Nachwort

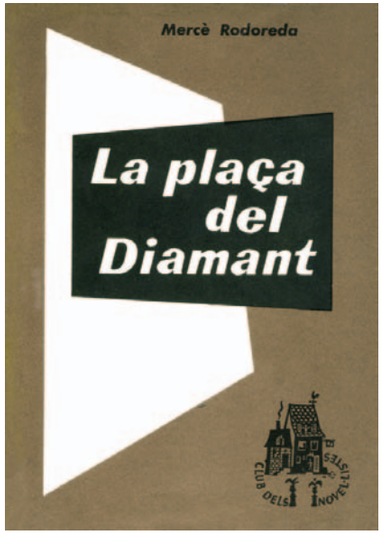
Im Laufe der Jahre hat diese Verwurzelung des Wagnerismus im Volk abgenommen. Mag sein, dass auch das Volk – eine heutzutage gar nicht so leicht zu definierende Kategorie – abgenommen hat. Doch ist Wagner immer noch in vielen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens präsent, in der Architektur Gaudís – nachweislich in La Pedrera (an den Decken und auf der berühmten Dachterrasse), im Parc Güell, in vielen Details der Sagrada Família usw. Und im Werk anderer Architekten des *Modernisme*, wie dem seines Mitarbeiters Jujol oder jenem von Domènech i Muntaner (Palau de la Música Catalana) u. a. Nicht zuletzt auch in der Jugendstilarchitektur kleineren Maßstabs, in kleinen Wohnungsbauten, einfachen Häusern, Sommerhäusern, wie man sie überall in Katalonien antrifft. Wagner lebt fort im Humus unserer Kultur und taucht regelmäßig und bisweilen unverhofft wieder auf, etwa in den Werken von Gegenwartsautoren wie den Künstlern der Generation Dau al Set (vor allem Joan Brossa), aber auch bei Perejaume. Wagners „Einbürgerung" durch die Associació Wagneriana – die 1942, bedingt durch die politischen Umstände, offiziell aufgelöst wurde, tatsächlich aber bis in unsere Tage weiterbesteht – hat ihn zu einem konstanten Bezugspunkt gemacht, zu einem Bodensatz, der bis heute da ist. Die Katalanen haben das wagner'sche Feuer in den schwierigen Jahren des Zweiten Weltkriegs (die zusammenfällt mit unserer Nachkriegszeit) am Brennen gehalten, unterstützt vom Ensemble der Frankfurter Oper, die zwischen 1941 und 1947 im Liceu Wagner-Festspiele gab. Oder mit den Wagner-Festspielen von 1955, im Beisein von Wieland Wagner und dem gesamten Team, das die Bayreuther Festspiele leitete. Später mit den spielplanmäßigen Vorstellung im Liceu, bei denen Jahr für Jahr die großen Wagner-Sänger auftraten. Auch die Parsifal-Verfilmung von Hans Jürgen Syberberg wurde hier gezeigt (Oktober 1982). Feuerblüten im katalanischen Leben.

MERCÈ RODOREDA IM EUROPÄISCHEN EXIL

Mercè Ibarz
Aus dem Katalanischen übersetzt von David Klein

Als das Franco-Heer sie ins Exil trieb, war Mercè Rodoreda eine moderne Avantgarde-Schriftstellerin: Die Parodie des zeitgenössischen Populärromans, die Verfremdung der Tradition und der markante Einfluss des Kinos hatten ihr Schaffen mitgeprägt. Sie war 31 und hatte fünf Romane veröffentlicht, sich in der barcelonischen Presse und in gesellschaftlichen Debatten seit Ausrufung der Republik im Jahr 1931 regelmäßig zu Wort gemeldet, war während des Bürgerkriegs im Radio zu hören gewesen und hatte an einem internationalen Schriftstellerkongress teilgenommen. Ihr letzter Roman, *Aloma*, der in den Kriegswirren von 1938 erschien, hatte unter den Lesern gute Aufnahme gefunden. Der Roman unterschied sich deutlich von den vier vorangegangen, doch trug er noch einige jener Züge der ersten Moderne, die – in katalanischer wie in anderen europäischen Sprachen – den Roman des 19. Jahrhunderts zu dem Roman des 20. Jahrhunderts machen sollten, in dem die Massengesellschaft – wie schon damals zu erkennen – eine unwiderlegbare kulturelle Logik begründete.
Als Rodoreda *Aloma* 1968 überarbeitete und im Jahr darauf veröffentlichte, war sie nicht mehr die moderne Schriftstellerin der dreißiger Jahre, sondern eine durch und durch zeitgenössische Autorin. Das heißt, sie musste die künstlerischen Strategien aus den Trümmern der Nachkriegszeit neu entwerfen, und sie tat dies mit vollem Bewusstsein. So erging es damals zwar allen Exilschriftstellern, die in der Literaturgeschichte Spuren hinterlassen haben, doch kam im Fall Rodoredas noch eine schwere Bürde hinzu: nachdem der Franquismus den Kommunikations- und Diskussionskontext ihrer Jugend *zur Gänze* zerstört hatte, konnte sie auch auf jenen des Exils nicht zählen. Denn im Gegensatz zum deutschsprachigen Exil schufen die katalanischen Exilanten dort, wo es möglich gewesen wäre – in Mexiko – kein eigenes verlegerisches Netzwerk. Diejenigen, die sich in Mexiko niederließen, gründeten allenfalls Zeitschriften (literarische und politische), doch fehlte es an einem Pendant zu der Verlagsstruktur, die beispielsweise das deutschsprachige Exil im Land hatte oder das russische in Paris. Natürlich ist die Sozialgeschichte der katalanischen Sprache nicht mit jener der deutschen oder russischen vergleichbar, doch scheinen mir diese Unterschiede keine ausreichende Erklärung zu sein für die Tatsache, dass das katalanische Exil keinen Arbeits- und Verlagszusammenhang schuf. Vielmehr sei eine Parallele zu einem anderen Exilanten gezogen, dem Filmregisseur Luis Buñuel, insbesondere der Abendmahlsszene aus seinem Film *Viridiana* – wie Rodoredas *Auf der Plaça del Diamant* aus dem Jahr 1962 –, einer Allegorie des Exils, in der die Parias, die aus der Geschichte Ausgestoßenen, das Haus stürmen, sich gegenseitig bekriegen und Viridiana, die gewissermaßen die verlorene und entfremdete Heimat symbolisiert, vergewaltigen. Hatte Buñuel mit dem spanischen Exil zu kämpfen, das seine Arbeit im franquistischen Spanien nicht tolerieren konnte, musste Rodoreda zusehen, wie ihr das katalanische Exil den Rücken kehrte, als sie sich 1962 mit *Auf der Plaça del Diamant* auf der behutsam wiedererrichteten Verlagsszene Barcelonas zurückmeldete: dass Colometa, die Protagonistin des Romans keine Exilantin und politisch organisierte Widerstandskämpferin ist, ihre Stimme nichts Episches und nichts Heroisches hat, war ganz und gar nicht nach dem Geschmack der anderen Exilschriftsteller.
Auf der Plaça del Diamant, das in Deutschland bekannteste und seit der Übersetzung aus dem Jahr 1979 immer wieder aufgelegte Werk Rodoredas, gefiel auch in Barcelona nicht: weder der Jury des Preises, für den die Autorin den Roman eingereicht hatte, noch der Kritik. Es waren die Leser, die dem Werk im Jahr darauf den Durchbruch verschafften und Rodoreda seither eine treue Stütze blieben.
Andere Künstler waren allmählich nach Katalonien zurückgekehrt, einige bereits während des Zweiten Weltkriegs (Joan Miró und Carles Riba aus dem französischen Exil) oder danach (Joan Sales aus Mexiko). Es war eine Entscheidung für den Wiederaufbau der Kultur im Inneren. Rodoroda kehrte nicht zurück, sie ging auch nicht nach Übersee, sondern blieb in Europa. Hautnah erlebte sie noch einen zweiten Krieg und eine weitere Nachkriegszeit. In vielen ihrer Briefe, in ihrer Lyrik und ihren Erzählungen (überwiegend zwischen 1939 und 1953 geschrieben) hat sie ein literarisches Zeugnis dieser Zeit hinterlassen. Ihre lyrische Produktion ist beachtlich und übersteigt bei weitem die in Exilzeitschriften abgedruckten Gedichte. Lyrik und Erzählungen sind in Rodoredas Werk ein untrennbares Ganzes, thematisch bestimmt vom Verlust der Heimat, von Krieg und Exil. Nach ihrer endgültigen Rückkehr nach Katalonien nimmt sie diese Themen als Kernelemente ihrer abschließenden, radikalen Geopoetik in Angriff. Daraus entstehen *Reisen ins Land der verlorenen Mädchen* und *Weil Krieg ist*, beide nach Francos Tod im Jahr 1980 veröffentlicht und gemeinsam mit *El carrer de les Camèlies* [Der Carrer de les Camèlies] die einzigen Werke, die nicht aus früheren Fassungen der fünfziger Jahre hervorgegangen sind.
Es war eine radikale, irrealistisch gefärbte Poetik, die Rodoreda seit langem praktizierte. Sie hatte sie mit *Reise ins Land der verlorenen Mädchen* und *Der Tod und der Frühling* initiiert und kombinierte sie mit figurativen Bildern kafkascher Prägung die ich hier in der Reihenfolge ihres Entstehens aufzähle: *Jardí vora el mar* [Garten am Meer], *Der zerbrochene Spiegel* und *Auf der Plaça del Diamant*. Kafka ist eine Referenzgröße, zu der sich Rodoreda in den Vorworten ihrer Romane regelmäßig bekennt. Er ist in den fünfziger Jahren die gemeinsame, zentrale Bezugsfigur unterschiedlichster Schriftsteller, deren literarisches Schaffen vor den beiden Kriegen von 1936-1945 begonnen hatte.
Dies trifft auch auf Anna Seghers und den Exilroman zu, die für Rodoreda ein brauchbares Modell darstellen. In den zwischen 1939 und 1959 wiederholt unternommenen Versuchen, sich erneut dem Roman zuzuwenden, verfolgt die Autorin eine Methode, die sich mit jener von Seghers' *Transit* vergleichen lässt, einem Roman, der im Übrigen die oben angesprochenen Unterschiede zwischen dem deutschsprachigen und dem katalanischen Exil deutlich macht: Die ersten Ausgaben von Seghers' Roman – die Autorin lebte von 1933 bis 1940 im mexikanischen Exil – erschienen auf Spanisch (Mexiko 1944) und Englisch (Vereinigte Staaten

Mercè Rodoreda, ‚Auf der Plaça del Diamant', Barcelona, Club Editor, 1962



„Als Meier starb, ließ ich ihn zwei Tage lang im Bett liegen. Ich machte ihnen vor, er sei noch krank, so dass ich auch seine Suppe essen konnte. Als Toter war er nachts nicht mehr so unangenehm, weil er sich nicht nass machte. Und Tote... Ich schlief schon seit Nächten, nur durch die dünne Holzwand der Baracke davon getrennt, neben einem Haufen von hundert oder zweihundert Leichen. Am zweiten Tag kam der Belgier dahinter. Er sagte nichts, doch als wir die Suppe verteilten, nahm er mir Meiers Topf weg und sah mich starr an. „Dieb!“ sagte ich und zitterte vor Wut. Er hob den Topf an den Mund, wobei er mich noch immer ansah. Ich stürzte mich auf ihn. Sie mussten uns mit Schlagstöcken trennen. Er hatte den Mund voller Blut, ich hatte drei Tage lang ein geschwollenes Gesicht. Als ich mich ins Bett legte, sah ich, dass sie ihn bereits weggeschafft hatten. Unendliche Traurigkeit überkam mich, fast hätte ich geweint. Es war der letzte Nachhall jener leuchtenden Welt, aus der man mich, brutal an der Nase gepackt, herausgerissen hatte; das letzte Zucken ihrer großartigen und verworrenen Gefühle. Damals dachte ich manchmal noch: „Wenn ich hier lebendig herauskomme, wie werde ich dann sein? Immer werde ich den Eindruck haben, dass ich einen unendlichen Strom von Leichen spazieren führe. Dass ich nur noch Kinder mit diesen riesigen Hungeraugen zeugen kann, mit enormen Geschlechtsteilen, die zwischen ihren mageren Schenkeln hängen.“

Mercè Rodoreda, „Nacht und Nebel“, *Semblava de seda i altres contes*, 1978

Übersetzt von Angelika Maass

Links
Mercè Rodoreda im Garten ihres Hauses in Romanyà de la Selva, 1973. Foto: Pilar Aymerich

1944), während die erste deutsche Ausgabe 1951 herauskam.
Seghers und Rodoreda gehen von der unmittelbaren Wahrnehmung aus, vom Eindruck der Wirklichkeit, und unterziehen das Reale anschließend der literarischen Gestaltung. Beide schreiben mit einer Poetik, die von der Tatsache geprägt ist, dass die literarischen Mittel der Vorkriegszeit in der Nachkriegszeit ihre Tauglichkeit eingebüßt haben. Seghers greift auf Muster der Populärliteratur wie z. B. den Thriller zurück, während Rodoreda aus der kulturellen Tradition schöpft. Sie benützen Chroniken, mündliche Erzählungen; Monologe, die sich dem *stream of consciousness* der zwanziger und dreißiger Jahre (Proust, Joyce und Woolf) mit seiner zwar ambivalenten, doch grundlegenden Sicherheit des Subjekts nicht zurechnen lassen. Die Erzählerinnen und Erzähler – anonym in *Transit*, meist ebenso namenlos bei Rodoreda – sind keine Subjekte mehr, es sind Niemande. Sie erzählen ihre Geschichte als Teil eines therapeutischen Prozesses zur Rückgewinnung der eigenen Identität, die sich mit den überlieferten Instrumentarien nicht mehr rekonstruieren lässt. Um der Krise des Individuums beizukommen, bedient sich diese Romankonzeption – die Rodoreda zuerst in Erzählungen erprobt – der primären, ursprünglichen Form persönlicher Kommunikation.
Sie standen vor einem Erbe ohne Testament, hatte der Lyriker René Char während des Krieges festgestellt. Daher gelte es als Primitiver zu handeln und als Stratege vorzusorgen, hatte er hinzugefügt.
Für die katalanische Sprache bedeutet dies die ebenso paradoxe wie phantastische Gelegenheit, die gesprochene Sprache zu Literatur zu formen und dem Katalanischen endlich jenen Roman und jene europäische Dimension zu geben, die in den dreißiger Jahren immer wieder gefordert worden waren – eine Aufgabe, die Mercè Rodoreda voll erfüllt.
Doch nicht allein die Schriftsteller hatten das Erbe geschändet und verwaist vorgefunden. Ich habe Joan Miró erwähnt, mit dem Rodoreda zusammenarbeiten wollte. 1940 malt Miró in der Normandie seine *Constel·lacions*, erlebt den Einmarsch der Nazis in Paris und kehrt nach Barcelona zurück, in der Angst, nie wieder malen zu können. Im selben Jahr stirbt Paul Klee. In Paris entwirft Jean Dubuffet die *Art brut* und Henri Michaux die *Art autre*. Michaux' Schreiben ist für die Rodoreda der Nachkriegszeit so entscheidend, dass seine doppelte Betätigung (Schriftsteller und Maler) die Autorin vermutlich zur Ausübung der bildenden Kunst bewegte. Das Werk dieser Künstler ab 1940 ist die wichtigste Anregung für Rodoreda in ihrem einsamen Prozess der Aufarbeitung, den sie zwischen 1945 und 1955 in Paris unternimmt. Sie schreibt Lyrik und widmet sich ausgiebig der bildenden Kunst: Collagen, Gouachen, Aquarelle. Penibel folgt sie Klee, Miró und Dubuffet und erfährt eine Wandlung. Danach wird sie endlich wieder Romane schreiben können, die eine neue, geläuterte Form aufweisen werden, weil sie die für die Zeit der Rekonstruktion adäquaten Instrumente einsetzen („Themen, Wahl der Stoffe, Mittel der Umsetzung, Rhythmus, Art des Schreibens etc.”). Die etwa hundert Arbeiten auf Papier, die sie geschaffen hat, geben einen anschaulichen Einblick in die Werkstatt einer Autorin. Freiheit, Leichtigkeit und Ungebundenheit waren Klees Schlüsselbegriffe. Es waren ebenso unentbehrliche Begriffe für Miró und Dubuffet, die ihn überlebten, Europa nicht verließen und einen weiteren Begriff hinzufügten: den des Grotesken.
Es war eine kalkulierte Strategie, die es verlangte, wie ein Primitiver, ein Kind, ein Gestörter, der Dorfnarr zu handeln. Das sind die Stimmen der Rodoreda in der Nachkriegszeit. Sie bilden ihr dauerhaftes literarisches Vermächtnis. Ein Erbe, das in der Tat ohne Testament ist und dennoch viel lehrt über das Schreiben in Europa nach der Katastrophe.

PROJEKT "GRENZEN SIND STRASSEN"

Institut Ramon Llull
Abteilung für Geistes- und Naturwissenschaften
Leiter: Carles Torner

Kurator
Arnau Pons

Koordination der Inhalte
Simona Škrabec

Wissenschaftlicher Beirat
Manuel Carbonell, Ramon Farrés,
Joan Fontcuberta i Gel, Feliu Formosa,
Josep Murgades, Lluís Solà, Ricard Torrents

Projektkoordination (IRL)
Marc Dueñas

Beratung
Manuel Guerrero, KRTU, Abteilung für Kultur und Medien,
Generalitat de Catalunya

Team (IRL)
Domènec Almerge und Julià Florit

Eine Produktion des: institut ramon llull
Katalanische Sprache und Kultur

Unter Mitarbeit von: KRTU Generalitat de Catalunya Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació

Mit Unterstützung von: Generalitat de Catalunya Institució de les Lletres Catalanes

SONDERDRUCK

Herausgeber
Arnau Pons und Simona Škrabec

Edition
Abteilung für Geistes- und Naturwissenschaften
und Abteilung für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Institut
Ramon Llull

Grafikdesign
Mariona Garcia

Satz
Juliana Dorn

Dokumentation
Annette Blattmacher

Übersetzungen Katalanisch-Deutsch
Axel Sanjosé
David Klein
Angelika Maass

Korrektur
Axel Sanjosé
Hans-Ingo Radatz
Ulrike Oster
Kerstin Ischen

Bildrechte
S. 2: © Fundació Joan Brossa, VEGAP, Barcelona, 2007
S. 12: Archiv Joan Maragall, Barcelona
Fotos: Biblioteca de Catalunya
S. 17 (oben): Foto: Martí Gasull
S. 17 (unten links): Archiv La Vanguardia, Barcelona
S. 17 (unten rechts) und S. 18: Biblioteca Wagneriana,
Jordi Mota und Maria Infiesta, Barcelona
S. 21: Biblioteca de Catalunya, Barcelona
S. 22: © Pilar Aymerich

© dieser Ausgabe: Institut Ramon Llull 2007
Diputació 279, planta baixa E-08007 Barcelona
www.llull.cat

Herstellung:
EADOP

Druckvorstufe
Ormograf, SA

Druck
Gramagraf, SCCL

Dipòsit Legal: B-45299-2007

Nicht zum Verkauf bestimmtes Ansichtsexemplar