

Birgit Wagner (Wien)

Mallorca und die Universalität der Lumières:
Bearn o la sala de les nines von Llorenç Villalonga¹

Llorenç Villalonga, ein Autor aus Mallorca, der sein umfangreiches Erzählwerk teils in katalanischer, teils in spanischer Sprache schrieb, hat durch seine Haltung zum Sprachen- und Kulturkonflikt zwischen Katalonien und Kastilien zunächst von beiden Seiten Ablehnung erfahren: indem er einerseits den Zorn der Katalanisten erregte, sein Werk aber andererseits durch den zentralistisch verengten Blickwinkel der spanischen Literaturkritik auch außerhalb seiner engeren Heimat kaum Beachtung fand.² Und doch ist gerade sein relativ bekanntester Roman *Bearn o la sala de les nines* ein Musterbeispiel für jene Schreibweise, welche von subjektiven sozialen und geographischen Erfahrungen ausgehend und aus diesen gestaltend Erzählwerke schafft, in denen die Region, von der erzählt wird, symbolisch die Welt bedeutet; eine Schreibweise also, die in gewisser Hinsicht gerade das Gegenteil dessen bezweckt, was der klassische Regionalismus mit seinem Beharren auf einer phänomenologischen Beschreibung der Partikularitäten erreichen will. Sizilien z.B. hat das Werk von Pirandello und Leonardo Sciascia zu einem weit über Italiens Grenzen hinaus bekannten Abbild der Welt gemacht,³ während die Insel Mallorca in Villalonga einen zu Unrecht wenig bekannten Erzähler dieser Spielart eines «universellen Regionalismus» besitzt.

¹ Dieser Artikel ist die leicht veränderte Fassung eines Vortrags, der im Rahmen des Hispanistentags 1987 (Universität Passau) gehalten wurde.

² Einen Eindruck davon gibt die umfangreiche Bibliographie mit ausschließlich katalanischen Titeln bei Jaume Vidal i Alcover, in: Lorenzo Villalonga: *Bearn o la sala de las muñecas*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1985. Im Bereich der deutschsprachigen Hispanistik s. Johannes Höhle: «Zur Literatur Mallorcas», in: *Iberoromania* 9, 1979, S. 122-135, sowie die vorzügliche Lizenzatsarbeit von Susanne Wipf: «*Bearn o la sala de les nines*» von Llorenç Villalonga, Zürich (masch.) 1982. – Eine deutsche Übersetzung des Romans ist bei Piper geplant.

³ Auf die Parallele mit den sizilianischen Erzählern weist schon Höhle hin.

Der mallorkinische Autor schrieb und publizierte in beiden Sprachen; der Roman *Bearn*, der uns hier interessiert, wurde zunächst auf katalanisch geschrieben, doch als sich Villalonga mit seinem damaligen Verleger überwarf (Editorial Selecta, Barcelona), übersetzte er den nahezu fertigen Text und publizierte ihn 1956 auf spanisch. Nur die spanische, nicht aber die 1961 erschienene katalanische Erstausgabe enthält den vom Autor zurecht für unverzichtbar erklärten Epilog; deshalb empfiehlt es sich, nur die spätere vollständige katalanische Edition des Romans in den *Obres completes* (unter dem Sammeltitle *El mite de Bearn*) zu benützen, oder auch die darauf fußende Ausgabe in der Reihe «Les Millors Obres de la Literatura Catalana» (MOLC).⁴

Villalongas von sprachpolitischen Überlegungen unbekümmertes Oszillieren zwischen den beiden Sprachen mußte natürlich bei bewußten Katalanisten Anstoß erregen. In der Autobiographie *Falses Memòries* berichtet der Autor offensichtlich belustigt, daß Jaume Vidal i Alcover, sein jüngerer Freund und Bewunderer, mittlerweile der wichtigste Villalonga-Interpret und selbst Romancier, ihn mehrfach einer gespaltenen Schlangenzunge geziehen habe.⁵ Der Mann mit der Schlangenzunge hatte zwar sein erstes Buch, *Mort de dama*,⁶ auf katalanisch geschrieben und publiziert, doch schon dort zwei heiße Eisen angefaßt, die ihn in den Ruf eines Dissidenten und «Nestbeschmutzers» brachten: *Mort de dama* erzählt einerseits den als öffentliches Schauspiel inszenierten Tod einer alten und reichen Dame sowie die Machenschaften ihrer potentiellen Erbinnen und ist somit eine

⁴ Spanische Erstausgabe *Bearn o la sala de las muñecas*, Palma de Mallorca: Imprenta Atlante, 1956. Katalanische Erstausgabe *Bearn o la sala de les nines*, Barcelona: El Club dels novel·listes, 1961, verbindliche katalanische Ausgabe (mit Epilog) in den *Obres completes*, Vol I, Barcelona: Ed.62, 1966. Wir zitieren aus der leicht zugänglichen katalanischen Ausgabe von Edicions 62, Barcelona 1980 (MOLC; 43). Villalonga hat in einer Anmerkung zu einer Erzählung auf den Umstand hingewiesen, daß er mit der Weglassung des Epilogs für die katalanische Erstausgabe nicht einverstanden war: «Nunca perdonaré a los amigos de El Club dels Novel·listes a quienes, por otra parte, tengo tanto que agradecer, que me mutilasen *Bearn* suprimiendo el epílogo que explica el sentido de la obra. En él se insinuaba, en efecto, que los Bearn no habían sido Bearn y que todo el prestigio (prestigio significa diligencia) les viene dado por la lejanía.» *La cerilla y otras narraciones*, Barcelona 1983, S. 71.

⁵ S. *Falses Memòries*, Barcelona: El Club dels novel·listes, 1982, S. 132: «Jo, en matèria d'idiomes, mai no he fet grans discriminacions, motiu pel qual en Jaume Vidal me compara amb les serps que tenen la llengua xapada en dues, però també em podria comparar amb el seu il·lustre oncle Joan Alcover, que digué allò tan ben dit que si una llengua era la Lia l'altra seria la Raquel.»

⁶ Erstausgabe unter dem Pseudonym Dhey: *Mort de dama*, Palma: Gràfiques Mallorca, 1931; hier zitiert nach der zweisprachigen Ausgabe *Muerte de dama/ Mort de dama*, Barcelona: Edicions del Mall, 1986.

Satire auf die Aristokratie der Insel, andererseits schildert der Roman in einem zweiten Handlungsstrang Aufstieg und Fall der mallorkinischen Heimatdichterin Aina Cohen. Diese Figur steht stellvertretend für manche Autoren der sog. Mallorkinischen Schule, die bukolisch-regionalistische Dichtung nach klassischen Vorbildern anstrebte.⁷ Über die Harmlosigkeit dieser dichterischen Versuche einiger Epigonen von Costa i Llobera und Joan Alcover wird in *Mort de dama* ausgiebig gespottet:

El regionalisme (...) es prepara amb recepta, igual que una salsa. Picant una branca florida d'ametller amb un bocí de pa-gesa típica, mesclant-hi dos brots d'alfabreguera i deixant-ho coure vora la llar, mentre sonen els boleros i la cuinera canta *Sor Tomaseta*, surt un guisat de tan fàcil digestió que el toleren fins els infants de pit i que les senyores més senyores no desdenyen de tastar alguna vegada. (*Mort de dama*, S. 90.)⁸

Daß das Medium einer bestimmten Sprache, in diesem Fall das Katalanische in seiner mallorkinischen Variante, zum Selbstzweck dieser jeder möglichen Aussage wird, das verurteilt Villalonga deutlich und unmißverständlich:

Una dita antiga mallorquina proclama que «queso és lo mateix que formatge». Això era en altre temps. Avui queso no sols no és el mateix, sinó que és tot el contrari de formatge. Perquè la «cosa», en si, no té cap importància; la importància radica únicament en les paraules. I les paraules són hermètiques, petits mons inabordables que no es deixen envair pels mons estranys. (*Mort de dama*, S. 168.)

Diesen ersten Roman und Zeitschriftenartikel mit ähnlich ketzerischen Äußerungen veröffentlichte Villalonga während der zweiten Republik und machte sich bei den mallorkinischen Regionalisten gründlich unbeliebt. Das änderte sich auch dann nicht, als er nach Beginn des Bürgerkrieges – Mallorca stellte sich bekanntlich vom ersten Tag an auf die Seite der aufständischen Generäle – Artikel der Solidarität und der Verteidigung seiner Landsleute und Schriftstellerkollegen

⁷ Zur Literaturszene Mallorcas zu Beginn der 30er Jahre s. Jaume Vidal i Alcover: «Prólogo» zu der oben zitierten zweisprachigen Ausgabe von *Mort de dama*, S. 10f. und *Literatura catalana dels inicis als nostres dies*, hrsg. von Antoni Carbonell u.a., Barcelona: Edhasa, 1979, S. 395–407.

⁸ Auch im Rückblick der *Falses Memòries* urteilt Villalonga nicht freundlicher: «A Mallorca els que Jaume Vidal en digué "epigons" (i alguns s'ho prengueren malament, perquè Déu sap que es pensaren), s'havien encallat dins l'escola mallorquina. La llengua, més que un mitjà d'expressió, semblava ser per ells un fi en si mateixa.» (S. 143) Und: «Ningú no nega el mèrit de l'Escola Mallorquina, malgrat les seves limitacions, però res no pot aspirar a ser eternament únic, tant més que la producció de Costa o d'Alcover, si bé de qualitat, era escassíssima en quantitat. Els lectors no podien llegir sempre *La reliquia*. Els epigons de les dues grans figures tenien, com diu Gabriel Alomar en el próleg de la meva primera obra, por de dissonar i s'ensorraren en una retòrica ja gastada.» (S. 217)

schrieb⁹. Villalongas distanzierte Haltung zum Sprachenkonflikt entspricht einer ganz allgemeinen Haltung der prinzipiellen Nichtanpassung an herrschende Meinungen dieses im alten Sinn freidenkerischen Autors: War er in der zweiten Republik antirepublikanisch und monarchistisch gesinnt, so war er dann doch auch nicht falangistisch genug für das Franco-Spanien,¹⁰ und schließlich weigerte er sich in seinen letzten Lebensjahren (er starb 1980), in die allgemeine Fortschritts-Euphorie der Nach-Franco-Ära einzustimmen.

Ein Autor *à rebours* also, der seine kulturelle Identität weder in Mallorca, noch in Katalonien und auch nicht in Spanien, sondern in einem Dialog seiner mallorkinischen Erfahrungen mit der skeptischen Seite der französischen Aufklärung suchte. In den *Falses Memòries* erzählt er, wie er als Kind bereits von der magischen Ausstrahlungskraft Frankreichs berührt wurde, einer Ausstrahlungskraft, die sich aus so wunderbaren Ingredienzien wie französischem Parfum, schönen Königinnen, galanten Königen und weiten Eichenwäldern zusammensetzte,¹¹ und die nicht zuletzt durch den Reiz des Verbotenen erhöht wurde, der sich früh mit dem Namen des libertinen, des häretischen Voltaire verband. Später konnte Villalonga das sagenhafte Land mit seiner nicht minder legendenumwobenen Hauptstadt selbst kennenlernen, als er nämlich nach Abschluß seines Medizinstudiums im Pariser Hôtel-Dieu zum Psychiater ausgebildet wurde, und noch später auf Reisen gemeinsam mit seiner Cousine und Frau, dem Vorbild der Figur der Maria Antònia in *Bearn*.

⁹ S. Jaume Vidal Alcover: «Introducción», in: Llorenç Villalonga: *Muerte de dama. La heredera de doña Obdulia o Las Tentaciones*, Barcelona: Plaza & Janés, 1985 (Colección Clásicos), S. 25f.

¹⁰ *Ebenda*.

¹¹ S. *Falses Memòries*, S. 57: «He de parlar de la suggestió que des de petit exercí França sobre mi. El rebedor de Fontnova – a la pagesia en diuen "la casa" – era gran, amb un jardí al fons. Hi havia moltes de cadires de braços, o sigui "de repòs", una vora l'altra, al llarg de les parets blanques que la claror del jardí tenyia, segons les hores, de tons verdosos o daurats. Les parets estaven decorades amb mapes. Jo passava hores somiant davant el de França. Rubèn Darío ha fet rimar *Francia* i *fragancia*. Els perfums francesos són els millors del món. Les senyores van perfumades i són rosses; tenen la pell blanca, la veu dolça. La torre Eiffel té 300 metres (s'esbucarà). Totes les reines han estat belles; tots els reis, galants. A Fontainebleau hi ha boscos d'alzines. Lluís XIV, davall una d'elles, conversa amb una *demoiselle* de Lavallière. Diuen que és coixa, però no se li nota. Abans, dins una galeria del palau, la reina de Suècia ha fet matar el seu amant, un marquès italià de qui estava enamorada. L'amiga de Lluís XV, a Versalles, porta un nom que segons Voltaire – l'escriptor impiu que m'horroritza i m'atreu com un avenc –

...sera bientôt
le plus beau nom de France.»

Dieser Roman spielt zwar größtenteils auf dem titelgebenden Landgut Bearn im gebirgigen Inneren Mallorcas (wobei schon die Wahl dieses Toponyms eine Hommage an Frankreich bedeutet), ist aber auch sonst in vieler Hinsicht mit französischer Kultur und französischem Denken verbunden: zunächst thematisch durch die zwei Parisreisen der Hauptfigur Don Toni, und dann vor allem durch narrative Verfahren, die sich an der Erzählkunst der französischen Aufklärung orientieren.¹² Das Buch deklariert sich als brieflicher Bericht Joan Mayols, des Hauskaplans der Familie Bearn, über die Entstehungsgeschichte der Memoiren Don Tonis, sowie über die Ereignisse, die zum Tod desselben und seiner Frau Maria Antònia geführt haben. Unausgesprochen, aber eindringlich wird dem Leser suggeriert, daß der Briefschreiber und Ich-Erzähler Joan eines der vielen außerehelichen Kinder Don Tonis ist. Dadurch ist die Erzählperspektive überaus geschickt gewählt: Die katholische Orthodoxie eines Landgeistlichen und die kindliche Verehrung des illegitimen Sohnes für den Vater vereinen sich, um das Leben eines Skeptikers und unruhigen Geistes zu erzählen, wobei der Leser dem Text gegenüber einen sozusagen konstanten Ironieverdacht zu hegen gezwungen wird.

Der erste Teil des Romans trägt den Titel «Sota la influència de Faust» und entwickelt demgemäß den faustischen Charakter Don Tonis. Dieser ist einerseits von französischem Rationalismus und Skeptizismus geprägt, ist *afrancesat* und erklärter Schüler Voltaires:

Pertanyia per la seva formació al segle devuit i no sabia prescindir de *la Raison*, encara que (...) posseïa un fons poètic i àdhuc contradictori. - Reconec - em deia - que sa raó és un llum molt dèbil: això no ha d'esser motiu per voler-lo apagar, sinó per ationar-lo. (*Bearn*, S. 23.)

Den Dorfbewohnern von Bearn hingegen erscheint ihr «Senyor» nicht in aufgeklärtem Licht, sondern in schaurig-düsterer Beleuchtung: jenem Lichtschimmer gleich, der nächtens aus seinem Arbeitszimmer dringt, so daß man sich eigentlich gar nicht vorstellen kann, wann er denn schläft. Und weiter beunruhigen sie die seltsamen Geräte, an denen der Senyor baut, wie z.B. ein Automobil, und die Fama von den verbotenen Büchern, die er liest. Don Toni seinerseits wundert sich über seine Reputation:

Tot resulta curiós. A mi m'agradaria conèixer es procés en virtut del qual un vell enciclopedista com jo s'està convertint en un bruixot perillós an ets ulls d'es poble. (*Bearn*, S. 203.)

¹² Die Vorbildfunktion des Romans der Philosophen wird an späterer Stelle näher beleuchtet.

Maria Antònia wiederum sorgt sich um ihren Gatten, der indizierte Bücher liest und dessen Seitensprünge sie mittels des «difficil art social de la ignorància» (99) ungeschehen zu machen sucht. Dies wird ihr unmöglich, als Don Toni mit beider Nichte Xima, einem verführerischen jungen Mädchen, nach Paris reist. Der Vorwand für diese Reise ist übrigens die Uraufführung von Gounods *Faust* (1859), und faustisch ist auch das Paris, das die beiden Mallorca-Flüchtlinge erleben, ein Paris des Second Empire, des Luxus und der fieberhaften technischen und urbanistischen Entwicklungen (trotz dieser präzisen historischen Situierung der Schauplätze handelt es sich keineswegs um einen historischen Roman). Freilich findet Xima bald andere Liebhaber, und freilich kehrt Don Toni bald nach Bearn zurück.

Der zweite Teil des Romans heißt «La pau regna a Bearn», könnte aber genauso Philemon und Baukis heißen.¹³ Ein Jahrzehnt ist vergangen, aus dem Joanet ist ein Don Joan geworden, und nach einem tornadoartigen Kurzbesuch Ximas in Bearn versöhnen sich die Gatten: Maria Antònia, die sich auf einen anderen Familienbesitz zurückgezogen hatte, kehrt unter das eheliche Dach zurück. Die drei Hauptfiguren leben viele Jahre in einem Zustand paradiesischer Eintracht und Zeitlosigkeit. Einzig eine Reise, die die drei nach Paris und dann nach Rom zu einer Privataudienz bei Papst Leo XIII. führt, unterbricht die glückliche Gleichförmigkeit der Tage in Bearn. Wie jedes menschliche Paradies, so konstituiert sich auch dieses erst im Rückblick so ganz,¹⁴ wie Joan Mayol meint:

Bearn sabé somriure per espai de vint-i-dos anys: una eternitat. Avui que ja el mir d'enfora, és quan comprenc que era un paradís, perquè en aquest món no hi ha més paradisos que els perduts (*Bearn*, S. 123.)

Das Ende naht mit einer Katastrophe, oder, wenn man so will, mit dem klassischen Ausgang der Geschichte von Philemon und Baukis (eine positive oder negative Wertung der Ereignisse ergibt sich aus den Figurenperspektiven und wird so dem Leser zur Entscheidung überlassen): Ein letzter Besuch der bereits gealterten Xima bringt den Stein ins Rollen. Villalonga, der gelegentlich vor kolportageartigen Handlungselementen nicht zurückscheut, läßt sie drei vergiftete Bon-

¹³ Der erste Teil des Romans erschien 1956 in einer Theaterfassung unter dem Titel *Faust*, der zweite später ebenfalls fürs Theater adaptiert unter dem Titel *Filemó i Baucis*.

¹⁴ Auf das Thema des Verlorenen Paradieses weist schon das Motto, das aus Salvador Esprius Gedichtsammlung *Cementiri de Sinera* stammt:

Els meus ulls ja no saben
sinó contemplar dies
i sols perduts...

bons mit sich führen. Maria Antònia, die versehentlich eins zu sich nimmt, stirbt mit der ihr gemäßen heiteren Frömmigkeit und Don Toni schließt sich ihr im Freitod an, sehr zum Entsetzen des um das Seelenheil seines Vaters fürchtenden Joan.

Unsere Geschichte ist ja eigentlich ein Begleitschreiben zu einer anderen Geschichte, die aber dem Leser konstant vorenthalten wird, nämlich den Memoiren Don Tonis. Auf deren Inhalt gibt es Hinweise, die durch die seelsorgerische Perspektive Joans geprägt sind. Ist Maria Antònia die Zentralfigur der fiktiven Memoiren, wie Joan versichert, so ist Don Toni jene des realen Romans. Gewiß kann man davon ausgehen, daß der *senyor* von Bearn in vieler Hinsicht das *alter ego* Villalongas ist; so ganz fremd ist dem Autor aber die katholisch-konservative, den ländlichen Lebensformen verhaftete Mentalität Joan Mayols auch nicht. Vielmehr verhält es sich wohl so, daß sich das Autoren-Ich so wie in Diderots *Neveu de Rameau* in ein *Lui* und ein *Moi* aufspaltet: ein gutes, aber hausbackenes *Moi*, das einer tradierten Moral verhaftet ist, und ein insgeheim bewundertes, öffentlich aber im Namen genau dieser Moral verurteiltes genialisches *Lui*.¹⁵ Und so wie in Diderots berühmten Dialog läßt sich weder der Autor noch eine vom Autor intendierte Aussage eindeutig der einen oder der anderen Seite zuordnen: der Prozeß der Bedeutungsbildung, der *signifiance* im Sinne Kristevas, bleibt exemplarisch unabgeschlossen, und dies geschieht nicht etwa durch spektakulär neue narrative Experimente, sondern in einem, wie ich glaube, meisterhaften Rückgriff auf die Erzählpraxis der *philosophes* des 18. Jahrhunderts. Der läßt sich im übrigen auch im Detail nachweisen, so in der geschickten Montage von Pastiche, die intertextuelle Bedeutungsvarianten ins Spiel bringen. Die denk- und merkwürdigen Erlebnisse Joans in Paris, wohin er seinen Vater und Donya Maria Antònia begleitet, sind ein genaues Pastiche der Pariser Erfahrungen des Voltaire-Helden Candide. Wie dieser, gerät auch Joan durch seine naive Aufrichtigkeit und Spontaneität von einem Abenteuer ins nächste. Während Candide einer Betrügerin nachläuft, die er für Cunégonde hält, verfolgt Joan eine weibliche Figur, die ihm Xima zu sein scheint, und genauso wie sein westfälischer Vorgänger wird er laufend mißverstanden und betrogen und erlebt Paris als einen urbanen Dschungel voller unbekannter Gefahren.

¹⁵ Hösle verweist in diesem Zusammenhang auf die Erzählerperspektive des *Doktor Faustus*: Serenus Zeitblom als Chronist. Diese Parallele ist natürlich naheliegend, so man den Faust-Spuren in Bearn folgen will. Als direkte Anregung gilt übrigens der Roman von Jean Schlumberger: *Le lion devenu vieux*, Paris 1924.

Don Toni wird uns zwar vordergründig als faustischer Mensch präsentiert, erweist sich aber nach und nach und bei genauerer Betrachtung weit eher als Voltairianer: und das nicht nur äußerlich durch seine hagere Gestalt und die Allonge-Perücke, mit der er die Dorfbewohner schockiert, sondern vor allem dem Geiste nach. Das wird z.B. deutlich, wenn er die deutsche Faust-Figur ob ihrer Maßlosigkeit kritisiert, wie er es im Gespräch mit dem Pfarrer von Bearn tut:

A vostè no li és simpàtic. A mi tampoc. És un heroi poc clar. No sabem què s'han proposat ets alemanys amb aquest mite, s'origen del qual, segons ets erudits, és anglès, encara que a mi em sembla germanic de cap a peus. Una cosa desafortada, com totes ses seves. (*Bearn*, S. 86.)

Es ist also durchaus möglich, die vom Autor ausgelegten Spuren, die auf die Faust-Figur verweisen, letztlich als eine Irreführung des Lesers zu betrachten. Zu diesem Verwirrspiel gehört auch, daß Leo XIII. erstaunliche physiognomische Ähnlichkeiten mit Don Toni aufweist, dieser wiederum bewußt seine eigene Ähnlichkeit mit Voltaire betont, wodurch sich für den zutiefst verwirrten Joan die bestürzende Möglichkeit ergibt, daß der Papst dem Erzfeind der Kirche ähneln könnte...

Aber nicht nur die moralischen Kategorien verwischen sich, sondern auch die kulturellen Identitäten. Don Toni, der so bewußt das Leben eines mallorkinischen Landedelmannes lebt, hat zu seinen Landsleuten dasselbe Verhältnis wie der sentimentalische Dichter Schiller zu seinem Gegenstand: mal ein elegisch-idyllisches, mal ein satirisches. Das Hohelied auf die Ehefrau, das die fiktiven Memoiren dem Vernehmen nach singen, scheint durchaus vor diesem Hintergrund zu erklingen. Joan kommentiert das folgendermaßen:

Déu em perdoni si m'atrevesc a dir que dona Maria Antònia en presència del senyor em feia la impressió d'un salvatge davant un piano. (*Bearn*, S. 158.)

Don Toni/Villalonga nimmt also der eigenen Insel gegenüber zugleich den verfremdenden Blick des aus «fortschrittlicheren» bzw. aufgeklärteren Gegenden stammenden Touristen wie auch den Standpunkt des traditionsverhafteten und heimatliebenden Einheimischen ein, wobei die Inselbewohner einmal als gute und weniger gute Wilde, das andere Mal als Bewahrer einer alten und humanen mediterranen Lebensform betrachtet werden. Diese doppelte Optik verwendet Villalonga übrigens sehr häufig, expliziter als hier z.B. in seinem späten Roman *Un estiu a Mallorca*,¹⁶ der eine Replik auf George Sands Reisebericht *Un hivern a Majorque* ist und den durchaus aufklärerischen, zugleich aber zutiefst verständnislosen *coup d'oeil*, den die französische Schriftstel-

¹⁶ *Un estiu a Mallorca*, Barcelona: El Club dels Novel·listes, 1975.

lerin auf die Sitten und Lebensformen der Insel wirft, in die dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts transponiert.

Zurück aber zur Idylle oder Elegie von Bearn: Auch in diesem Paradies gibt es einen Baum der verbotenen Früchte, und das ist die titelgebende «sala de les nines». In diesem von Don Toni unter Verschluss gehaltenen Raum befindet sich die geheimnisvolle Hinterlassenschaft, bestehend aus lebensgroßen Puppen und diversen Dokumenten, eines Don Felip de Bearn aus dem späten 18. Jahrhundert. Von Don Felip erfährt der Leser nur das, was Joan von ihm weiß, also Gerüchte: daß ihn Don Toni «pervers i diabòlic» (244) nennt, daß sein Eros die Geschlechtergrenzen verwischte und daß er eine Wahnvorstellung entwickelte, die ihn dazu zwang, die Puppen, die ihm ein italienischer Künstler baute, mit feinen, selbstverfertigten Mädchenkleidern anzuziehen, was schließlich zu seinem Abschied aus dem spanischen Heer führte. Don Toni, der in seiner Bibliothek ein Exemplar der *Encyclopédie* aufbewahrt, hat also in einem Hinterzimmer einen gleichsam familieneigenen Marquis de Sade unter Verschluss: So taucht in diesem Roman, der ganz von Ambiguitäten durchdrungen ist, auch die Nachtseite der *Lumières* auf.

Der aus der katalanischen Erstfassung gestrichene Epilog gewinnt gerade in Hinblick auf diese «sala de les nines» seine Bedeutung: Nach dem Tod der Herren von Bearn und angesichts der Verschuldung sämtlicher Besitztümer steht das Gut zum Verkauf. Da tauchen überraschend zwei deutsche Doktoren auf, die sich als Emissäre Bismarcks sowie eines «Centre Imperial d'Investigacions Maçòniques i Teosòfiques de Prússia» (S. 239) legitimieren und lebhaftes Interesse an der Hinterlassenschaft Don Felips zeigen. Diese Tatsache sowie ihr unter dem Einfluß des mallorquinischen Weines sich bewegt entwickelndes Gespräch mit Joan gehört ganz zur *esperpento*-Seite Villalongas, die sonst in diesem Roman kaum aufscheint. Als getreuer Nachlaßverwalter entschließt sich Joan, den gesamten Inhalt der «sala de les nines» zu verbrennen und so dem Zugriff der pietätlosen Deutschen zu entziehen. Hat er den Willen Don Tonis richtig gedeutet? Wie dem auch sei, mit dem Tod der Protagonisten stirbt auch das Geheimnis von Bearn, ohne daß die Neugier des Lesers befriedigt worden wäre, ohne daß wir aufgeklärt worden wären.

Villalonga hat sich selbst in seinen Romanen gerne in der dritten Person auftreten lassen, manchmal als Villalonga, manchmal unter Pseudonymen, z.B. unter dem anglisierenden Pseudonym «Dhey», das er auch für die Erstveröffentlichung von *Mort de dama* wählte. Dort liest man über Dhey:

I si verament Dhey tengués algun talent, cosa que nosaltres no creiem, i arribàs a fer alguna obra seriosa, tal vegada seria ell, el revolucionari, l'enemic del tipisme, qui, independent que l'escrivís en llengua vernaclea, en castellà o en grec, salvaria per damunt de tot aquesta forma en to menor, aquesta manera suau i llatina dintre de la qual va néixer i que mai no li ha impedit una audàcia mental perquè la sap manejar bastant bé. (*Mort de dama*, S. 226)

Dhey bzw. Villalonga ist es tatsächlich gelungen, mit seinem Roman *Bearn* einer bestimmten lateinisch-mediterranen Lebensform, die sich mittlerweile unter dem homogenisierenden Einfluß einer Gesellschaft des Massentourismus und der Massenmedien zumindest stark verändert hat, ein Denkmal zu setzen, und zwar gerade, weil er als «enemic del tipisme» den Gefahren eines bornierten Regionalpatriotismus auszuweichen versteht. Seine katalanischen Interpreten bezeichnen seine Form von Mimesis als Mythifizierung,¹⁷ so ist auch der Titel des ersten Bandes der später nicht weitergeführten Gesamtausgabe, *El mite de Bearn*, zu verstehen. Dies scheint mir widersprüchlich und entspricht wohl eher einer modischen Vorliebe für das Wort «Mythos» als einer begründeten Anwendung desselben.¹⁸ Nicht alles, was einer Poetik der Erinnerung, hier auch einer regional gefärbten Erinnerung, entspringt, muß deshalb mit Mythos zusammenhängen; das hieße doch wohl in diesem Fall auch Villalongas stark rationalistischem Skeptizismus Unrecht tun. Der Roman *Bearn* verwirklicht vielmehr die Synthese von der geschichtsbewahrenden Funktion der Literatur, der Literatur als bestem Menschheitsgedächtnis,¹⁹ und der lebendigen Auseinandersetzung zwischen einer eigenständigen kleinräumigen Kultur und einer Kultur mit universalistischem Anspruch, wie es die französische ist.

¹⁷ Die katalanischen Villalonga-Exegeten sprechen von Mythifizierung der mallorquinischen Realität, diese These vertreten sowohl Jaume Vidal als auch Joaquim Molas («El mite de Bearn en l'obra de Villalonga», in: Llorenç Villalonga: *Obres completes*, a.a.O.). Als ein Zitat für viele möge Vidal in seiner «Introducción» zur spanischen Ausgabe von *Bearn* zu Wort kommen: «El proceso narrativo de L. V. (...) es el de la mitificación; el título que se dió al conjunto de la obra de L. V. que integraba el volumen I de la frustrada edición de su Obra Completa, *El mite de Bearn*, fue un acierto: Bearn, o sea, un pueblo de la ruralia mallorquina, como mito, pero no como realidad.» (S. 23) Vgl. auch Jaume Vidal i Alcover: *Llorenç Villalonga (o la imaginació raonable)*, Palma de Mallorca 1984.

¹⁸ Eine differenziertere Auffassung des Mythos-Begriffes verdanke ich Michael Rössner: *Auf der Suche nach dem Verlorenen Paradies: Studien zu den Aspekten mythischen Bewußtseins in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Habilitationsschrift, Universität Wien, noch unveröffentlicht.

¹⁹ In diesem Punkt gerade ergibt sich die Nähe zu dem politisch denkbar weit entfernten Leonardo Sciascia.