

Roger Friedlein (Berlin)

Der Naturraum der Pyrenäen als Epochenmerkmal für den Modernismus (Caterina Albert: 'Solitud', 1904–5)

Die Pyrenäen stehen in der Literatur der katalanischen *Renaixença* und des *Modernisme* gleichermaßen an einer herausragenden Stelle. Die Bedeutung des Motivs wurde im voranstehenden Beitrag von S. Bösch, an den sich die folgenden Überlegungen anschließen, anhand von Jacint Verdaguers *Canigó* beispielhaft für die Literatur der *Renaixença* untersucht. In unmittelbarer Fortsetzung davon gilt zunächst auch für den Modernismus, dass die Pyrenäen – nunmehr also um die Wende zum 20. Jahrhundert – in einer Reihe von Texten unterschiedlicher Gattungen als Schauplatz eingesetzt werden, von denen einige in der katalanischen Literaturgeschichte entscheidende Bedeutung haben. Zu denken ist in der Narrativik neben *Solitud* von Caterina Albert an die *Croquis pirinencs* von Jaume Massó i Torrents, in der Lyrik an Joan Maragalls *Pirinencques* oder die gleichnamige Sammlung von Joan M. Guasch sowie schließlich in der Dramatik an Massó i Torrents' *La Fada* oder an Josep Pous i Pagès' *Rei i senyor*.¹ Die Thematisierung dieses Naturraums beschränkt sich jedoch nicht, wie für die *Renaixença* bereits deutlich wurde, allein auf die Schauplatzwahl. Vielmehr ist für beide Epochen die jeweilige Art und Weise charakteristisch, wie der Pyrenäenraum eingesetzt wird, so dass mit der Untersuchung dieser literarischen Verfahren der epochale Wandel besser beschrieben werden kann.

1 Pyrenäen und *Renaixença*

Die *Renaixença* als das wohl folgenschwerste Kulturphänomen im Katalonien des 19. Jahrhunderts wurde bislang in erster Linie als eine soziale Bewegung mit dem Ziel der kollektiven Rückbesinnung der Katalanen auf die eigene Geschichte, Kultur und Sprache gesehen. Erst in zweiter Linie und in Folge davon werden Merkmale genannt, welche die Texte aus der *Renaixença* in einer gemeinsamen Epochenzugehörigkeit charakterisieren. Zu diesem Zweck werden vielmehr allgemeine europäische Konzepte ver-

¹ Vgl. auch die kleine Anthologie von A. Jané zur Pyrenäenthematik, in der insbesondere Texte aus dem Umkreis des *excursionisme* versammelt sind (Jané, 1975).

wendet. Als Eckdaten für den Zeitraum, in dem die Exponenten und Institutionen der Renaixença-Bewegung dominant kulturell wirksam sind, gelten gemeinhin die Publikation von Aribaus Ode „A la Pàtria“ 1833, als die Renaixença noch keine artikulierte Bewegung ist, sowie die erstmalige Publikation der modernistischen Zeitschrift *L'Avenç* im Jahr 1890 oder alternativ dazu die zweite *Festa modernista* 1893 in Sitges. In der Ideologie der Renaixença spielt – parallel zu anderen romantisch geprägten Nationalbewegungen in Europa – der Rückgriff auf die Geschichte für die Selbstdefinition die entscheidende Rolle, so viel lässt sich jenseits der Diskussion um die Renaixença als Bewegung oder Epoche behaupten.² Welche Geschichtsmythen dabei insbesondere aktualisiert und ausgebaut werden, hat J.-Ll. Marfany nach der Auswertung der prämierten Gedichte der *Jocs Florals* von Barcelona, der zentralen Institution der Renaixença, benennen können. Insgesamt stehen mittelalterliche Themen in der Zeit bis 1898 überdeutlich im Vordergrund.³ In diesem Rekurs der Renaixença-Literatur auf das katalanische Mittelalter tritt die Gebirgsregion ins Blickfeld, in der die Ursprünge der katalanischen Kulturgemeinschaft zu suchen sind – auch hierin zeigt sich die Renaixença im Einklang mit anderen Nationalbewegungen der Zeit. Selbstverständlich sind die Pyrenäentäler zunächst im faktischen Sinne der Ausgangspunkt der katalanischen Expansion im Mittelalter, sie werden aber in der Renaixença darauf aufbauend zum nationalen Ursprungs- und Kristallisationsraum überhöht. Jacint Verdaguer greift hierzu unter antiislamischem Vorzeichen auf die Pyrenäen als Ort der Klosterkultur in der Reconquistazeit zurück, um ein katholisch und patriarchalisch geprägtes Mittelalter als Keimzelle des katalanischen Volks zu stilisieren. In Verdaguers *Canigó*-Epos nehmen metaphorisch durchsetzte Landschaftsbeschreibungen einen breiten Raum ein, und im Zauberflug der beiden Protagonisten vom Canigó aus westwärts ist die pyrenäische Topografie der eigentlich erzählte Stoff.⁴ In der Nachfolge Verdaguers modelliert Víctor Balaguer in *Els Pirineus* das Gebirge dagegen mit antiklerikalem und antifranzösischem Akzent als Hort der Trobadorkultur und Raum der Meinungs- und Glaubensfreiheit.⁵ Im Auftakt zu Balaguers Dramentrilogie findet sich Verdaguers narrative Panorama-

² Vgl. Neu-Altenheimer, 1987–91.

³ Marfany, 1992.

⁴ Zu Verdaguers metaphorischer Technik vgl. den Beitrag von S. Bösch in diesem Band.

⁵ Das Mittelalter bietet somit Projektionsräume für den konservativen und den liberalen Flügel der Renaixença, die jeweils unterschiedliche Bereiche der mittelalterlichen Kultur aufrufen, vgl. Friedlein, 2001.

technik aus dem Zauberflug in *Canigó* umgesetzt in eine Panoramakulisse, auf der die Pyrenäen in ihrer Gesamtlänge vom Golf von Biskaia bis zum Cap de Creus dargestellt sein sollen. Vor ihr hält ein *Bardo dels Pirineus* eine programmatische Rede, in der die historische Dimension des Pyrenäenraums vor die landschaftliche in den Vordergrund tritt. Geht es bei Verdaguer noch vorrangig um die literarische Umsetzung der pyrenäischen Topografie, werden die Pyrenäen bei Balaguer vollends zur bloßen Chiffre eines liberal geprägten Patriotismus. Beide Autoren verquicken die mittelalterliche Nationalgeschichte und den pyrenäischen Naturraum im Dienste der Herausdifferenzierung und Stärkung der katalanischen Identität.⁶ Entscheidend ist dabei, dass die Pyrenäen jenseits der konträren politischen Akzente in einem jeweils speziellen historischen Moment modelliert werden. Sie dienen als Bühne für nationalgeschichtlich⁷ relevante Vorgänge und werden in mehr oder weniger deutlichem Maße zum Träger zeitgenössischer nationalmythischer Konzepte.

2 Die Pyrenäennatur im modernistischen Modellroman

Tief greifende Neuerungen in dieser Hinsicht bringt der Modernismus. Zunächst kann man unter diesem, auch zeitgenössisch bereits benutzten Etikett eine allgemein gefasste, dem Neuen in der Kultur gegenüber aufgeschlossene Haltung verstehen.⁸ Diese artikuliert sich zumindest kurzzeitig in einer sozialen Bewegung mit gemeinsamen publizistischen Organen und kulturellen Institutionen.⁹ Darüber hinaus ist vorgeschlagen worden, den Modernismus als einen auf die Modernisierung der katalanischen Kultur hinauslaufenden historischen Prozess zu fassen und dafür vorrangig soziale

⁶ Zur Identitätsfrage bei Balaguer ist zu präzisieren, dass die in *Els Pirineus* propagierte Nation diffuse Umriss hat. Einerseits ist von den Pyrenäen als Gebirgszug vom Atlantik bis zum Mittelmeer die Rede, andererseits tritt durch die Handlung, die um den päpstlich-französischen Albigenserkreuzzug gegen die okzitanischen Fürsten angesiedelt ist, insbesondere die katalanisch-okzitanische Verbundenheit ins Blickfeld. Joan Maragall hat diese konzeptionelle Unschärfe bereits in einer zeitgenössischen Rezension vermerkt (vgl. Maragall, 1934: 115–120).

⁷ Das in der *Renaixença* diesbezüglich verwendete breite Begriffsspektrum umfasst *pàtria*, *poble*, *regió*, *província* und weitere Begriffe. Es gehört zum Untersuchungsgegenstand der genannten Arbeit von I. Neu-Altenheimer (1987–91), die wiederum das von G. Brunn geprägte Dreiphasenschema der Nationenbildung in Katalonien adaptiert.

⁸ In diesem Sinn einer „*actitud cosmopolita i renovadora*“ verwendet etwa Jordi Castellanos den Begriff, vgl. Castellanos, 1995: 84.

⁹ Vgl. Marfany, 1982: 34–35.

Veränderungen zu untersuchen,¹⁰ was eine größere Flexibilität bei der Benennung der ästhetischen Merkmale der vielseitigen modernistischen Kultur ermöglicht. Trotz dieser Vielseitigkeit dürfte es jedoch möglich sein, modellhaft typische Merkmale modernistischer Literatur herauszuarbeiten, von denen sich Einzelwerke dann in stärkerem oder schwächerem Maß unterscheiden können und unterscheiden werden. Dass die Funktion der (pyrenäischen) Natur ein solches Merkmal ist und welche Folgen dies für die Charakterisierung des Modernismus hat, soll im Folgenden gezeigt werden. Diskutiert wurde die Rolle der Natur im Modernismus weithin unter der Rubrik des ‚Ruralismus‘,¹¹ eines Konzeptes, das bereits im Modernismus selbst im Umlauf war.¹² Die Ineinssetzung von Ländlichkeit (*ruralisme*) und Bergwelt (*muntanya*) geht dabei damals wie heute sehr weit, was eine jüngere Schulanthologie zur Literatur der *muntanya* beweist.¹³ Unter diesem Titel fanden ausdrücklich auch solche Fragmente Aufnahme, die das Landleben im Allgemeinen und unabhängig vom Gebirgsraum thematisieren.

Beispielhaft ausgeprägt findet sich der neue Blick der Autoren auf die Natur in *Solitud* (1904–5) von Caterina Albert (1869–1966), besser bekannt unter ihrem männlichen Pseudonym Víctor Català.¹⁴ Zweifelsohne handelt es sich bei *Solitud*, dessen erstmaliges Erscheinen in der Zeitschrift *Juventut* sich in diesem Jahr zum hundertsten Mal jährt, um einen der herausragenden Texte der katalanischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Er wurde bereits kurz nach seinem Erscheinen von Eberhard Vogel als *Sankt Pons* für den Fischer Verlag ins Deutsche gebracht und erfuhr daneben eine Vielzahl von Übersetzungen in andere Sprachen,¹⁵ geriet jedoch im deutschen Sprachraum unverdient in Vergessenheit. Obgleich *Solitud* im katalanischen Raum als qualitativ bester modernistischer Roman gilt, wurde er

¹⁰ Marfany, der diese Konzeption vertritt, nennt u.a. – jeweils in soziologischer Perspektive – das Entstehen eines Kunst- und Literaturmarktes und die Individualisierung der bürgerlichen Künstlerperson als solche Neuerungspänomene; vgl. Marfany, 1995. Vgl. auch Marfanys frühere Arbeiten zu Wortgeschichte und Konzept des Modernismus in der ersten Sektion seines Buchs (Marfany, 1975).

¹¹ Alan Yates, 1975, insb. 81 mit einer Aufzählung der ruralistischen Romane.

¹² Vgl. das programmatische Vorwort von Caterina Albert zu ihrer Erzählung *Caires vius*.

¹³ Camps / Jubany (Hg.), 1992.

¹⁴ Català, 1989. Aus dieser Ausgabe (MOLC) wird im Folgenden mit der Seitenzahl zitiert.

¹⁵ Angesichts der großen Seltenheit der außerdem inzwischen spürbar veralteten Übersetzung von Eberhard Vogel (Català, 1909) wäre eine deutsche Neuausgabe des Textes mehr als wünschenswert.

von der deutschen Romanistik bislang kaum wahrgenommen.¹⁶ Über den Anlass des Jubiläums hinaus kann eine erneute Lektüre des Romans Aufschluss geben über die Rolle der Pyrenäen für die modernistische Narrativik und dazu beitragen, den Modernismus als ästhetisch fundiertes Epochenmodell zu beschreiben.

Solitud beginnt – es sei hier kurz an den Inhalt erinnert – mit dem Aufstieg der Protagonistin Mila zur Einsiedlerkapelle von St. Pons, die sie gemeinsam mit ihrem frisch angetrauten Ehemann zu betreuen hat. Die achtzehn Kapitel des Romans umfassen den Verlauf eines knappen Jahres, in dem sich Milas Ehe mit dem trügen und, wie sich herausstellt, dem Spiel verfallenen Matias mehr und mehr als ein Unglück erweist. Zu dem Schäfer Gaietà, der ihr die Bergwelt näher bringt, entwickelt Mila ein emotionales Verhältnis, das in der gemeinsamen Besteigung des Cimalt kulminiert. Kurz darauf kommt der Schäfer durch einen unheilvollen Menschen, genannt *L'Ànima*, zu Tode. Mila wird von *L'Ànima* vergewaltigt. Sie verlässt aus eigenem Entschluss ihren Mann und die Einsiedelei. Der Roman endet mit Milas Abstieg ins Tal, nunmehr als eigenständige und selbstbestimmte Person.

Dass die Bergwelt der Pyrenäen in *Solitud* mehr als eine akzessorische Funktion erfüllt, bedarf keiner weiteren Erklärung.¹⁷ Textpassagen, die sich unmittelbar auf die Landschaftsformen, auf Pflanzen, Tiere sowie auf Licht, Farben und Wetter des Gebirges beziehen, sind in den meisten Kapiteln des Romans und in beträchtlichem Umfang zu finden.¹⁸ Auf die Schlüsselstellung der Bergnatur für das Verständnis des Romans weist bereits die Tatsache, dass der Romantitel *Solitud* exponiert im Satzsatz des ersten Kapitels in einem Ausruf Milas beim Anblick der Berglandschaft erscheint, über die sich soeben die Abendruhe wie ein Leichentuch gelegt hat: „–Quina solitud! –murmurà, aterrada, i sentint que el cor li devenia,

¹⁶ Vgl. jedoch den Artikel im Supplementband von *Kindlers Neuem Literaturlexikon* (Fidora, 1998). Eine Bibliografie der katalanischen Forschungsliteratur und Kritik zu *Solitud* bis 1993 findet sich im von Prat / Vila 1993 herausgegebenen Tagungsband. Die zahlreichen Beiträge der Nachfolgetagung zu Caterina Albert sind erschienen in Prat / Vila, 2002.

¹⁷ Darauf verweist bereits Núria Nardi in ihrem Überblicksaufsatz zu den Naturszenarien bei Víctor Català (Nardi, 2002: 91), in den insbesondere die zahlreichen Erzählungen der Autorin eingehen. Nardi hebt insbesondere die zeitliche Strukturierungsfunktion der Naturdarstellungen, ihre Symbolfunktion und ihre Funktion als Projektionsfläche für menschliche *paisatges interiors* hervor (ib.: 91, 92 bzw. 96).

¹⁸ Längere Passagen in Kap. 1, 3, 7, 8, 12–15 und 17.

d'improvís, tant o més obac que aquelles pregoneses“.¹⁹ Darüber hinaus steht vor dem Abstieg Milas am Romanende ein Erkenntniserlebnis mit mystischen Zügen, das wiederum just vom Anblick dieser Berge seinen Ausgang nimmt.

Als paradigmatischer modernistischer Roman verlangt *Solitud* im Hinblick auf die neue Funktion der pyrenäischen Natur eine eingehendere Betrachtung. Beginnt man diese Untersuchung bei der Toponymie, die diese Natur bezeichnet, muss zunächst auffallen, dass weder die Begriffe „Pirineu“ noch „català“ jemals im ganzen Text fallen. Dennoch ist die lokale Verankerung der Romanhandlung darum nicht weniger eindeutig.²⁰ In diesem Sinne wirkt die Erwähnung der historischen katalanischen Polizeitruppe, der Mossos d'Esquadra, genauso wie der aus rossellonesischen und empordanesischen Elementen zusammengesetzte Dialekt des Schäfers.²¹ Der Blick vom Cimalt auf das von Mila vorher noch nie gesehene Meer in der Ferne, der Hochgebirgscharakter der beschriebenen Berge – der ewige Schnee ist in Sichtweite (172) – sowie die einmalige Erwähnung Barcelonas (74) evozieren eindeutig die katalanischen Pyrenäen.²² Mit der Ausnahme des Namens der katalanischen Kapitale ist die gesamte Toponymie jedoch fiktiv, beginnend bei den Namen der Ortschaften Ridorta, Llisquents, Murons und Roquesalbes bis hin zu den zahlreichen Bezeichnungen von Landschaftsformen.²³ Es handelt sich um wahrhaftig wir-

¹⁹ Die Bergeinsamkeit aus dem Romantitel erscheint nochmals in Kap. 2 („la Mila es recordà de la solitud de les muntanyes, amortallades per la boira negra del capvespre, i sentí esgarrifances“, 32, und „l'esbalandrament de l'ermita ja no li semblava tan gros, ni la solitud de les muntanyes tan absoluta“, 37), in Kap. 9 („en la solitud enlairada de les muntanyes desertes“, 115) und in Kap. 13 („s'animava la solitud de la muntanya i la quietesa profunda dels cims“, 164).

²⁰ Zumindest aus heutiger Sicht fragwürdig bleibt daher E. Vogels Versuch, in seiner Übersetzung die Toponyme durch alpin gefärbte Entsprechungen der deutschen Leserschaft näher zu bringen.

²¹ Inwieweit diese Verbindung eine literarisch-fiktive ist oder auf den historischen empordanesischen Dialekt zurückgeht, untersucht Luna-Battle, 2002.

²² Dass Caterina Albert den Montgrí im Empordà, in der Nachbarschaft zu ihrem Geburtsort L'Escala, und die dortige Ermita de Santa Caterina gekannt hat und sich Beschreibungselemente aus *Solitud* damit identifizieren lassen (Nardi, 2002: 80), bringt nicht mit sich, dass der Roman als fiktionaler Text deshalb so zu verstehen wäre, als spielte er ‚eigentlich‘ auf dem Montgrí. So könnte dieser nie einen solchen Reichtum an Geländeformen zur Verfügung stellen, wie sie die folgende Anmerkung auflistet.

²³ Als Bezeichnungen für Berggipfel werden eingeführt: Roquís Petit, Roquís Gros und Roquís de Sant Ponç, Fita dels Moros, Nina Blava, La Volva (L'Orifany), Cimalt, Peu de Gall, Cresta del Follet, Anap del Rei, Punta de Miranius, L'Aucellera, Jueu de Pom-

kende, häufig charakteristisch katalanische Wortbildungen, die jedoch keine Identifikation mit Orten der realen Pyrenäenwelt erlauben.

3 Natur und Wahrnehmung

An Milas Aufstieg zur Einsiedelei am Romanbeginn ist bislang in den Analysen des Romans insbesondere die Bedrohlichkeit der Natur hervorgehoben worden, die in Mila Furcht auslöst.²⁴ Mit dem bereits zitierten Ausruf des Schreckens reagiert sie auf die dräuende Einsamkeit der Berge, während die ebenfalls vorhandenen Momente des Entzückens aus den Ausblicken auf menschliche Siedlungen erwachsen.²⁵ Erhabenheit, Macht und Bedrohlichkeit der Berge – *la bomba immensa del Roquís Gros [...] dominant-ho tot i senyorejant com únic sobirà [...] donant an aquells llocs un aspecte imposador* – oder der Wände, an denen entlang der Weg hinaufführt – *com a punt d'esllavissar-se sobre el camí* – oder sogar der spitzen Agavenblätter – *ferien l'espai com glavis apomellats* – sind die beherrschenden Eindrücke von der Bergwelt, wie sie sich Mila in der ersten Annäherung präsentiert.²⁶ Auch im weiteren Verlauf gehören die Bedrohlichkeit der Berge durch ihre schiere Größe sowie ihre Einsamkeit zu den wiederkehrenden Eindrücken, insbesondere bei Milas Besteigung des Cimalt mit dem Schäfer.²⁷ Über die Drohung hinaus scheint die Natur sogar zum tätlichen Angriff auf die Protagonistin überzugehen. Dies beginnt beim ersten Aufstieg mit der schmerzhaften Blendung durch das Himmelslicht in der Berghöhe – *el cel era un gran*

Xiscleny und L'Orgue. Dazu kommen Bezeichnungen für weitere Geländeformen und für Gewässer: Canal de Trenacames, Barranc Negre, Torrent de Mala Sang, Bram de St. Ponç, el Bací, Pas de Llop, Gorga de les Tres Pintetes, Afrau de la Nina, L'Estimbada, Les Cabiroles, Afrau de la Morta, Salt del Crestat, Bau de les Olives, Planell de la Fita, Badador, Gorgs del Duc, Cova del Caçador, Relliscalls de La Calavera, Clot del Pas de Llamp, Rocapera, Cadireta del Penjat und Ull de Corberes.

²⁴ „A la muntanya, en canvi, tot li resulta estrany, agressiu i, per tant, és el terror, la por, allò que marca la seva actitud“ (Castellanos, 1997: 77). Dieser Aufsatz ist sicher der entscheidende Forschungsbeitrag zum Verständnis von *Solitud*.

²⁵ Beim Aufstieg auf den Roquís zu Anfang des Romans empfindet Mila den Anblick von Ridorta auf einem Hochplateau als „visió encisadora“ (26) und sie „quedà presa de tanta hermosura“ (18). Vgl. auch die Cimaltbesteigung („un bé de Déu de paisatge de pessebre, ple de [...] bellesa sobreposades per la mà de l'home“, 158).

²⁶ Zitate S. 27–28 und 18.

²⁷ „El Roquís Alt semblava desplomar-se sobre sos caps“ (45), „la fressa del Bram [...] com una fera engabiada“ (45), „solitàries aspreses de la muntanya“ (136), „les alçàries feréstegues“ (138), „les enormes Castelles del Cimalt, la cornisa ferotge de penyarals pelats i rosegats pel temps“ (170).

badiu ple de claror encegador que feria dolorosament els ulls assadollats –, erstreckt sich über die an der Kleidung anhakenden und ins Gesicht peitschenden Zweige der Rosmarin- und Dornenbüsche – *les romegueres de les vores se'ls arrapaven a les robes com manats de garfis*²⁸ – und endet bei den Nadelstichen der Luft – *com si aquell aire la ferís amb una secreta agullonada*²⁹ –. Ähnliche Übergriffe wiederholen sich zunächst an einer späteren Stelle³⁰ und scheinen sich auf dieselbe Weise beim Aufstieg auf den Cimalt wieder zu ereignen, als ein Erikastrauch und die verkohlten Zweige des Gestrüpps wie Krallen Mila die Schürze und die Beine zerkratzen.³¹ Der feindselige Charakter, mit dem die Natur in *Solitud* und darüber hinaus in der modernistischen Literatur im Allgemeinen ausgestattet sei,³² gehört gemeinhin zu den im Hinblick auf den Modernismus genannten Epochenmerkmalen. Von dieser Feststellung untrennbar ist jedoch zumindest für *Solitud* der Umstand, dass die Feindseligkeit kein der Natur innewohnendes Wesensmerkmal ist. Schon wenige Augenblicke, nachdem sie sich kennen gelernt haben, weist der Schäfer Gaietà Mila darauf hin, dass die Angst vor der Natur, die er ihr umgehend ansieht, eine vom Menschen selbst gemachte ist:

Atrament, seu massa poruca, ermitana: ho hai conegut de seguida que vos hai vista... [...] La basarda, un se la fa, veieu; que les coses del cel i de la terra, se'n cuiden pla ben poc de nosatros... (33)

Die Wahrnehmung der Natur ist allein vom Menschen bestimmt.³³ Bezeichnend dafür folgender kurzer Wortwechsel zwischen Gaietà und Mila: „–Quina fred! –exclamà la Mila, guaitant estremidida la serenor del cel. –Cal Temps dolç com una bresca, ermitana!“ (36).

²⁸ Vgl. ähnlich „les branques tendres dels gallerans els assotaven la cara encesa“ (23), „estes de romegueres i espinavesses que els esgarrapaven seguidament, com urpes d'animalons folls“ (23).

²⁹ Zitate S. 19, 22 und 27.

³⁰ „El griso gebradenc del matí semblava ple d'agullons que fiblaven la pell“ (39). Zu beachten sind auch die „bolletes de galleran“ in Milas Traum (38).

³¹ Vgl. „l'unglot despullat d'un bruc li esgarrapà el davantal“ (151) und „les garrigues, altre cop cremades, quals brins ennegrits li enganxaven les faldilles i li esgarrapaven ingratament les cames“ (171).

³² A. Yates spricht in Bezug auf *Solitud* von „hostilitat còsmica“ (Yates, 1975: 93).

³³ Gaietà äußert an späterer Stelle sentenzartig nochmals diesen Gedanken: „Tot lo del món és bonic si es mira amb bons uis, ermitana!“ (139).

Im Zusammenhang der Naturbeschreibungen dürfte darüber hinaus das auffälligste Merkmal die im übrigen bereits in der Sekundärliteratur signalisierte Anthropomorphie der Natur sein. Werden die Berge mehrfach mit lebenden Wesen verglichen – insbesondere der Roquís Mitjà mit einem Meeressäuger –,³⁴ so finden sich Bilder aus dem menschlichen Bereich besonders zahlreich: Dies reicht von bauchigen und buckligen Formen bis zum faltigen, tränenüberflossenen Antlitz eines Bergs.³⁵ Warzen für Steinfelder, Gebiss, Mund und zahnloser Schlund für Felsen, Schluchten und Spalten sowie Eingeweide sind weitere zum Vergleich oder als Metapher dienende Körperteile.³⁶ Das laute Rauschen des Gebirgsbachs wird dabei zum ‚ewigen Keuchen‘ des Berges (*bleix etern de la muntanya*), was unterstreicht, dass die Mehrzahl dieser Bilder beunruhigender oder erschreckender Art sind. Dies gilt allerdings nicht für den besonders auffälligen Vergleich mit weiblichen Körperformen, so den Brüsten, dem Busen oder einem Mädchenkopf: „el congost, ja si estret, s’estrenyia més a mida que els pins s’aclarien, acanalant-se com la rega divisora de dos pits“ (152).³⁷

Auch die Grenze zur Personifikation wird mehrfach überschritten, wenn den Landschaftsformen menschliche Handlungen oder Gefühle zugeordnet werden: „El Roquís se les mira tot envejat i més blau que un mataparent“ (49).³⁸ Der in der Bildersprache von *Solitud* etablierte, ständige

³⁴ „La llarga esquena massissa, de cetaci, del [Roquís] Mitjà“ (49, ähnlich 135). Vgl. auch „com una grananxa empedreïda en la pell escatosa d’un gran monstre“ (153).

³⁵ „Paretotes [...] ventrudes“ (18), „s’inflava un muntinyol llis i rabassut, mena de gep d’aquella llarga carcanada“ (43) – „una de tantes arrugues de la immensa faç de pedra de la muntanya per on s’escorrien a xòrrecs les llàgrimes del cel“ (21).

³⁶ „Muntanyes [...] com queixals de randa“ (56), „dos esquelaijos dentats [...], semblants a dues grans urpes embrionàries“ (152), „berrugues del pedreny“ (137), „immensa bocassa esdentegada“ (138), „les esquerdes travesseres que a tall de boques nombroses els llescaven l’amplada camusa dels ronyosos frontispicis“ (170) sowie „un budell descobert“ (173).

³⁷ Vgl. auch „El primer estrep s’inflava i enrodonia en forma de pit de dona, fent-li, per a major retirança, de mugró“ (24), „sembla un cap de noia, amb el cuot punxegut rera el clatell“ (27, nochmals 148). Dazu der Himmel, blau wie Jungfernaugen („aquell cel d’un blau puríssim d’ulls de verge“, 98).

³⁸ Weitere Beispiele: „L’udol del Torrent de Mala-Sang, que escup l’aigua del Bram“ (28), „dos xiprers centenaris es torcien l’un cap a l’altre, com dos gegants beguts, abraçant-se cap al cim“ (43), „Les veus de les muntanyes“ (47), „Muradals ciclòpics [...] amb desig d’unir-se“ (152), „el torrent de Mala-Sang [...] bavejava ses aigües llotoses sobre les margeres“ (191). In Bezug auf Berge: „com rient-se de les basardes“ (170), „la seua mantellina a la testa“ (172) sowie die Geschwistermetapher „com una gorra de cap caiguda als peus de son germà gran“ (172). Vgl. auch „els crepuscles [...] retallaven [...] el dia amb estisores d’ombra“ (132).

Bezug von Mensch und Natur aufeinander, so viel bleibt festzuhalten, gilt jedoch nicht über die Wahrnehmungswelt der Menschen hinaus: Dies macht die regelmäßige erzähltechnische Fokalisierung auf Mila oder ggf. mehrere der Protagonisten deutlich. Castellanos hatte zu diesem Punkt bereits formuliert:

Així, el lector té accés a la realitat a mesura que hi té accés també la Mila; i pot seguir, fins i tot, el moviment dels ulls d'ella o les mal enteses paraules que arriben a les seves orelles. (Castellanos, 1997: 77)

Dass die Naturphänomene durch Milas Augen gesehen werden, wird auch ausdrücklich erwähnt:

Ja *els esguards* de la dona, envejosos d'horitzons, començaven a dominar la carena espatlluda del Roquí Mitjà; ja la traspassaven, escallimpant també de l'altra banda l'ampla ratlla planera; ja *veien* enfonsar-se la Volva dins de la muntanya a manera de bòlid immens caigut del cel: ja disminuïa a poc a poc, fins a semblar pujolet insignificant, el bonyegut Roquí Petit amb son Planell de la Fita, pelat com una nafra, enmig (162f.; Hervorh. R.F.).

So erlebt Mila den Aufstieg auf den Cimalt zunächst als Gang durch eine bedrohliche Zauberlandschaft, die ihr phantastisch belebt erscheint,³⁹ später begeistert sie dagegen die Schönheit der Berge – *Me torno encantada per culpa d'aqueixa muntanya tan bonica!* –, während beim Abstieg, nachdem Mila das hohe Alter des Schäfers erfahren hat und damit ihr Liebesverlangen zunichte wurde, der Naturraum wiederum nur episodisch und ohne Fokalisierungsmerkmale eine Rolle spielt, da Mila in anderen Gedanken befangen ist.⁴⁰

4 Der Weg zur Vereinigung mit der Natur

Zur Natur in *Solitud* ist damit vorrangig festzuhalten, dass insbesondere ihre Wahrnehmung durch den Menschen als Individuum im Vordergrund des Interesses steht. So bleibt es nicht aus, dass mit der Entwicklung Milas ihr Blick auf ihre Umwelt Veränderungen erfährt. Mehr noch, das Verhält-

³⁹ „Tot prenia aparences màgiques“, „tantost li semblava que de cada replec de roques, de cada grop de bardissa, havia d'eixir-ne una blanca mà d'ossos per estirar-li les faldilles“ (151).

⁴⁰ Für den Begeisterungsmoment vgl. S. 160, für den Abstieg S. 181. Deutlich erzähltechnisch fokalisiert ist auch das Gewittererlebnis Milas (S. 187).

nis Milas zur Bergnatur steht sogar im Mittelpunkt ihrer Lehrzeit als Bergbewohnerin, die von der Erzählerinstanz, wie schon von J. Castellanos zitiert, als *aprenentatge de muntanyenca* bezeichnet wird.⁴¹ Diese Lehre verdient eine nähere Analyse. Ihre erste Phase beginnt gleich nach Milas Ankunft in der Einsiedelei, als der Schäfer bei Milas Äußerung des Bedauerns über den Nebel, der sie am ersten Morgen empfängt, ihr schlicht mit einem Lachen entgegenhält, es sei offensichtlich, dass sie keine Bergbewohnerin sei: „Vatua conquest! Ja vegi que seu pas muntanyenca, vós, que la boira vos espanti“ (42) – er dagegen weiß den Nebel nämlich durchaus zu schätzen. Im Folgenden lernt Mila das Notwendige über die Berge, um, wie der Schäfer klarstellt, der Bergwelt mit Zuneigung zu begegnen und ihre Schönheit wahrzunehmen.⁴² Im anbrechenden Frühling erfährt sich Mila bereits körperlich und seelisch im Gleichklang mit der erblühenden Natur, wie ausführlich geschildert wird. Die Reize, die sie der Bergwelt abgewinnt, spiegeln sich in ihr selbst wider:

Cada dia, [...] hi descobria un nou embelliment, no percebut el dia abans; i descobria encara més: descobria que aquells embelliments es reflexaven en ella i que ella també, al compàs de la muntanya, feia una gran transmutació regressiva. (90)

Wie die Berge fühlt sie sich selbst von einem geheimnisvollen inneren Licht beschieden. Milas Annäherung an die Natur wird auch dadurch signalisiert, dass ihre Gemütszustände nunmehr mit Naturvergleichen illustriert werden: Dumpfe Zornanfalle ziehen vorüber wie Sternschnuppen oder schwarze Hummeln, dazu katzenartige Launen.⁴³ Milas Wünsche, in ihrer Umgebung als Pflanze oder gar als Berg aufzugehen, greifen Raum: „millor ésser planta [...] o, millor encara, muntanya, muntanya revessa i cura com els Roquissos!“ (94). Auch die Tiere schließt sie ins Herz, und kaum kann sie ihrer Anwandlungen Herr werden, die Menschen ihrer Umgebung an sich zu drücken.

Das Verlangen nach der Vereinigung von Mensch und Natur realisiert sich erstmals in der Episode des Rosenfests, als die Dorfbewohner die Ebene mit Rosen schmücken und tags darauf mit Rosenstöcken die Berghänge hinaufziehen, was Mila von oben herab beobachtet. Das Erleb-

⁴¹ Vgl. „en Gaietà havia fet fer a la dona son aprenentatge de muntanyenca“ (138).

⁴² „Vos ha pas fet confegir les beceroles de la muntanya Per això voleu pas atrapar res bonic“ (49).

⁴³ „Passaven per sa vida, com estrelles volants o com borinots negres, ràbies somortes“ (92), „es descobria aires de gata moixa“ (93).

nis ist von einer zauberhaften Sinnlichkeit der Farben und Düfte geprägt, die gleichermaßen die Natur wie die Menschen erfasst – „les roses preservadores que ho embaumaven tot en sa agonia: terra, aires i cervells“ (98) –, und es kulminiert in einer Prozession, bei der ‚das Gebirge‘ in frenetischen Rufen auf den Heiligen der Einsiedlerkapelle Sant Ponç erschallt: „la muntanya entera esclatà, de sobte, en frenètiques aclamacions saludadores: –Sant Ponç!“ (103). Die semantische Breite des katalanischen *la muntanya* ist hier auf Deutsch kaum wiederzugeben. Es umfasst sowohl den einzelnen Berg Roquís de Sant Ponç als auch das personifizierte Gebirge als Ganzes sowie schließlich seine Bewohner als Gemeinschaft – an anderen Stellen ist der Begriff selbstverständlich auch mit einer einzigen der genannten Bedeutungsschattierungen zu finden.⁴⁴ Es kommt an der zitierten Stelle zu einer kommuniensähnlichen Einswerdung der Menschen der Berge mit diesen Bergen, mit dem Heiligen und letztlich dem Göttlichen. Sant Ponç ist dabei als Mensch, als (Name des) Berg(es) und als Heiliger die Verbindungsstelle zwischen Menschen, Natur und Gott. Auch für Mila bekommt das ästhetische Euphorieerlebnis – das Kapitel endet in einem Blütenregen – einen transzendentalen Charakter, indem sich ihr erstmals der Zugang zum Göttlichen eröffnet: „li féu sentir a ella per primera volta quelcom de gran, de pur, d’excels: l’imperí august de la santedat“ (104). Die Bedeutung des Kapitels scheint damit deutlich über die von A. Yates signalisierte dekorative Funktion hinauszugehen,⁴⁵ wie sich im weiteren Verlauf bestätigen wird. Dieses erste Erlebnis Milas der Einswerdung mit der Natur findet tagsüber statt – es soll noch sein nächtliches Gegenstück finden.

An Milas herbstlicher Depression⁴⁶ erweist sich, dass der Verschmelzungsprozess mit der Natur keineswegs zwangsläufig ausschließlich zu

⁴⁴ *Muntanya* und *mntanyes* in Bezug auf einzelne Berge ist erwartungsgemäß die häufigste Verwendung dieses Wortes in *Solitud*. Dagegen ist in den Ausdrücken „becerolos de la muntanya“ (49), „la cosa més roïna de la muntanya“ (50), „la nostra muntanya“ (58) oder „generació de muntanya“ (101), „voleu aprendre de cor tota la muntanya“ (162), die der Schäfer verwendet, mit *muntanya* die Bergregion gemeint, was fallweise auch ihre Bewohner einschließt. Bezeichnenderweise heißt es nach dem Tod des Schäfers, man wisse nicht, aus welchem Dorf er stamme; er stamme aus ‚den Bergen‘ („De quin poble era?... I un altre respongué: –No ho sé... de muntanya...“, 194). Das auf die ideologische Ebene erweiterte *Muntanya*-Konzept des katalanischen Konservatismus spielt dagegen keine Rolle (vgl. dazu Requesens i Piqué, 1988). Vielversprechend wäre vielmehr der Vergleich mit À. Guimeràs *Terra baixa*.

⁴⁵ Alan Yates, 1975: 91.

⁴⁶ „La seva solitud s’espessí“ (132), „Vós heu arreplegat mal de muntanya“ (134).

Erhebungs- und Schönheitserlebnissen führt, sondern nur deren grundsätzliche Ermöglichung bewirkt. Mit der Einkehr ruhiger Herbsttage, während derer sich Mila in die zu ihrem Nest gewordene Einsiedelei zurückzieht, und als erwartungsgemäß auch die Berge als beruhigende „paisatges temperats, plens de repòs encalmador“ (136) erscheinen, wird auch seitens der Erzählerinstanz ausdrücklich bestätigt, dass Milas Lehrzeit am Ende angelangt ist. Bei der Ersteigung des Cimalt bestätigt sich dies vollends: Mila nennt eifrig die Namen der umstehenden Berge, findet kurzum alles wunderbar und ruft aus: „És el millor tros de la muntanya“ (159). Als sie erneut von *muntanya tan bonica* spricht, erinnert sie Gaietà an ihre Entwicklung seit der Zeit, als sie alles scheußlich fand: „¿Vos ho deia pas jo con vos havieu empegueit d'aqueia manera que tot ho atrapàveu pitjor que un pecat mortal?“ (160). Mila gelingt es mit ihrem Lachen nun sogar, die Bergeinsamkeit zu beleben: Mit ihr scheinen der Raum und die ganze *muntanya* zu lachen: „reien sos ulls, reia la seva ànima i reia, finalment, tot l'espai i tota la muntanya a son entorn“ (165). Sie ist damit am Ende des Lernprozesses angelangt, was die Tagseite der Bergwelt betrifft. Diese hat für eine Weile ihren Schrecken verloren und erscheint nun beherrschbar und heiter.

Auf den Ausflug auf den Cimalt, der für Mila mit der schockierenden Enttäuschung über Gaietàs Alter endet, folgen mit dem Tod des Schäfers in einem vermutlich von *L'Ànima* verursachten Absturz, mit den falschen Verdächtigungen, das Einsiedlerpaar habe sich des Vermögens des Toten bemächtigt, mit diversen sozialen Demütigungen und schließlich mit der Vergewaltigung durch *L'Ànima* eine Reihe traumatischer Ereignisse dicht aufeinander. In der durchwachten Nacht nach der Vergewaltigung, die Milas Leben eine entscheidende Wendung geben wird, erreicht ihr Erkenntnisprozess die abschließende Station. Im Angesicht des nächtlichen Roquís Gros erfährt Mila nochmals ein quasi mystisches Vereinigungserlebnis mit der Natur und dem Kosmos. Wiederum erscheint ihr die Umgebung unbegreiflich in ein zauberhaftes Licht gehüllt:

Estava meravellosament estrellat i els estels tenien una lluïssor tan extraordinària, que tot l'espai s'hauria dit que tremolava d'un inefable tremolor lumínic (210f.).

In Gedanken über Leben und Tod begriffen, erlebt sie das Ereignis als ein erweitertes Raumgreifen ihrer Gedanken über sie selbst hinaus zum Unendlichen und deren Aufgehen im Gestirngewölbe. Damit einher geht eine intensiviertere Wahrnehmung der Natur, in die all deren Elemente ein-

gehen: Nacht, Mond, Gewässer, Bäume, Berg, Wald, nächtliche Farben und Licht⁴⁷ sowie schließlich ein Nachtvogel und eine Sternschnuppe. Auch dieses Erlebnis des Aufgehens in der Natur, das muss betont werden, geschieht zwangsläufig als ein ‚einseitiges‘ und allein auf die Wahrnehmung Milas beschränktes, da die Natur davon erwartungsgemäß völlig unberührt bleibt und unbeeindruckt ihren Lauf nimmt: „la nit feia son curs amb una lentitud aparent de cosa indiferent“ (216). Mila erkennt in diesem von der Naturwahrnehmung ausgehenden Erlebnis die dunkle Seite alles Geschehenen – ein Erlebnis also, das den nächtlichen Gegenpart und die Vervollkommnung des ersten ‚Kommunionserlebnisses‘ mit der Natur am Tag des Rosenfestes bildet.

5 Erzählkunst und Erkenntnis

Neben der Dynamik des Erkenntnisprozesses, wie sie bis hierher analysiert wurde, bleibt zu erläutern, worin konkret die Erkenntnis Milas besteht und was sie vorantreibt. Damit kommt die Rede auf ein wesentliches Element des Romans, das bislang ausgeklammert blieb, nämlich die Geschichten des Schäfers. Hatte ihr Ehemann Matias beim Aufstieg zur Einsiedelei die Erwähnung eines Maurenkönigs und der Bergfeen (*Lufes*) so kurz gehalten, dass sich für Mila daraus kein Erkenntniswert ergeben hatte, werden ihr dagegen von Gaietà eine Vielzahl von Geschichten erzählt, von denen *El Sol de Murons*, die *Rondalla de les Lufes* und die *Rondalla de les Cabirols* sowie die *Història de la Creu* ausführlich wiedergegeben sind. Dazu kommen mehrere Ansätze zu Erzählungen seitens des Schäfers sowie Erwähnungen derselben. Schon vor der ersten dieser Geschichten – es ist die Geschichte des Maurenkönigs, der Mädchen enthaupten ließ, wenn sie ihm nicht mehr gefielen, womit sich die rötliche Farbe des Wassers des Torrent de Mala Sang erkläre⁴⁸ – gibt Gaietà Hinweise auf den Entstehungsprozess und den Zweck dieser Geschichten. Beim Anblick vom Naturphänomenen sehe er in diesen eine märchenhafte Bedeutung, aus der sich seine Geschichten entwickeln würden. So etwa seine Vorstellung, hinter aufkommendem Bergnebel und Geräuschen steckten die Feen. Die Erzählung solcher Geschichten lasse im Menschen Zuneigung zu den Orten erwachsen.⁴⁹ So

⁴⁷ „La lluna [...] acolorint-se malencònicament d'un blau-verd temperat d'aigües marines“ (212f.), „fosforescència“, „incerta resplandor poètica“, „misteriosa gloriola“ (213).

⁴⁸ Vgl. die Erzählung *El Rei dels Moros* (49f.)

⁴⁹ „Hi ha camins que senti veus, veus fondes, i no vegi ningú, i jo pensi en les goges que s'espitllin o que rentin la roba entorn del gorg [...] És una bella cosa la boira, digueu pas,

geschieht es bei Mila tatsächlich nach der ersten längeren Geschichte über eine *Sol de Murons* genannte Adelige, die ihren blonden Haarschopf für die Heilung ihres kranken Geliebten dem angerufenen Heiligen als Dank darbringt, danach aber dennoch von ihrem Geliebten, auf den sie ein halbes Leben warten musste, verschmäht wird. Löst die Aufopferungsbereitschaft von Sol de Murons bei Mila zunächst eine Reaktion des Unwillens aus, so pflegt sie dennoch den verstaubten Haarschopf in der Kapelle mit Hingabe. In der zweiten Erzählung, diesmal mit stärker märchenhaftem Charakter, der *Rondalla de les Llufes*, steht das Thema der sexuellen Verführung noch stärker im Mittelpunkt. Es geht um den dreifachen Versuch der Goja Floridalba, einen alten Einsiedler zu verführen, der auf die Versuchungen von Reichtum, Macht und Weisheit nicht eingeht, schließlich aber einem einzigen Kuss erliegt, der verschwundenen Fee im Wahnsinn in den Bergen nachstellt und darüber das Himmelreich verliert. Das Märchen ist in der lokalen Toponymie verankert und weist einem bestimmten Naturphänomen – hier den Rufen, die man in den Bergen zu hören wähnt – eine Erklärung und Bedeutung zu. Insofern ist es beispielhaft für die Anleitung zum Verständnis der Bergwelt, die Mila durch den Schäfer erfährt.⁵⁰ Den ersten Nutzen zieht sie daraus bereits kurze Zeit später. Am Tage, als der Einsiedlerhof von der Dorfjugend in einem Gerangel während eines Festes verwüstet wird, erleuchten Mila und der Schäfer mit Hilfe von ölgefüllten Schneckenhäusern die Kapelle und verwandeln sie damit in Milas Vorstellung in einen Palast der Bergfee wie in der zuvor erzählten *Rondalla de les Llufes*, was Mila Ablenkung und Trost über den erlittenen Schaden verschafft: „aquella ermita [...] feia l'efecte d'un palau d'encís, de la demora de goges d'algun conte fantàstic“ (115).

Über die Tatsache hinaus, die Bergwelt mit Bedeutung zu versehen, bietet das Märchen der Llufes mit seiner Personenkonstellation eines alten Mannes und einer verführerischen jungen Frau die Gelegenheit, die Frage von sexueller Anziehung und ihrer Abwehr zu thematisieren, wie sie in der beginnenden emotionalen Beziehung zwischen Mila und Gaietà für Mila spürbar werden, aber unausgesprochen bleiben müssen. In *El Sol de Murons* und der *Rondalla de les Llufes* werden mit der Treue zum abwesenden Geliebten und dem Widerstand gegen die Versuchung moralische Grund-

ermitana“ (42). – „S'han de dire les fetes que hi han passades a les bandes perquè s'hi posi voluntat“ (49).

⁵⁰ Vgl. Castellanos, 1994: 80 und 92 bzw. „son aprenentatge de muntanyenca“ (138).

überzeugungen des Schäfers deutlich, die Mila hier noch nicht erfasst.⁵¹ In der Zusammenschau mit den beiden später folgenden Erzählungen, der *Rondalla de les Cabiroles* und der *Història de la Creu*, konfiguriert sich ein traditionelles Wertesystem mit der Treue, der Keuschheit und der Buße von sündhaften, insbesondere sexuellen Verfehlungen sowie dem Glauben und der Gottesfurcht als zentralen Werten.

Die *Rondalla de les Cabiroles*, sicher die literarisch anspruchsvollste der eingeschobenen Erzählungen in *Solitud*, dreht sich um die Frage von Sünde und Buße, und zwar anhand der Geschichte eines Burgherren, der sich an einem jungen Mädchen vergeht und ihren Fluch auf sich zieht. Jahre später wird er auf der Jagd durch ein verzaubertes Reh auf einen Berggipfel gelockt und fühlt sich dort – offenbar im Erschöpfungsschlaf – in einen riesigen Nachtvogel verwandelt, der die Agonie einer Nonne der Abtei von Cabrides durch das Fenster verfolgt. Die Sterbende erkennt den um Verzeihung Flehenden trotz seiner Vogelstimme als den, der er ist und der sich an ihr als junges Mädchen verging. Darauf verstirbt sie. Als der Burgherr auf dem Berggipfel aus diesem Traum erwacht, berichtet ihm ein Schäferjunge von einer Teufelerscheinung am Sterbebett einer Nonne, was der Burgherr als göttliche Warnung versteht und sich zur Buße an die später nach ihm benannten Bergseen Gorgs del Duc zurückzieht. Dieses ätiologische Märchen, das von der Erzählerinstanz ausdrücklich nur als ein Beispiel unter vielen von Gaietà erzählten Geschichten ausgewiesen wird und das Züge fantastischer Literatur trägt, bewirkt Milas endgültiges Eintauchen in „la vida fantàstica de la muntanya“:

la dona veia eixamplar-se els confins dels Roquissos fins a tenir la cabuda de mons sençers, que es poblaven seguidament de visions, de somnis i de quimeres extraordinàries. De cada paratge, de cada roca, de cada branquilló, en veia brollar una llegenda, i el sentit de lo meravellós es despertà en ella (146).

Das Ausstatten der natürlichen Welt mit Elementen der Kunst, um die Natur auf diese Weise mit Bedeutung zu versehen und sie sich schrittweise anzueignen – das ist die Lehre, nach deren Abschluss Mila den Cimalt besteigt und dort wie zum Beweis dafür in der geschauten Landschaft die

⁵¹ Dies gelingt ihr später, wenn sie den Schäfer mit einer der Figuren seiner Erzählungen in Beziehung setzt: „Era un savi, el pastor... Semblava que Floridalba li hagués fet el do que prometia al penitent que no havia conegut mai dona nada” (213).

Orte aus den Geschichten wieder erkennt.⁵² Den Zugang zur Natur über die Kunst verdankt sie dem Schäfer, inspiriert durch eine göttliche Stimme in seinem Inneren:

I com si una veu me les anés dient, me vénen totes les coses que hi deuen havere passades en aqueis paratges... I per això jo digui que me les conti la veu de Nostro Senyor, perquè, digueu: ¿pot éssere atra que la veu de Nostro Senyor aquesta que un hom se sent ací dedins con rumia? (147).

Mila erkennt den Schäfer als einen Erwählten. Zwar ist ihr klar, dass er sich seine Geschichten selbst ausdenkt – *rondalles que ell mateix s'enginyava* –, was sie im Moment der Enttäuschung auf dem Cimalt auch gegen ihn verwendet – *Tot són faules enganyadores* –,⁵³ später wird jedoch die fundamentale Wichtigkeit der Kunst für die Erkenntnis endgültig bestätigt: In Milas nächtlichem Erkenntniserlebnis kehren ihre Gedanken zu den Geschichten zurück,⁵⁴ die es vermögen, die Vergangenheit auf rätselhafte Weise lebendig zu erhalten. Kunst schafft Bedeutung und eröffnet dem Menschen damit das Verständnis der Natur in Raum *und* Zeit.

Im Nachdenken über den Wert des Lebens einer Grille, deren Zirpen sie hört, erkennt sie weiterhin, wie groß die Sünde ist, ein Leben zuschanden zu bringen. Für die Leserschaft ist es ein Leichtes, die Parallele zu den Frauen in *El Rei dels Moros*, *El Sol de Murons* und der *Rondalla de les Cabiroles* sowie schließlich zu Mila selbst zu ziehen. Ihre Gedanken führen sie zum Erkennen des Guten – in der Person des Schäfers, der mit seiner verstorbenen Frau in einem unzerrüttbaren Treueverhältnis lebte (*connubi intren-cable*)⁵⁵ – und des Bösen in der Figur von *L'Ànima*, von der Mila bewusst wird, dass Totschlag, Raub und Vergewaltigung zusammenhängen und aus dem planmäßigen Handeln von *L'Ànima* hervorgingen.

Zwar erlangt Mila eine Wahrnehmungsfähigkeit, die der poetischen Kreativität des Schäfers gleicht („la dona percebé, d'una percepció purament interna, la flamarada blavenca d'un foc follet que travessava ràpidament la fondalada“, 215); sie erkennt jedoch auch, dass die Früchte dieser Kreativität keinen Wahrheitswert haben und bloße Erfindung bleiben. Dies gilt jedoch nicht für die Geschichte des Glöckchens, das angeblich die

⁵² „Descobrint [...] a cada pas a la dona encuriosida tots els llocs de què li havien fet esment i donat coneixença les rondalles del pastor“ (158).

⁵³ Vgl. S. 176.

⁵⁴ Vgl. S. 215.

⁵⁵ Vgl. S. 212.

Unglücksfälle in den Bergen ankündigt. Dieses Läuten hat Mila vor dem Unfall des Schäfers selbst gehört. Es verweist – wie die *Història de la Creu*, in der es erstmalig erwähnt wird – nicht mehr auf Fragen menschlicher Moral wie die ersten, als fiktiv erkannten Geschichten, sondern auf die letzten Geheimnisse der Bergnatur und damit auf die Existenz Gottes selbst. Diese letzten Geheimnisse bleiben auch nach Milas Erkenntnis-erlebnis verborgen in der Bergeinsamkeit, in die der Mensch nicht vordringen soll: „la quietesa de les grans solituds que els homes no han de contorbar amb ses ingrates quimeres“ (215).

Es bleibt die Frage, wie Mila ihre Erkenntnis umsetzt. Zunächst ist festzuhalten, dass sie, nachdem Kunst, Natur und sie selbst als Mensch zueinander gefunden haben, nicht den Vorgaben des Schäfers folgt. Statt sein traditionelles Wertesystem in ihrem eigenen Leben zu verwirklichen oder selbst zur Schöpferin ähnlicher Geschichten zu werden, verlässt sie sogar die Berge. Nach der Erkenntnis von Gut und Böse und im Vertrauen auf ihre Sinne und ihre Kraft macht sie einen Schritt über die traditionell-christliche Moral der Märchen des Schäfers hinaus. Dabei heißt es, sie trage die Ruhe der Bergseen (*gorgs*) in den Augen. Sie ist eins geworden mit der Natur, gewinnt daraus Stärke und Handlungsfähigkeit und hat in bewusster Weise ihren Platz im Kosmos gefunden. Gestärkt durch diese Erkenntnis ergreift sie die Initiative, auf die es eigentlich ankommt: Sie verstößt ihren Mann und geht ihren Weg allein. Vor dem Hintergrund dieser Interpretation mag für *Solitud* also gelten, dass die Natur insofern ästhetisch den Personen vorangeordnet ist,⁵⁶ als sich die Ästhetik des Romans vorwiegend an den Naturdarstellungen entfaltet – dennoch sind es die Figuren und insbesondere die Protagonistin, die im Fokus des Interesses stehen. Über sie werden die entscheidenden Aussagen gemacht, während sich die Natur der Berge wie die Kunst der Märchen funktional dazu verhalten.

6 Natur in *Canigó* und *Solitud*: ein Epochenparadigma

Im Vergleich von *Canigó* und *Solitud* als den beiden herausragenden Texten zu den Pyrenäen aus *Renaixença* und *Modernismus* ist zunächst zu vermerken, dass sich zwischen ihnen ein Ähnlichkeitsverhältnis im Hinblick auf die Märchen etabliert. Für den Schäfer in *Solitud* muss in Anbetracht

⁵⁶ A. Yates hatte die Figuren als „estèticament supeditades al paisatge“ bezeichnet (Yates, 1975: 93).

seines Dialekts – man beachte insbesondere das für die rossellonesische Verbalmorphologie typische End-*i* der ersten Person Präsens⁵⁷ – zusammen mit der Bemerkung, seine Sprache habe den ‚auswärtigen‘ Reiz seines Geburtsortes bewahrt,⁵⁸ als eindeutig gelten, dass er als Rossellonès verstanden werden soll. Eine Implikation dieser Feststellung wird in der bisherigen Forschungsliteratur jedoch nicht genannt: Vor diesem Hintergrund werden nämlich insbesondere in der *Rondalla de les Llufes* und der *Història de la Creu* Bezüge zu *Canigó* augenfällig, konkret zur Verzauberung Gentils durch die Feen bzw. zur finalen Gipfelbesteigung und Kreuzaufstellung durch die katalanischen Helden. In einer rossellonesischen Schäferfigur ist diese Kenntnis der Märchenwelt um den Canigó völlig plausibel. Entscheidend bleiben jedoch im direkten Vergleich die unterschiedlichen Textebenen, auf denen die Erzählungen eingeführt werden. In *Canigó* ist die Handlung um die Feen auf der primären Fiktionsebene angesiedelt, auf der es tatsächlich um die Verhandlung von Gut und Böse im Sinne von Christentum vs. Heidentum geht. In *Solitud* gehören die Märchen dagegen zu einer zweiten, internen Erzählebene. In der *histoire* des Textes dienen sie als individuelles Erkenntnisinstrument für Mila, während sie im *discours* erlauben, bestimmte Themen wie die Furcht (*Rei dels Moros*), die frustrierte sexuelle Anziehung (*Rondalla de les Llufes*) oder Gotteslästerung und Strafe (*Història de la Creu*) kristallisieren zu lassen.

Zu dieser im Vergleich mit *Canigó* neuen Funktion der Märchen kommt die Fiktivität der Toponyme in *Solitud* hinzu. Offenbar ist es in *Solitud* im Gegensatz zu den Renaixençaertexten nicht intendiert, der Leserschaft mit Hilfe der Landschaftsbeschreibungen reale Örtlichkeiten bekannt zu machen oder ins Gedächtnis zu rufen. Auch dürfte diese Fiktivität schwerlich bloß der Tatsache geschuldet sein, dass Caterina Albert, gebürtig aus L’Escala im Empordà, im Gegensatz zu Jacint Verdaguer die auf Wanderungen erlangte Ortskenntnis gefehlt haben könnte. In *Solitud* wird durch die fiktiven Märchen eine fiktive Gebirgslandschaft mit Bedeutung gefüllt, während mit *Canigó* dasselbe für die Berglandschaft des Canigómassivs in der Realität intendiert ist. Benutzt wird dazu bei Verdaguer ein überhöhter, aber im Kern empirisch vorliegender Überlieferungsschatz, was die aukto-

⁵⁷ Die Charakteristika der Sprache des Schäfers sind genannt bei Boix, 2002. Diskutiert wurde darüber hinaus insbesondere der Befund, dass zwischen der ersten und dritten Edition in die Dialektmerkmale eingegriffen wurde (Nardi, 1993: 101–102, und Luna-Batlle, 2002).

⁵⁸ „Sa paraula, reposada i suau, plena de l’encís foraster que havia servat dels paratges de naixença, s’aixecava en la calma“ (79).

rialen gelehrten Anmerkungen zum Text unterstreichen. Ein ähnlicher, über die textinterne Welt hinaus gehender Gültigkeitsanspruch wird von *Solitud* nicht in Bezug auf die Pyrenäenwelt erhoben, sondern auf das Verhältnis des Menschen zum Kosmos und auf Fragen der persönlichen Entwicklung. Es geht nicht darum, etwa einen ‚Mythos des Cimalt‘ oder anderer Gipfel zu schaffen, und nicht um die damit verwobenen Legenden als solche, sondern um die beispielhafte Beziehung einer Frau zu den Menschen ihrer Umwelt, die mit Hilfe dieser fiktiven Geschichten entwickelt wird.

In einem zentralen Punkt wird damit tatsächlich die programmatische Erneuerungsforderung des Modernismus umgesetzt: Die Erarbeitung und Illustration der katalanischen Geschichte im Dienste einer kollektiven Identitätsbildung ist in literarischen Werken wie *Solitud* aus dem Fokus des Interesses verschwunden.⁵⁹ Zwar wird auch in diesem Roman die Position vertreten, dass durch die Kunst den Dingen eine zeitliche Dimension erwächst. Diese *zeitliche* Dimension ist aber keine *historische* und steht insbesondere nicht in einem kollektiven Interesse. Wie sehr die katalanische Geschichte speziell in *Solitud* aus dem Blickfeld verloren geht, zeigt überdeutlich die bloß kursorische Erwähnung von *un castell medieval*,⁶⁰ das mit keiner realen Burg identifiziert wird und bloß zum Vergleich dient. Mediävalisierende Elemente werden in modernistischen Texten zunehmend als folkloristisch-antiquiert empfunden und sind bald nicht mehr zu finden. Programm ist nicht mehr der aktive Patriotismus der Renaixencisten, die die Aneignung des Territoriums in seinem Erwandern mit der Erforschung seiner Kulturtraditionen und der Verarbeitung der erworbenen Kenntnis in einer Literatur verbinden, in der Wissensvermittlung und Geschichtskonstruktion in einem ästhetischen und patriotischen Erhebungserlebnis aufgehen. Dies bedeutet keineswegs, dass der Modernismus als Bewegung keine historischen oder kollektiven Interessen mehr verfolgt – bekanntlich entwickeln sich die regionalistischen Positionen der *Renaixença grosso modo* im Modernismus zu nationalistischen weiter. Schon die offen liegende Wortbedeutung des literarischen Pseudonyms, das sich Caterina Albert erwählt, spricht hier Bände. Genauso bleibt auch der Gedanke omni-

⁵⁹ Vgl. dazu den gewöhnlich als Manifest des Modernismus verstandenen Artikel von Jaume Brossa aus *L'Avenç*, der sich in seinem zweiten Teil gegen die Geschichtsbeflis-senheit der *Renaixença* wendet (Brossa, 1969: 13–24).

⁶⁰ Vgl. S. 156. Ähnliches gilt für die fiktive Abtei von Cabrides aus der *Rondalla de les Cabir-oles*.

präsent, vom Erwandern der Natur in der Realität⁶¹ oder in der Fiktion würden vaterländische Gefühle ausgelöst; er wird sogar zum persönlichen Erhebungserlebnis weiterentwickelt – Beispiele finden sich bei so emblematischen Modernisten wie Jaume Massó Torrents, Joan Maragall oder Santiago Rusiñol.⁶² Die Erhabenheit der Berglandschaft führt auch in *Solitud* zum künstlerischen Schaffen – so konnten in der Figur des Schäfers Gaietà Joan Maragalls Dichtungskonzepte wiedererkannt werden.⁶³ Schließlich mag sogar gelten, dass Caterina Albert als Person ihrer Zeit die Auffassung vertreten haben mag, ihr künstlerisches Schaffen habe vaterländische Konnotationen und einen Wert für die kollektive Identitätsbildung. Neu ist gegen alle diese Elemente der Kontinuität jedoch, dass 1) die von der Landschaft ausgelösten Gefühle sich nicht mehr an einen Rückblick in das Mittelalter binden und 2) die kollektive Dimension des Landschafts- und Naturraums zumindest in der textuellen Welt von *Solitud*, entgegen geläufigen Ansichten, nicht im Fokus steht.⁶⁴ Vielmehr trifft dies zu für die Begegnung und Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur. Diese steht in der modernistischen Narrativik dem Menschen nicht grundsätzlich feindlich gegenüber, sondern dient als Projektionsfläche für verschiedene menschliche Befindlichkeiten. Dies beweist sich etwa im Vergleich von *Solitud* mit Prudenci Bertranas Roman *Náufrags*, der in mehrerlei Hinsicht an *Solitud* angelehnt ist. Hier erscheint die Bergnatur, bedingt durch die Wahrnehmung des Protagonisten, durchweg heiter und positiv.⁶⁵ Romane wie *Solitud* setzen damit den Naturraum für anthropologische und letztlich universelle Fragestellungen ein. Die Pyrenäen bei Víctor Català, deutlich als diese erkennbar, stehen exemplarisch für den

⁶¹ Die Rolle des *excursionisme* für die katalanischen Autoren skizzieren der institutionengeschichtliche Aufsatz von J. Iglésies und die Chronologie von J. Ainaud und A. Morta am selben Ort (Iglésies, 1975 bzw. Ainaud / Morta, 1975).

⁶² Vgl. die bei J.-L. Marfany zitierten Passagen von Pompeu Gener, Jaume Brossa und Massó i Torrents (Marfany, 1987: 112). A. Yates macht die patriotischen Töne im Ruralismus allgemein stark (Yates, 1975: 84–85). Zu Rusiñol vgl. den Ausschnitt aus *Una excursió al Tago, Sant Joan de les Abadesses i Ripoll* bei Camps / Jubany, 1992: 123–125, hier 125.

⁶³ Es geht hier um Maragalls Konzeption der Dichtung als *natura transhumanada* (Castellanos, 1995: 36) sowie zu seiner Theorie der *paraula viva* (Yates, 1975: 98–99).

⁶⁴ Für den vergleichbaren Roman *Els sòts feréstecs* von Raimon Casellas hatte Jordi Castellanos dagegen eine dreifache Interpretation auf individueller, nationaler und universaler Ebene veranschlagt (Castellanos, 1995: 114).

⁶⁵ Dies verändert sich nur kurzfristig mit der Verbannung des Protagonisten in eine abgelegene Einsiedlerkapelle, nähert sich aber am Ende – als der Protagonist eine ‚Freundschaft‘ mit einer Pinie eingeht – wieder dem überaus freundlichen Gesamtbild.

Gebirgs- und Naturraum schlechthin. Während die genannten Texte der *Renaixença* ohne die Spezifik ihres Schauplatzes nicht auskommen, wäre *Solitud* ohne wesentlichen Bedeutungsverlust – die unüberprüfbare Hypothese sei erlaubt – auch in einem anderen katalanischen (Mittel-)Gebirge wie dem Montsec oder den Ports de Beseit vorstellbar. Historische und politische Fragen werden somit aus literarischen Texten des Modernismus zunehmend ausgegliedert und statt dessen in einem spezifisch historischen und politischen Diskurs verhandelt, während sich die Literatur für universelle Fragen öffnet. In dieser Fokusverschiebung besteht die zentrale Modernisierungsleistung der modernistischen Narrativik.

Literaturangaben

- Ainaud, Josep M. / Morta, Andreu (1975): „Assaig de cronologia“, in *L'excursionisme*, 62–92.
- Boix i Llonch, Jordi (2002): „Aproximació a la parla del pastor de *Solitud*“, in Prat / Vila (Hg.), 543–562.
- Brossa, Jaume (1969): „Viure del passat“, in *id.*: *Regeneracionisme i modernisme*, hg. von Joan-Lluís Marfany, Barcelona: Edicions 62, 13–24 [auch in: Castellanos, Jordi (Hg.): *El modernisme. Selecció de textos*, Barcelona: Empúries, 1988, 15–25; ursprünglich in *L'Avenç*, 2a èp., 4 (1892), 257–264].
- Camps, Josep / Jubany, Àngels (Hg.) (1992): *La muntanya. Antologia de textos*, Barcelona: Edicions 62.
- Castellanos, Jordi (1995): „La literatura modernista“, in: Gabriel, Pere (Hg.): *Història de la cultura catalana* [vol. 7]. *El Modernisme (1890–1906)*, Barcelona: Edicions 62, 81–128.
- (1997): „*Solitud*, novel·la modernista“, in *id.*: *Literatura, vides, ciutats*, Barcelona: Edicions 62, 72–110.
- Català, Víctor [Caterina Albert] (?1989): *Solitud*, Barcelona: Edicions 62 (MOLC).
- (1909): *Sankt Pons*, übers. von Eberhard Vogel, Berlin: Fischer.
- [*L'excursionisme* (1975):] *L'excursionisme a Catalunya 1876–1976* [Nadala de 1975], Barcelona: Fundació Carulla Font.
- Fidora, Alexander (1998): „Víctor Català: *Solitud*“, in: *Kindlers Neues Literaturlexikon*, Supplement A–K, München: Kindler, 217–218.

- Friedlein, Roger (2001): „Die Pyrenäen in der katalanischen Renaissance: Strategien des Mittelalterrekurses bei Verdaguer und Balaguer“, in: Gómez-Montero, Javier (Hg.): *Minorisierte Literaturen und Identitätskonzepte in Spanien und Portugal*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 183–204.
- Iglésies, Josep (1975): „Presència de l'excursionisme dins la cultura catalana“, in *L'excursionisme*, 18–60.
- Jané, Albert (Hg.) (1975): „Antologia literària“, in *L'excursionisme*, 102–110.
- Luna-Batlle, Xavier (2002): „Els dialectes a *Solitud*“, in Prat / Vila (Hg.), 563–583.
- Maragall, Joan (1934): „El nacionalismo de *Los Pirineos*“, in *id.: Notas críticas de literatura catalana [= Obres completes*, Bd. 18], Barcelona: Sala Parés, 115–120.
- Marfany, Joan-Lluís (1975 [1982]): *Aspectes del modernisme*, Barcelona: Curial.
- (1982): „Modernisme i noucentisme, amb algunes consideracions sobre el concepte de moviment cultural“, *Els Marges* 26, 31–42.
- (1987): „‘Al damunt dels nostres cants...’: nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona del final de segle“, *Recerques* 19, 85–113.
- (1992): „Mitologia de la Renaixença i mitologia nacionalista“, *L'Avenç* 164, 26–29.
- (1995): „Burgèsia, modernització cultural, catalanisme“, in: Gabriel, Pere (Hg.): *Història de la cultura catalana* [vol. 7]. *El Modernisme (1890–1906)*, Barcelona: Edicions 62, 15–34.
- Nardi, Núria (1993): „Caterina Albert, Víctor Català: la llengua pròpia, la pròpia llengua“, in Prat / Vila (Hg.), 89–118.
- (2002): „El paisatge en la narrativa de Caterina Albert / Víctor Català“, in Prat / Vila (Hg.), 77–97.
- Neu-Altenheimer, Irmela (1987–91): „Sprach- und Nationalbewusstsein in Katalonien während der Renaissance (1833–1891)“, *Estudis Romànics* 20, 1–348.
- Prat, Enric / Vila, Pep (Hg.) (1993): *Actes de les Primeres Jornades d'Estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís 'Víctor Català'. L'Escala, 9–11 d'abril del 1992*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2002): *II Jornades d'Estudi. Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Victor Català), 1869–1966. L'Escala, 20, 21 i 22 de setembre de 2001*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Requesens i Piqué, Joan (1988): „La Muntanya, un concepte de pàtria en la Renaixença“, *Anuari Verdaguer* 3, 77–101.

Yates, Alan (1975): *Una generació sense novel·la? La novel·la catalana entre 1900 i 1925*, Barcelona: Edicions 62, 81–108.