



Joan Maragalls Rezeption deutscher Literatur im Identitätsdiskurs der Moderne

Heidi Grünewald

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAT DE FILOLOGIA

Departament de Filologia Anglesa i Alemanya
Secció de Filologia Alemanya

Heidi Grünewald

Joan Maragalls Rezeption deutscher Literatur
im Identitätsdiskurs der Moderne

Tesi doctoral dirigida per la Dra. Marisa Siguan Boehmer
i presentada per a l'obtenció del grau de Doctor en Filologia Alemanya
Programa de doctorat: "Literatura i Pluralisme"
Bienni 1994-1996

Barcelona 2011

4. Interner Identitätsdiskurs I: Die Sanierung des Ich

4.1 *Aquest llibret ... és un tresor*. Heinrich von Stein und Maragall

In *Ecce Homo* erinnert sich Friedrich Nietzsche an einen jungen Gelehrten, „der einmal, nach sorgsam eingeholter Erlaubniss“, für drei Tage nach Sils-Maria gekommen war, „Jedermann erklärend, dass er n i c h t wegen des Engadins komme“.¹ Nietzsche schätzte den jungen Mann sehr, bedauerte jedoch seine intellektuellen Neigungen:

„Dieser ausgezeichnete Mensch, der mit der ganzen ungestümen Einfalt eines preussischen Junkers in den Wagner’schen Sumpf hineingewatet war (–und ausserdem noch in den Dühring’schen!) war diese drei Tage wie umgewandelt durch einen Sturmwind der Freiheit, gleich einem der plötzlich in s e i n e Höhe gehoben wird und Flügel bekommt. Ich sagte ihm immer, das mache die gute Luft hier oben, so gehe es Jedem, man sei nicht umsonst 6000 Fuss über Bayreuth, – aber er wollte mir’s nicht glauben ...“²

Der junge Mann, von dem Nietzsche hier ironisch berichtet, ist *Heinrich von Stein* (1857-1887), ein Name, der kaum in Erinnerung geblieben ist. Sehr jung an einem Herzleiden verstorben, hatte von Stein seinerzeit doch großen Einfluss gewonnen, auch wenn er sich mit seinen intellektuellen Bestrebungen, im Urteil Nietzsches, völlig verirrt hatte. Bei einer Reise nach Rom hatte von Stein die bekannte, sowohl Wagner als auch Nietzsche-Vertraute, Malvida von Meysenburg kennen gelernt, die ihm die Stelle eines Hauslehrers bei dem damals zehnjährigen Siegfried, dem einzigen Sohn Richard Wagners, vermittelte.³ 1881 und 1882 bot der junge Gelehrte, als erster Universitätslehrer in Deutschland, eine Vorlesung über Richard Wagner an, was zum Eklat führte, da von Stein sowohl Wagners Antisemitismus als auch Dührings Vorstellungen über ein heroisch-germanisches Christentum zu vermitteln versuchte.

Nietzsche sah ihn als einen von Wagner abhängigen Menschen, dessen Besuch in Sils-Maria nun aber, „6000 Fuss über Bayreuth“, wie Nietzsche ironisch unterstreicht, eine befreiende Wirkung hatte: Im Umkreis Nietzsches schien er wie verwandelt, wie einer, der plötzlich seiner eigentlichen Größe gewahr wird. Ein Zarathustra-Effekt also? – Mit Nietzsches anekdotischem Vergleich zwischen den Engadiner Bergeshöhen und Steins Identitätserlebnis wird uns eine Person vorgestellt, die sich, nicht nur im Rahmen eines

¹ Nietzsche: *Ecce Homo*, KSA 6, S. 269 f.

² Nietzsche: *Ecce Homo*, KSA 6, S. 270.

ausgeprägten Wagner-Kultes, hauptsächlich mit Fragen der Ästhetik beschäftigte. Neben seinem philosophischen Werk *Die Entstehung der neueren Ästhetik*⁴ aus dem Jahre 1886 widmete er sich vor allem Goethe und Schiller.⁵ Seine im Sommer 1886 an der Universität Berlin gehaltenen Vorlesungen zur Ästhetik der deutschen Klassiker erschienen, als letzte Publikation zu Lebzeiten, in den *Bayreuther Blättern*⁶. 1893 wurden sie, in leicht veränderter Form und mit einer kurzen Einleitung versehen, unter dem Titel *Goethe und Schiller. Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker*⁷ in Reclams Universalbibliothek wieder aufgelegt. Diese Vorlesungen waren der am meisten verbreitete Band Steins und hatten somit zu einer gewissen Popularisierung des Autors beigetragen. Aber auch durch seine intensive Beschäftigung mit Wagner war Stein in Kulturkreisen außerhalb Deutschlands bekannt. Das von ihm in Zusammenarbeit mit Carl Friedrich Glasenapp herausgegebene Wagner-Lexikon⁸ von 1883, zum Beispiel, zählt auch heute noch in Barcelona zum Bestand der *Biblioteca de Catalunya*.

Der junge Privatdozent von Stein gewinnt für unsere Untersuchungen insofern Bedeutung, als Joan Maragall die oben zitierte Studie *Goethe und Schiller. Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker* gelesen hatte. Das kleine Bändchen befindet sich bis heute in der Bibliothek des Maragall-Archivs, wurde allerdings bisher von der Kritik kaum gewürdigt. Man übersah, dass Heinrich von Steins Präsentation der beiden deutschen

³ Heinrich von Stein war ab 1879 in enge Beziehung zu Richard Wagner getreten.

⁴ [Karl] Heinrich von Stein: *Die Entstehung der neueren Ästhetik*. Stuttgart: Cotta, 1886. - Im Folgenden zitieren wir den Verfassernamen mit ‚Heinrich von Stein‘.

⁵ Steins Beschäftigung mit den beiden Klassikern, reflektiert in besonderem Maße auch die monumentale nationale Klassiker-Verehrung im Kaiserreich: Das im Jahre 1857 (100. Geburtstag des Großherzogs Karl August) von Ernst Rietschel in Weimar errichtete Denkmal des Zweiergestirns ‚Goethe-Schiller‘ erinnert daran, genauso wie es die Überwindung der teils ablehnenden Haltung gegenüber Goethe signalisiert, die sich bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts herausgebildet hatte. Bis dahin galt eher Schiller als nationale Identität schaffender Dichter. - Es sei in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass u.a. Schillers ‚Wilhelm Tell‘ zum Bestand von Maragalls Privatbibliothek zählt: Federico von Schiller: *Guillém Tell*. Traducció directa de J. Perpiñá. Barcelona: Imprempta La Renaixensa, 1907. Mit einer Widmung des Übersetzers. Der Band weist keine Markierungen auf.

⁶ Es handelt sich um die Monatsschrift des allgemeinen Richard-Wagner-Vereins.

⁷ Heinrich von Stein: *Die Ästhetik der deutschen Klassiker*. In: *Bayreuther Blätter*, Jahrgang X, Mai-Juni 1887. - Wieder aufgelegt und posthum erschienen unter dem Titel: Heinrich von Stein: *Goethe und Schiller. Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker*. Nach seinen an d. Universität Berlin geh. Vorträgen, aufgezt. von K. Heinrich von Stein. Leipzig: Reclam, o. J. [1893]. - Diese Ausgabe hatte Maragall zur Hand.

⁸ Carl Friedrich Glasenapp u. Heinrich von Stein: *Wagner-Lexikon. Hauptbegriffe der Kunst- und Weltanschauung Richard Wagners in wörtlichen Anführungen aus seinen Schriften*. Stuttgart: Cotta, 1883. - Nebenbei sei erwähnt, dass auch eine Dissertationsschrift über Heinrich von Stein im Bestand der *Biblioteca de Catalunya* zu verzeichnen ist: Günther H. Wahnes: *Heinrich von Stein und sein Verhältnis zu Richard Wagner und Friedrich Nietzsche*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Universität zu Jena, 1926. - Gutachter dieser Schrift war Dr. Max Wundt, der 1924 seine völkischen Ideen publik machte. Damit zeichnet sich das ideologische Milieu ab, jener Wagner'sche und Dührung'sche ‚Sumpf‘, gegen den Nietzsche entschieden polemisiert und der bedauerlicherweise den einfältigen Heinrich von Stein beeinflusst habe.

Klassiker, sowie der in ihrer manifesten Kunstauffassung und weltanschaulichen Aspekte Maragall überaus begeisterten. An Salvador Albert⁹ schreibt er diesbezüglich im Oktober 1907:

„Aquest llibret del Stein és un tresor. ¿Veu quin altre aquest home que no ha pas fet un gros soroll en el món literari, i no obstant, com a crític em sembla quasi un geni? El seu paral·lelisme de Goethe i Schiller m’ha donat torrents de llum no solament sobre ambdues personalitats, sinó sobre art i poesia i humanisme en general. Altra riquesa que dec a vostè.“¹⁰

Albert hatte Maragall das Bändchen ausgeliehen, kurz danach aber schenkte er es ihm, denn für seinen Freund schien es eine wirkliche Bereicherung zu sein. Maragall seinerseits bedankte sich mit den Worten: „A vostè li agraeixo moltíssim el do que em fa del llibre del Stein, que cregui que serà sempre un dels meus preferits: intel·lectualment, pel seu gran valor literari; sentimentalment, per haver-me vingut de vostè“.¹¹ – Einen ausgesprochen positiven Kommentar über seine Lektüre liefert Maragall in einem Brief an Carles Rahola, dem er begeistert berichtet:

„[...] ara estic llegint una bellíssima obreta que ell [Albert] m’ha deixat, d’un crític lluminosíssim, Stein (que jo no sabia), sobre ‘Goethe i Schiller’. Em costa d’entendre bé, perquè està en alemany, i hi vaig molt a poc a poc: però ja li asseguro que de lo que vaig entenenent me n’aprofito.“¹²

Auch wenn dieses Buch später in Briefen oder anderen Schriften Maragalls nicht mehr explizit erwähnt wird, sollte man nicht übersehen, dass Maragall dieser Studie einen ausgesprochen hohen Wert zuschreibt, einerseits, weil er darin neue klarstellende Aspekte über die beiden deutschen Klassiker entdeckte, andererseits aber auch, weil er in Steins Arbeit sicher viele Bezüge fand, die – ähnlich im Falle seiner Lektüren zur zeitgenössischen Nietzsche-Rezeption – ein gedankliches Korrelat zu seinen eigenen ästhetischen und weltanschaulichen Vorstellungen darstellten.

⁹ Maragall hatte den Dichter und Diplomaten Salvador Albert durch Carles Rahola kennen gelernt. Albert hatte u.a. auch Vorträge über Maragall im ‚Ateneu Empordanès‘ in Barcelona gehalten.

¹⁰ Brief an Salvador Albert, 28-X-1907, OC I, S. 920.

¹¹ Brief an Salvador Albert, 11-XII-1907, OC I, S. 921.

¹² Brief an Carles Rahola, 4-X-1907, OC I, S. 1077. - Jaume Tur führt diesen Kommentar als Beleg für Maragalls Schwierigkeiten mit der deutschen Sprache an und erwähnt den Band nur als „llibre que li havien

4.1.1 Vom Gefühl zur Mitteilung

Heinrich von Stein sah im Kunstwerk den höchsten Ausdruck des Menschlichen: „Da aber das Kunstwerk den Sinn der Dinge, den Gehalt des Lebens darstellt, so hieß dies ebensoviel wie: das Verständnis der Welt und des Lebens selbst erschließen“¹³, schreibt der Herausgeber in der Einleitung zu jenem kleinen Bändchen, das Maragall so schätzte. In diesem Sinne hatte sich Stein auch schon in seiner ersten Schrift *Entstehung der neueren Ästhetik* von 1886 zu Goethes und Schillers Idealismus geäußert, dem er eine wichtige erkenntnistheoretische Funktion zuschreibt: „Dieser Idealismus ist bloßen Träumereien unverwandt und richtet sich vielmehr mit Ernst und gerechtem Sinn auf Deutung und Gestaltung der Natur“.¹⁴ Die Bedeutung der Kunst für das Leben war für Stein offensichtlich. Er erkannte in der Kunst die Möglichkeit, den Blick des Menschen qualitativ zu einem »Schauen« zu erhöhen, d. h. einen durch die Kunst zum Schauen befähigten Blick zu entwickeln.

In einer umfangreichen Untersuchung mit dem Titel *Heinrich von Stein*¹⁵, versucht Markus Bernauer die grundlegenden Gedanken des jungen Philosophiedozenten darzulegen und meint: „Daß die Ästhetik die Lehre vom Gefühl sei und die Kunst gestalteter Ausdruck des Gefühls, durchzieht Steins ganze Reflexion“.¹⁶ Heinrich von Stein verstehe Kunst als Weltanschauung, diese sei wiederum nichts anderes als verdichtetes Gefühl. Die Ästhetik sei darum nicht allein die Lehre von der Kunst oder gar nur die Lehre vom Schönen, sondern müsse vielmehr als Lehre vom Gefühl bestimmt werden.¹⁷ In den posthum erschienenen *Vorlesungen über Aesthetik*¹⁸ (1897) beschreibt von Stein ausführlicher die Dimension, die der Begriff »Gefühl« für ihn annimmt:

regalat“. In einer Fußnote zitiert er Salvador Alberts Mitteilung an Maragall über den Versand des Buches, geht aber inhaltlich nicht auf dieses Buch ein. (Vgl. Tur, op.cit., S. 36).

¹³ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 3.

¹⁴ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 3. - Der Herausgeber zitiert hier aus Steins erstem Beitrag ‚Entstehung der neueren Ästhetik‘ (1886). Diese Schrift verfolgt die Entwicklung des ästhetischen Denkens von Boileau bis Winkelmann und endet mit einem nachdrücklichen Hinweis auf den Idealismus Schillers und Goethes.

¹⁵ Markus Bernauer: *Heinrich von Stein*. Berlin u. New York: de Gruyter, 1998. [=Supplementa Nietzscheana, Bd. 4] - Zum Verständnis von Steins Gedankenwelt legen wir auch unseren weiteren Untersuchungen diese detaillierte Studie zugrunde und zitieren ggf. die im Rahmen unserer Untersuchung nicht zugänglichen Primärtexte Heinrich von Steins aus dieser ordentlich edierten Monographie. - Zitatnachweise der Sekundärquelle erfolgen jeweils in eckigen Klammern.

¹⁶ Bernauer, op.cit., S. 402.

¹⁷ Bernauer, op.cit., S. 401.

¹⁸ Heinrich von Stein: *Vorlesungen über Aesthetik*. Nach vorh. Aufzeichnungen bearb. von Friedrich Poske u. R. Huber. Stuttgart: Cotta, 1897.

„Man muss gleichsam das Senkblei von der Oberfläche in die Tiefe hinablassen. Denn es handelt sich um das innere Menschenwesen. Der einzelne Mensch aber kennt seine eigene Tiefe nicht, mit Überraschung wird er sie oft gewahr, wenn sie sich als unerwarteter Entschluss ihm kund giebt. Sie ist eigenartig, unmitteilbar.“¹⁹

Stein zielt in seiner Definition des »inneren Menschenwesens« auf die individuelle Ganzheit des Menschen, was im Grunde genommen der klassischen Kunstdoktrin entsprechen würde. Doch Steins Ästhetik, so Bernauer, sei mehr von der Idee der »Totalität« als von der organischen Ganzheit geprägt, denn „das Unbekannte und Widersprüchliche des Inneren löst sich im Kunstwerk in ein Ganzes auf, das zwar nicht erklärbar, wohl aber verständlich ist. Das Organ dieser Totalität ist für Stein das Gefühl, aber ihre Form gibt die Kunst“.²⁰ In Steins Ausführungen wird somit das Kunstwerk bzw. Kunst allgemein zur erlösenden Instanz, die es ermöglicht, die verworrene innere »Vielheit« in einer formalen »Einheit« zu fassen. Gleichzeitig fungiert aber auch der Kunstgegenstand als gefühlsgenerierende Kraft. In diesem ästhetischen Zirkel, wie wir Steins ästhetisches Konzept benennen könnten, erhält das Gefühl eine ganz besondere Aufgabe, die Bernauer wie folgt zusammenfasst:

„Das Gefühl, von dem hier die Rede ist, ist eine in das Innere implantierte Kunst-Form, deren wesentliches Merkmal, eben Ganzheit, dazu beiträgt, das Ich zu retten, ja, es gar erst zu schaffen. Die Erweckung des Gefühls als synthetisierender Kraft macht für Stein die regenerative Wirkung der Kunst aus, Regeneration meint die ästhetische Restitution von Individualität aus der Kunst.“²¹

Die emotionale Qualität der Kunst steht also im Zentrum der Steinschen Lehre und soll zum Garant einer neuen Individualität werden. Diese Qualifizierung suggeriert zunächst einmal nichts Neues, da die Feststellung, Kunst sei »Subjektivität« und »Gefühl«, den Tendenzen der deutschen Kunstphilosophie des neunzehnten Jahrhunderts kaum widerspricht. Dennoch wirkt die Bestimmung der Ästhetik, wie Stein sie vornimmt, ungewöhnlich. In seinen Formulierungen artikuliert sich, wie bei vielen anderen

¹⁹ Heinrich von Stein (1897), op.cit., S. 1. [Vgl. Bernauer, op.cit., S. 402].

²⁰ Bernauer, op.cit., S. 403. - Weiter kommentiert Bernauer: „Damit ließe sich, in ästhetizistisch überspitzter Formulierung, behaupten, die individuelle Eigenart der Psyche werde von der Kunst geschaffen; die Ästhetik, wo sie das Gefühl behandelt, ist dann eine Lehre von den Wirkungen der Kunst. Anders gesagt: Das Gefühl als Trägerin individueller Eigenart und individueller Ganzheit geht zurück auf die formale Totalität des Kunstwerks; auf diese Weise scheint eine Instanz geschaffen, die gegen die destruktive Vielheit der Triebe, welche das eigene, fremde Innere beherrschen, gesetzt werden kann. Diese Konstruktion erklärt das Paradox, daß das Innere sich nicht mitteilt, die Ästhetik aber trotzdem als Lehre vom Gefühl bestimmt wird.“ (Bernauer, op.cit., S. 403).

²¹ Bernauer, op.cit., S. 403.

Zeitgenossen, eine Entfremdung von bekannten Konzepten aus Klassik und Romantik, auf die man sich zwar immer noch stützt, die jedoch durch die Erfahrungen einer undurchsichtigen, das Ich zersetzenden, modernisierten Welt gebrochen werden. Diese Tendenz äußert sich beispielsweise in der Gleichsetzung von »Geist« und »Unbewusstem« oder auch in der Überbetonung des Sinnlichen, bei der das naturalistische Erbe spürbar wird. Um Steins Konzept zu verdeutlichen, bringt Bernauer dessen Anschauungen auch in Verbindung mit Gustav Theodor Fechner (1801-1887), dem Begründer der Psychophysik²², der ebenfalls die ästhetische Erfahrung zum Hauptgegenstand der Ästhetik machte. Auch Fechner fokussiert die Ästhetik „mit Bezug auf die affektive Seite“, allerdings spreche er von einer Lehre des »Gefallens« oder »Missfallens«. Trotzdem, so Bernauer, legten beide das Gewicht auf die „emotionale Qualität der Kunst“.²³ Der Begriff der ästhetischen Erfahrung bedeutet jetzt nicht mehr erhabener Blick aus sicherer Betrachterposition, im Sinne Schillers, sondern impliziert Risikobereitschaft des erfahrenden Subjekts, sodass insgesamt ein Primat des »Irrationalen« und »Intuitiven« vor dem Verstand zu erkennen ist, welches in einem weiteren Schritt unter der Anwendung positivistischer Erkenntnismittel, wie am Beispiel psychophysischer Projektionen deutlich wird, artikuliert werden soll. Denken wir an die Betonung der »Unmittelbarkeit« der inneren Gefühlswelt, von der Stein spricht, so lässt sich beobachten, dass diese Hervorhebung auch Hand in Hand geht mit einem Verlust- oder Mangelempfinden an Zusammenhang und Sprachvermögen, das bei den Zeitgenossen oft mit neuartigen Totalitätskonzepten kompensiert wird, und zwar als Ausdruck von Ganzheitsphantasien.

Auch bei Maragall ist das drückende Gefühl des »Nicht-Sagen-Könnens« stellenweise zu beobachten. In seinem Artikel zum Goethejahr 1899 analysiert er unter anderem Goethes Figuren und meint, sie wirkten ausgesprochen menschlich und sehr real. Dieser Realitätsgehalt sei jedoch von ganz besonderem Glanz und offenbare eine starke Leuchtkraft. Maragall bleibt aber offensichtlich der eigene Erklärungsversuch für jene in Goethe empfundene Realität und Idealität unbefriedigend und verschwommen, wenn er hinzufügt: „Esto es mucho más fácil sentirlo que explicarlo“²⁴, so als wäre das Wort an dieser Stelle völlig unzulänglich.

²² Als Teilgebiet der Wahrnehmungspsychologie untersucht die Psychophysik die Wechselwirkung zwischen objektiv messbaren physischen Prozessen bzw. Reizen und subjektivem mentalem Erleben. Bereits 1860 publizierte Gustav Theodor Fechner sein zweibändiges Werk ‚Elemente der Psychophysik‘ (Leipzig: Breitkopf & Härtel).

²³ Vgl. Bernauer, op.cit., S. 405.

²⁴ Maragall: Goethe, 16-VIII-1899, OC II, S. 108 f.

Die synthetisierende Kraft des Gefühls, die eine negative Erfahrung der »Unmittelbarkeit« ausgleicht, liegt freilich im Wesen der Natur selbst begründet, „parce que toute nature est synthèse“.²⁵ Diesen Satz, der einem Brief Schillers an Goethe entnommen ist, hatte Maragall in seinem französischen Exemplar des Briefwechsels Goethe-Schiller so hervorgehoben, dass die Randmarkierung genau auf das Wort »synthèse« gerichtet ist, welches Schiller hier in Gegenüberstellung zur Philosophie anführt, die er als »antithèse« definiert. In den bisherigen Untersuchungen wurde diese »assoziative« Rezeption – wie wir es nennen möchten – kaum gewürdigt. Der zitierte Band, dessen Existenz im Maragall-Archiv fast ausschließlich bei Lluís Quintana Beachtung fand, enthält mehrere signifikante Randmarkierungen, die auf eine interessierte Lektüre Maragalls schließen lassen.

Einheitsstiftend soll die Kraft des Gefühls auch im Hinblick auf die ästhetische Kommunikation wirken, die im Denken Heinrich von Steins in Widerspruch zu den traditionellen Konzepten tritt und einen grundlegenden Perspektivenwechsel erfährt. Diese neue Kommunikation beruht nicht ausschließlich auf dem Kunstwerk und dem Rezipienten, sondern entsteht „mittels des Kunstwerks zwischen der affektiven Welt des Schöpfers und den Affekten des Lesers, Hörers oder Betrachters“. Bernauer nennt dieses Konzept im Kontext des neunzehnten Jahrhunderts „ein Modell mit Zukunft“, das nur dann anachronistisch wirke, wenn man unter »Gefühl« dasselbe verstehe wie die Romantiker, also „das Verbindende, nicht das Selbsteigene“.²⁶ Bei Stein verhalte es sich freilich ganz anders, bemerkt Bernauer, denn das Gefühl transzendiere bei ihm erst in seiner ästhetischen Formung die Individualität und

„diese ästhetische Formung bringt im Grunde das Gefühl als solches – gegen die diffusen Kräfte des Selbst – erst hervor. Die konkrete Wirkung freilich kümmert ihn nur am Rande [...] seine ganze Aufmerksamkeit gilt der Objektivation des Inneren im Kunstwerk.“²⁷

Bernauer erinnert im Zusammenhang dieser ästhetischer Kommunikation an Wassily Kandinskys Vorstellung der Affektübertragung durch die Kunst, die dann zustande kommt, wenn der Künstler das entsprechende Kunstmittel gefunden hat, um seiner inneren

²⁵ Brief Schillers an Goethe, 7-I-1795. In: *Correspondance entre Schiller et Goethe. Extraits traduits en français par Benjamin Lévy*. Paris: Hachette, 1886. Hier: S. 37 f. - Es handelt sich hierbei um die französische Ausgabe des Briefwechsels Schiller-Goethe, die auch Maragall benutzte. Das im Archiv-Maragall vorliegende Exemplar des Dichters weist mehrere Markierungen auf.

²⁶ Bernauer, *op.cit.*, S. 406.

»Seelenvibration«, welche auszudrücken er sich gezwungen fühlt, eine materielle Form zu geben; und „wenn dieses Mittel richtig ist, so verursacht es eine beinahe identische Vibration in der Seele des Empfängers“²⁸. Wie leicht die Konturen dieser ästhetischen Prinzipien unter anderem mit den idealischen Kategorien Schillers verschmelzen und sich trotzdem von ihnen abheben, zeigt das nachfolgende Beispiel.

Maragall hatte in seiner französischen Ausgabe in einem Brief Schillers an Goethe den nachfolgenden Satz besonders markiert: „Tout homme capable de donner à ses sentiments une forme objective que m’arrache à moi-même en m’associant à ce qu’il éprouve, est à mes yeux un poète, un créateur.“²⁹ In dieser Bestimmung des Dichterwesens wird der Kunstgegenstand zum Medium, in dem sich die emotionalen Projektionen des Künstlers speichern und auf den Rezipienten wiederum ausgestrahlt werden. Eine optimale Aufnahme ist also dann möglich, wenn das „Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt“³⁰. In diesem Falle würde die von Kandinsky genannte »Seelenvibration« des Künstlers im Rezipienten lebendig. Dass diese emotionale Implikation für Maragall eine Grundvoraussetzung des Schaffenden sein muss, wird in seinen literaturkritischen Schriften immer wieder thematisiert, so in einem Artikel über den jungen Poeten Ignacio Iglesias, dessen Lyrikband *Ofrenes* er als »Ideenpoesie« bezeichnet, „formadas, no al aire libre de la realidad inocente“: „Cuando Iglesias llegue a sentir bien que en estos versos, simplemente por ser bellos, hay un grito de vida y de redención mucho más penetrante y poderoso [...], aquel día Iglesias sera todo un poeta.“³¹

4.1.2 Steins »Mitteilung« und Maragalls »paraula viva«

Den inneren Druck des Künstlers, sich mitzuteilen, fasst Heinrich von Stein als eine der vier »seelischen Grundthatsachen« des Schönen und der Kunst und nennt es einfach

²⁷ Bernauer, op.cit., S. 406.

²⁸ Wassily Kandinsky: Über Bühnenkomposition. In: Wassily Kandinsky u. Franz Marc (Hgg.): Der blaue Reiter. Dokumentarische Neuausg. von Klaus Lankheit, 3. Aufl., München u. Zürich: Piper, 1979, S. 192. - Vgl. auch Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, München: Piper, 1911.

²⁹ Brief Schillers an Goethe, 27-III-1801. In: Correspondance entre Schiller et Goethe, op.cit., S. 232. - Im deutschen Originaltext heißt es: „Jeden, der imstande ist, seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so, daß dieses Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heiße ich einen Poeten, einen Macher.“ (In: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Hg. von Emil Staiger, revidierte Neuausg. von Hans-Georg Dewitz. Frankfurt/Main u. Leipzig: Insel, 2005, S. 909 f.).

³⁰ Brief Schillers an Goethe, 27-III-1801, op.cit., S. 909 f.

³¹ Poesías de Ignacio Iglesias, 13-III-1902, OC II, S. 181.

»Mitteilung«, ein Aspekt, der aber unbedingt von der bloßen nur auf den Künstler bezogenen »Expression« zu trennen ist, denn bei dieser Art Mitteilung versucht sich der Künstler nur von »einem quälenden Uebermass der Eindrücke« zu befreien, ein bloßes Ausschütten also, während Steins Mitteilungsbegriff Sinn konstituiert und aufgenommen werden will. Bei der angestrebten Verbindung hin zum Rezipienten handelt es sich allerdings weder um einen Dialog noch um eine Botschaft, meint Bernauer, sondern auch die Rezipienten müssten sich nach Stein „vernehmend“ verhalten, von ihnen würde „Thätigkeit“ gefordert: „In einer solchen Gemeinsamkeit erst beginnt die volle Realität des Kunstwerks“.³² Diese hier beschriebene Disposition aller Beteiligten zu einer Verbindung, die gänzlich elitär esoterische Anklänge hat, und im Hintergrund Steins Wagner-Apologie spüren lässt, berührt unsere Untersuchungen nur in beschränktem Maße, da diese Art Begrenzungen, in letzter Konsequenz, Maragalls Poetik nicht gerecht würde.

Bis zu einem gewissen Grad, freilich, können wir beobachten, dass auch bei Maragall der durch das unbedingte Gefühl verursachte innere Drang der Mitteilung den Ausgangspunkt seines ästhetischen Konzepts der »paraula viva« darstellt. In dem 1901 verfassten Artikel *Énfasis literario* unterscheidet er deutlich eine substanzlose, überstürzte Mitteilung vom spontan-authentischen Sprechen:

„[...] aguardar pacientemente su visión emocionante; no empeñarnos en decir algo cuando no tenemos nada de substancia que decir, y cuando sintamos algo que nos fuerce a hablar, hablemos sinceramente, digamos sencillamente nuestra impresión como un niño que al ver por primera vez una cosa bella la señala y la nombra simplemente: ‚¡Ah, un pájaro ha volado!‘; estas pocas palabras dichas en sazón, valen un poema.“³³

Die notwendige Äußerung – „algo que nos fuerce a hablar“ – ist bei Maragall die zwingende Folge des inneren Verarbeitungsprozesses eines aus der Lebensrealität gewonnen Eindrucks, dessen konkrete Referenz er als unerläßliches äußeres Faktum definiert. Das durch die Impression generierte Gefühl nimmt im Wort Gestalt an und gleitet nun, ohne weiteres Hinzutun, wie vorbestimmt und mit innerer Notwendigkeit, nach außen: „El hombre puro habla [...] cuando un fuerte impulso interior le dicta palabras“³⁴,

³² Heinrich von Stein (1897), op.cit., S. 57 f. [Vgl. Bernauer, op.cit., S. 443]. - Bernauer meint zum Begriff des ‚Gemeinsamen‘ bei Stein, dass offensichtlich nur die, „die an einer solchen Gemeinschaft beteiligt sind, wirklich das Kunstwerk verstehen, seine ‚Weltanschauung‘ aufnehmen. Kunst stellt Gemeinsamkeit her, aber nur für jene, die sie suchen und zu einer bestimmten Gemeinsamkeit prädisponiert sind.“ (Bernauer, op.cit., S. 443).

³³ *Énfasis literario*, 14-XI-1901, OC II, S. 161 f.

³⁴ *Escritor*, V-1904, OC II, S. 217.

schreibt Maragall. Diese innere Notwendigkeit, die zum Ausdruck und letztendlich zur Kunst führt, nennt er »Expansionsimpuls«:

„Yo creo que la sana obra de arte es engendrada en una impresión de realidad que produce la emoción artística: es decir, expansiva; y una vez el impulso de expansión se convierte en expresión, la obra aparece; y cuando la obra ha aparecido, cuando la completa expresión ha satisfecho todo el impulso expansivo producido por la impresión real, entonces el artista, recobrado ya el reposo en el equilibrio entre la impresión y la obra, da nombre a ésta, a la nueva realidad que ha creado animada por la idea, a su realidad artística. Y el nombre que dé a esta realidad, el título de la obra, no esclavizará nada, porque será una mera indicación de lo que se formó en libertad antes que él naciera, y a lo cual debe él su nacimiento;“³⁵

Maragall liegt sehr viel daran aufzuzeigen, dass ein, wie er sagt, gesundes Kunstwerk nicht aus einer vorgefertigten Idee, sondern aus einem gefühlsgesteuerten, natürlichen und bewusst nicht nachvollziehbaren kreativen Akt des Benennens entsteht. Die Ausgangsrealität mit ihren konkreten Fakten erfährt also im Kunstakt eine interne Transposition, die zu einer neuen Realität führt: Sobald der gewonnene sprachliche output, die „expresión“, den Expansionsimpuls des ekstatischen Künstlers vollens befriedigt hat, erscheint das Werk und der Schaffende erfährt, unter Einfluss dieser ausgleichenden Harmonie, einen erneuten Ruhezustand. Erst wenn diese neue künstlerische Realität erreicht ist, kann das Werk einen Titel erhalten. Keinesfalls darf eine abstrakte Idee als Ausgangspunkt für den künstlerischen Schaffensprozess herangezogen werden, ein poetisches Prinzip, an dem der katalanische Dichter auch noch in seinen letzten Lebensjahren festhält:

„[...] para mi no existen ideas verdaderamente generales, ni tampoco una humanidad abstracta extendida por todo el mundo, sino que las ideas viven sólo entre los hombres por efusión, por el modo como son dichas en palabras, por la fuerza con que estas palabras mueven el corazón del que las escucha;“³⁶

Wie Steins Begriff der »Mitteilung« drängt auch dieses Konzept, wie wir sehen, auf emotionale Authentizität des Künstlers. Das äußere Geschehen muss innerlich durchlebt werden um Bedeutung bzw. Sinn zu erlangen. Der »Effusionsgedanke«, dieses Ausströmen sprachlicher Substanz, impliziert aber auch eine entsprechende kommunikative Kraft, die wirken und das Gegenüber bewegen will. Bei Maragall trägt das

³⁵ La obra y el título, 12-XII-1905, OC II, S. 231 f.

³⁶ Evocación, 21-I-1907, OC II, S. 235.

generierte Wort jedoch etwas »heilig Singulares« in sich, das sich somit gegen eine oberflächliche, durch überflüssiges Reden gekennzeichnete Sprach- und Sprechkultur wendet. Allem voran verbindet er mit dieser Kultur eine ethische Grundhaltung des Wahrnehmenden. Obgleich nicht jeder Mensch die Fähigkeit besitzt, auf geniale Weise einfach »zu sein«, so könne doch wenigstens jeder der Lebensrealität mit einer gewissen »humildad« begegnen. Diese dichterische Voraussetzung finden wir auch bei dem amerikanischen Essayisten Ralph Waldo Emerson (1803-1882), dessen grundlegenden Gedanken Manfred Thiel in seiner zusammenfassenden Studie *Emerson, Fechner, Feuerbach* kommentiert.³⁷ Emerson gehe davon aus, dass die inspirative Kraft nur zu dem „Demütigen und Schlichten, zu jedem, der alles Stolze und Unnatürliche ablegt“³⁸, komme.

In seiner Schrift *Elogi de la paraula* aus dem Jahre 1905 fasst Maragall all diese Aspekte symbolisch in folgendem Naturbild:

„Hauríem de parlar molt menys i sols per un fort anhel d’expressió: Quan l’esperit s’estremeix de plenitud i les paraules brollen com les flors en la primavera una a una, i no pas en totes les branques, sinó com a sort d’una branca. Quan una branca ja no pot més de la primavera que té a dintre, entre les fulles abundants brolla una flor com expressió meravellosa. ¿No veieu en la plenitud de les plantes l’admiració d’haver florit? Així nosaltres quan brolla en nostres llavis la paraula vertadera.“³⁹

Die Blüte als ästhetischer Höhepunkt alles Organischen versinnlicht nun das von den Lippen sprudelnde Wort und verweist bei Maragall auf eine ästhetische Kategorie, die das Zentrum seiner Poetik bildet: die »paraula viva«. Das Zustandekommen dieses poetischen Ausdrucks wird in der Kritik meistens als mysteriöses Operieren definiert⁴⁰, sicherlich auch, weil Maragall selbst das unbeschreibliche Geschehen des Poetisierens dem »Geheimnis der menschlichen Seele« zuschreibt:

³⁷ Zum Verständnis von Emersons Denken legen wir unserer Untersuchung die Studie von Manfred Thiel: *Fechner, Emerson, Feuerbach*. Heidelberg: Elpis-Verlag, 1982 [=Methode Bd. VI] zugrunde und benutzen diese ggf. Auch als Referenzquelle für Primärtexte aus Emersons Werk. In diesem Falle erfolgen die entsprechenden Zitatnachweise aus der Sekundärquelle in eckigen Klammern.

³⁸ Ralph Waldo Emerson: *Essays* (1. Folge). Aus d. Engl. übertr. von Wilhelm Schölermann u.a., Leipzig: Diederichs, 1902, S. 91. [Vgl. Thiel, op.cit., S. 94].

³⁹ *Elogi de la paraula*, OC I, S. 663 f.

⁴⁰ Vgl. dazu Marià Manent: *Inspiració, forma, paraula viva*. In: Maragall. 1860-1911. Barcelona: Crítèrion, 1960, S. 11-25. - Der Kritiker meint: „hi ha una gran diversitat de teories sobre el mecanisme de la inspiració, considerada des de la fosca espluga del seu origen fins a les misterioses operacions que determinen la naixença i estructuració del poema“. (S. 12).

„[...] la poesia es algo que está muy adentro del misterio del alma humana. Cuando por una sensación profunda de la realidad el alma vibra y quiere hablar, su expresión, obedeciendo a un ritmo misterioso que hay en el fondo de todas las cosas, es también rítmica [...]. Y ni puede llamarse poeta de verdad aquél que sintiendo la vibración real de su alma no es capaz de darla con su ritmo; ni lo es tampoco aquél que, sin vibración profunda, rima exteriormente secas abstracciones cerebrales.“⁴¹

Das dichterische Schaffen, genauer gesagt, der konkrete sprachliche Out-put, wird bei Maragall aufs Engste mit einem jeder individuellen Existenz zugrunde liegenden Bereich des Allgemeinen oder Universalen, d.h. des Ganzen, in Verbindung gebracht. Dieses Ganze ist zu verstehen als Rhythmus, der, gleich einem ewigen Gesetz, zwar unerklärlich ist, als »Eingebung« aber rhythmisch in das künstlerische Schaffen hineinwirkt.

Nicht jedem Künstler wird freilich dieses Privileg des Zusammentreffens von entfachter Seelenvibration und einwirkendem Universalrhythmus zuteil, denn es handelt sich ja nicht um eine Angelegenheit des Willens. Im Moment der Gestalt- bzw. Formwerdung bricht die „Flutwelle des All-Lebens“ über das „Ebben [des] kleinen Stroms persönlichen Lebens“⁴² hinein. Eingebung oder »Inspiration« ist Offenbarung, meint Emerson, und zwar im Sinne von Ankündigungen unserer Seele. Um so verständlicher wird damit Maragalls Umschreibung des Poetisierens als etwas tief in der menschlichen Seele Verankertes: „muy adentro del misterio del alma humana“. Ohne das Erlebnis der sich offenbarenden Seele wird jede Dichtung zur leeren Abstraktion.

4.1.3 Wenn die Leidenschaften wüten. Das Prinzip der Erhebung

In vielen Aspekten treffen sich Steins Ideen mit Nietzsche, allerdings sind zwischen den beiden Denkern auch signifikante Unterschiede zu verzeichnen. Nietzsches Definition der Welt als ein dynamisches Ganzes, das sich aufgrund des Kräfte-Spiels des »Willen zur Macht« in seinen strukturellen Konstellationen kontinuierlich verändert, findet bei Stein gewissen Einfluss. Die Welt ist auch für ihn kein geschlossenes System, sondern sieht „das individuelle wie das geschichtliche Leben ununterbrochener dynamischer Verwandlung unterworfen“⁴³. Ausgehend von den Kräften des Selbst sieht er das Dasein von einer Vielheit der Kräfte geformt, doch lässt sich diese ruhelose Vielheit nicht begrifflich erfassen, weil sie sich ja in ständiger Bewegung befindet. In diesem Grundgedanken, bei

⁴¹ Verso y prosa, 21-XI-1901, OC II, S. 162.

⁴² Emerson, op.cit., S. 84 f. [Vgl. Thiel, op.cit., S. 94].

⁴³ Bernauer, op.cit., S. 533.

dem der »Leib«, sowohl bei Nietzsche als auch bei Stein, als eine Art Kampffeld dieser Kräfte definiert wird, steht von Stein Nietzsche relativ nahe, doch scheint diese Erkenntnis für den jungen Denker eine ziemliche Katastrophe zu sein, was ihn dazu veranlasst, den entgegengesetzten Weg einzuschlagen, meint Bernauer. Er entscheide sich für einen neuen Idealismus, ohne jedoch zu leugnen, dass Nietzsches Deklaration vom »Tod Gottes«, der die Kräfte des Lebens überhaupt erst freigesetzt hatte, ein irreversibler Vorgang sei. Anders als Nietzsche hält Stein die Leidenschaften allerdings für „blind drängende Kräfte“ und in ihrem „blinden Macht-Wollen sind sie zerstörerisch, nach außen als Gewaltsamkeit, nach innen im Sinne einer Selbstverzehrung, wenn die Wendung nach außen nicht gelingt“.⁴⁴ Stein sieht keine ordnende Kraft im Menschen. Das »Ich« verliert seine Stabilität, wenn die Leidenschaften wüten. Erhalten lässt es sich nur in seinem Bewußtsein als sich selbstfühlende Einheit: „Nur wenn das bewußte und das fühlende Ich die Herrschaft über den Leib gewinnt, wird das Ich, im Bewußtsein seines eigenen Fühlens, seiner selbst mächtig, gewinnt es einen Status zurück, der jenem der Substantialität in der Stabilität entspricht.“⁴⁵

Während für Nietzsche das Ich ein relatives Ich im Leib ist, geht Stein, noch ganz dem neunzehnten Jahrhundert verpflichtet, von einer Ich-Substanz aus. Die Restitution dieses einheitlichen Ichs, und das sei wohl das Besondere an Steins Konzept, betont Bernauer, richte sich nicht gegen den Leib, sondern müsse aus ihm gewonnen werden, also aus den Mächten des Leibes selbst, denn in ihm sehe Stein „einen ‚Einheitstrieb‘ am Werk, in der Gesinnung ‚Gott‘“. Im Gefühl nimmt das Individuum wahr und aus dem Gefühl bringt es seine Welt hervor. So erlange der Mensch „auf eine kaum nachvollziehbare Weise seine neue Identität im Gefühl; im Gefühl glaubt er eine Kraft zu spüren, die ihn über sich hinausträgt“.⁴⁶ Markus Bernauer liest Steins Entwurf als eine „Theorie der Selbstentmächtigung“, die aber keinem äußeren Zwang obliegt, denn „der Gefahr, daß der Mensch sich selbst verliert und die Welt verliert, kann nur aus dem Selbst begegnet werden“.⁴⁷

⁴⁴ Bernauer, op.cit., S. 522.

⁴⁵ Bernauer, op.cit., S. 523.

⁴⁶ Bernauer, op.cit., S. 534.

⁴⁷ Bernauer, op.cit., S. 526. - Bernauer kommentiert in diesem Zusammenhang: „In sein Notizheft schreibt er [Stein] 1886 oder 1887: ‚Gott ist die Zentralmonas... da stehen wir wieder! Gott ist nichts, rein gar nichts, als nur, wenn man will, eine Form der Gesinnung.‘ [...] Gott als Form der Gesinnung ist letztlich ein Ergebnis jener Kraft im Leib, die über den Leib hinauswill, eine Form des Glaubens, die zur Religion wird, eine die Welt einschließende Ordnung des Gefühls, die als Eigensinn den Menschen von allen nihilistischen Gefährdungen wegführt, ihn vor allem - in der Festigkeit seines Ichs - vor Triebhaftigkeit seines Selbst und vor der triebhaften Dynamik des Lebens bewahrt.“ (Bernauer, op.cit. S. 526 f).

Das Gefühl soll somit auch zum Garant der Selbstüberwindung werden, die Stein mit dem Begriff »Erhebung« auch zu den vier »Grundthatsachen« des Schönen und der Kunst gezählt hatte. Die Kraft des Leibes impliziere beim Künstler »das schöne Handeln«. Der Begriff, so Bernauer, sei Schillers Konzeption einer ästhetischen Erziehung entnommen. Die darin angelegte Intention der Vereinigung aller Gegensätze, wie Natur und Geist, Stoff und Form oder Leib und Seele zu menschlicher Ganzheitlichkeit, stehe bei Stein allerdings überhaupt nicht zur Diskussion. Stein verfähre umgekehrt: Das Gefühl oder Gemüt als Träger des Ich müsse aus dem Leib erst gewonnen und ausdifferenziert werden: „Ganzheit, eine andere als jene, die Schiller meinte, nämlich die Ganzheit des Leibes als Ich, ist nur durch dessen Erhebung möglich. Kraft des Leibes entsteht, wenn das Gefühl die disparaten Triebe entmächtigt und auf ein ideales Ziel ausgerichtet hat [...]“. ⁴⁸

Durch Erhebung lässt der Mensch einen inneren Zustand zugunsten eines höheren hinter sich. Unverkennlich wird hier Nietzsches Forderung transparent, der Mensch müsse überwunden werden auf seinem Weg zum übermenschlichen Ideal, doch bleiben Steins idealische Persönlichkeitsprojektionen – anders als bei Nietzsche – im Typ »Mensch« verankert. In seinen Dichtungen treten darum bevorzugt Heilige und Helden in Erscheinung, erhabene, aber auch eigenwillige Gestalten, die:

„[...] einem Typus [entsprechen], den das 19. Jahrhundert in vielerlei Gestalt verehrt hat: Erscheinungen mit dem Anspruch auf Größe, Individuen aus eigener Macht: Wohltäter der Menschheit zwar, aber solche, die ihre Wohltat nach eigenem Gutdünken und Bedürfnis spenden [...]“. ⁴⁹

Der Heroismus dieser besonderen „Individuen aus eigener Macht“ wächst aus deren Leidenschaften und ihre Eigenart ist – wir könnten sagen – durch einen ausgewogenen Egoismus gekennzeichnet, denn sie spenden „nach Gutdünken und Bedürfnis“. Stein setze zwar mit den »Heiligen« die Tradition einer literarischen Figur fort, welche „auf ihr Inneres fixiert“ ist und „sich von ihrem Gefühl, und zwar allein von ihrem Gefühl, leiten“ lässt, meint Bernauer, doch sei zu bedenken, dass er die aufgenommenen literarischen Typen, insbesondere die Heldenfiguren, seiner eigenen Wertung bzw. dem ihm nahestehenden ideologischen Umfeld unterzieht. ⁵⁰

⁴⁸ Bernauer, op.cit., S. 528.

⁴⁹ Bernauer, op.cit., S. 456.

⁵⁰ Vgl. Bernauer, op.cit., S. 456. - Die literarischen Gestaltungen von Heroismus seien für Stein als Ausgangspunkt wichtig gewesen, meint Bernauer, so z.B. Wagners Helden, vor allem Siegfried. Stein hatte u.a. auch eine Monographie zu Giordano Bruno verfasst.

Weit entfernt von diesem Kult der Großen, aber, erinnern Steins Ausführungen auch an jene selbstgeleitete, ganz allein der eigenen inneren Stimme folgenden Frauengestalt, der Maragall seine ganze Aufmerksamkeit schenkte: Iphigenie. Im Spiegel von Steins Persönlichkeitskult könnte auch sie aufgrund ihrer individuellen Eigenart und Kraft als Renaissance-Gestalt bzw. Renaissance-Frau interpretiert werden, die als Symbol des Zukunftsträchtigen einen entscheidenden Ausgleich zum viril-heroischen Weltbild des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts darstellt und gar fähig ist, diese Ideologie zu durchbrechen.

Anstatt Härte, lobt man den Widerstand als Resultat individueller Stärke. In dieser Hinsicht gewinnt auch Maragalls Intuition einer neuen Bedeutung des Femeninen, einer noch nicht erkannten neuen Rolle der Frau im modernen geistigen Leben, entsprechende Relevanz. – Versucht man diesen Gedanken der individuellen Stärke sinnbildlich festzuhalten, so gibt es kein sensitiveres Bild, als das, welches Joan Maragall einmal mit einem Beispiel aus der Pflanzenwelt vor Augen führt: In seiner Rezension zum Essay-Band *Involució* (1908) von Salvador Albert bezieht er sich auf Alberts Diktum, das Individuum müsse egoistisch sein wie eine Pflanze, und übersetzt den Satz in eine treffende, ihn selbst überwältigende Metapher: „que [la planta] no dona el fruit, però se'l deixa pendre. Això, això!“⁵¹ Diese sanfte Resistenz der reifen Frucht, welche abgenommen werden will, wandelt sich in ein Sinnbild der ästhetischen Distanz des Individuellen.

4.2 *Höchstes Glück der Erdenkinder ist nur die Persönlichkeit.*⁵² Individuen aus eigener Macht

Im Zusammenhang mit der Vorstellung vom »Individuum aus eigener Macht« nimmt Bernauer Bezug auf Jakob Burckhardt, bei dem er eine weitere vertiefende Bestimmung dieser großen Individuen findet. Nach Burckhardt seien sie dadurch gekennzeichnet, dass in „Einer Persönlichkeit“ das Allgemeine genauso wie das Besondere und das Verharrende genauso wie die Bewegung manifest würde. Nach Burckhardt kulminierte in ihnen „das Bestehende und das Neue (die Revolutionen)“.⁵³

⁵¹ Brief an Salvador Albert, 22-IV-1908, OC I, S. 922.

⁵² Vgl. Heinrich von Stein, o.J. [1893], op.cit., S. 116.

⁵³ Bernauer, op.cit., S. 461 f. - Der Verfasser bezieht sich auf Jakob Burckhardt ‚Über das Studium der Geschichte‘, eine zwischen 1868 und 1873 gehaltene Vorlesung, die später unter dem Titel ‚Weltgeschichtliche Betrachtungen‘ erschien.

Nietzsche wie Burckhardt wenden sich in ihrer Definition von Größe und Heldentum gegen den schottischen Essayisten Thomas Carlyle (1795-1881), den Nietzsche einen „alten anmaasslichen Wirr- und Murrkopf“⁵⁴ nannte. 1841 hatte Thomas Carlyle sein emblematisches Werk *On Heroes, Hero Worship, and the Heroic in the History* veröffentlicht. Darin spreche er von Menschen, die von den Göttern herabgestiegen, die gesandt sind, nicht solche, die zu Göttern erhoben wurden, meint Bernauer. Carlyle stünde damit Hölderlins Dichter-Pathos nahe, bei dem der Dichter als Verkünder und Vertreter Gottes fungiere. Der Held sei ein Lichtbringer, „an eye to us all; a blessed heaven-sent Bringer of Light“, habe Carlyle nachdrücklich zu verstehen gegeben.⁵⁵ Der »große Mann« ist nicht nur Dolmetscher der Götter, er ist einer von Ihnen, er »ist« das Licht, er wirkt als »creator«. Bei von Stein finde der Held jedoch seinen Maßstab nur im Gefühl, meint Bernauer. Er entstehe aus der Vergötterung eines Menschen, aus dem Willen, sich einen Gott zu erfinden und zu schaffen. Helden sind Ersatzgötter nach dem Tod Gottes. Sie werden verehrt und sie werden angebetet. Aber sie sind menschliche Götter, die die Anbetung nicht haben wollen, sie weisen die Anbeter von sich. Erinnern wir uns an Zarathustra: er weist die höheren Menschen, die ihn verehren, von sich und heißt sie erst wieder zu kommen, wenn sie sich selbst gefunden haben. Nietzsche hatte Carlyles Definition umgedreht: aus der Vermenschlichung des Gottes hat er eine Vergöttlichung des Menschen gemacht.

Bei Ralph Waldo Emerson finden wir eine ähnliche Definition wie bei Stein, auch seine Anschauungen decken sich nicht mit Carlyles Heldenpathos. Unter der Rubrik »Tugend«, beispielsweise, fasst Emerson jenen Moment der Erhebung, in dem höchste Kraft vollzogen wird. In großen Taten sei etwas enthalten, das uns verbiete, hinter sie zu blicken: „Heldentum fühlt nur, es berechnet nicht. Es ist darum auch immer im Recht.“⁵⁶ – Erinnern wir uns dabei an Iphigenies große Tat, als sie Pylades gelassen ihre Entscheidung verkündet, König Thoas ihr Fluchtvorhaben preiszugeben: „ich untersuche nicht, ich fühle nur.“⁵⁷ Sie bezeugt mit dieser Haltung großen Mut, doch Mut kommt, nach Emerson, aus Liebe, und Liebe entspricht der Aufnahmefähigkeit eines Menschen. Liebe ist erhebende Kraftentfaltung, ist Bejahung, und „unsere Geistes- und Willenskraft wächst in unserer

⁵⁴ Nietzsche: Morgenröte, KSA 3, S. 222.

⁵⁵ Thomas Carlyle: *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. In: Thomas Carlyle: *Works*. People's Edition, 37 vols., London: Chapman and Hall, 1871-1874. - Hier: Bd. 13 (1872), S. 103. [Vgl. Bernauer, op.cit., S. 464].

⁵⁶ Emerson, op.cit., S. 155 f. [Vgl. Thiel, op. cit., S. 64].

⁵⁷ Goethe: *Iphigenie auf Tauris*, HA 5, S. 52.

Liebe“.⁵⁸ Aber nur die reinen Höhenmenschen seien fähig, das Antlitz der Liebe zu erkennen. Mut und Schaffenskraft liegen nach Emerson nahe beieinander und entsprechen, in diesen höheren Menschen, der Unbestechlichkeit ihrer Seele. Die Unbestechlichkeit ihrer Seele hatte Iphigenie nachweislich Pylades zu verstehen gegeben, darin besteht ihr Heldentum. Doch sogar gewöhnliche Pflichterfüllung kann, laut Emerson, heroische Züge annehmen, wenn sie sich zur Aufgabe macht, „mit Würde zu wagen und zu ertragen“⁵⁹.

Ausschlaggebend für die Größe des Menschen ist allerdings der Grad ihrer Begeisterung, denn „nur Menschen von starken Leidenschaften sind fähig, zu Größe zu gelangen“.⁶⁰ Es sei kein Zufall, meint Thiel, dass der Essayist und Dichter-Philosoph in diesem Zusammenhang immer wieder von »Gesundheit« spreche, denn in ausgeprägter Leidenschaft erkenne Emerson etwas Gesundes, denn je wilder die Menschennatur, um so tugendhafter sei sie. Diese überschäumende Bejahung des natürlich Vitalen bedeutet jedoch bei Emerson kein Zurück zum »bon sauvage« Rousseaus, sondern zielt auf das, was der Mensch ist: „Er ist eine Persönlichkeit; er ist eine Seele“⁶¹. Das Wilde im Charakter der großen Menschen ist, dass sie konsequent „ihren eigenen Weg durch Erhebung ins Ganze“⁶² gehen und so ihren Charakter prägen. Sie sind, über ihre Einzelexistenz hinaus, nur überpersönlich zu verstehen, sozusagen als „Vorbild der Aufgabe des eigenen Weges ins Ganze“⁶³, denn sie werden, wie Nietzsches Übermensch, nur durch Eigenleistung und nicht durch Nachahmung möglich. Tugend und Laster zeigten sich nicht im öffentlichen Handeln, meine Emerson, sondern würden „in jedem Atemzuge ausströmen.“⁶⁴

Dem letzten Kapitel seiner Abhandlung über Goethe und Schiller hatte Heinrich von Stein den Titel gegeben *Höchstes Glück der Erdenkinder ist nur die Persönlichkeit*. Dieses leicht abweichende Zitat aus dem *West-östlichen Divan* hatte sich Stein im Abschlusskapitel ohne Quellenverweis als Lemma zu Eigen gemacht. Goethe hatte die Zeilen im *Buch Suleika* seiner Muse selbst in den Mund gelegt. Dort heißt es:

⁵⁸ Ralph Waldo Emerson: *Essays* (2. Folge). 2. Aufl., Jena: Diederichs, 1910. [Dt. Erstausgabe, 1904]. Hier: S. 20. [Vgl. Thiel, op.cit., S. 63].

⁵⁹ Emerson (1902), op.cit., S. 159. [Vgl. Thiel, op.cit., S. 64].

⁶⁰ Ralph Waldo Emerson: *Lebensführung*. Aus d. Engl. übertr. von Heinrich Conrad, 2. Aufl., Jena: Diederichs, 1905, S. 221. [Vgl. Thiel, op.cit., S. 65].

⁶¹ Emerson (1910), op.cit., S. 9. [Vgl. Thiel, op.cit., S. 88].

⁶² Thiel, op.cit., S. 88.

⁶³ Thiel, op.cit., S. 88. - Weiter kommentiert Thiel: „Sie [große Menschen] sind Charaktere, die nicht repetiert werden sollen, sondern Aufruf und Hilfe sind, selber den eigenen Weg zu gehen.“ (S. 88).

⁶⁴ Emerson (1902), op.cit., S. 12. [Vgl. Thiel, op.cit., S. 88].

Volk und Knecht und Überwinder,
Sie gestehn zu jeder Zeit:
Höchstes Glück der Erdenkinder
Sei nur die Persönlichkeit.

Jedes Leben sei zu führen,
Wenn man sich nicht selbst vermißt;
Alles könne man verlieren,
Wenn man bliebe, was man ist.⁶⁵

Diese poetische Referenz verallgemeinert Stein schließlich zu einem weltanschaulichen Grundsatz, in dem sich faustische Erkenntnis und vitaler Persönlichkeitsdiskurs zu einem Ganzen verbinden: „Das Wesen der Welt läßt sich nie in eine Formel fassen, wohl aber stellt es sich in großen Persönlichkeiten kräftig und deutlich dar. – Goethes letzten Werken und Worten entnehmen wir eine Lehre von der Persönlichkeit [...]“.⁶⁶

Nach psychologischer Manier der Epoche hatte Stein seinen Diskurs mit einer kurzen Überlegung zum Verhältnis von »Fühlen« und »Denken« begonnen, um anschließend zu der Einsicht zu kommen, dass beide Bereiche „in der Wirklichkeit des inneren Lebens“ nicht von einander zu trennen seien und auf eine „Grundstimmung des ganzen geistigen Bereichs“, eine Denkweise, wie Stein sagt, verweisen. Diese Grundbeschaffenheit des Menschen werde zum differenzierenden Faktor unserer Persönlichkeit. Der Begriff »Persönlichkeit« sei bei Goethe nicht identisch mit »Eigenart« im Sinne individueller Verschiedenheit, sondern bezeichne eher eine »Eigenschaft«. Um der Fragwürdigkeit dieser Differenzierungsweise zu entgehen, konkretisiert Stein die beiden Begriffe nun folgendermaßen: Schiller zeige »Eigenart« in den *Räubern*, »Persönlichkeit« im *Tell*, Goethe zeige »Eigenart« im *Werther*, »Persönlichkeit« im zweiten Teil des *Faust*. Diese Bestimmung, wie Steins Beispiele belegen, suggerieren Reife und Monumentalität, und passt somit in die kulturelle Stimmung der Gründerzeit.⁶⁷

Es sei ein Höchstes, zu dem der Mensch sich gestalte, indem er in Gefühlen und Gedanken große Zusammenhänge „lebenvoll in sich befaßt“. Dieses »Sich-Gestalten«, welches auf die Errichtung jener bereits erwähnten individuellen »Pyramide« verweist, beruht also auf Wahrnehmung und Verarbeitungsfähigkeit, den aufgenommenen „allumfassenden Zusammenhang“, wie Stein formuliert, in Gefühl und Gedanken zu

⁶⁵ Goethe: West-östlicher Divan (Buch Suleika), HA 2, S. 71.

⁶⁶ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 116 f.

⁶⁷ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 116 f.

komprimieren. Goethe und Schiller würden in ihren Dichtungen Weltanschauung⁶⁸ zum Ausdruck bringen, meint Stein, sie seien „Welt-darstellende Persönlichkeiten“. Dieses Persönliche in ihnen sei aber keineswegs Begriff, sondern Gefühl und Anschauung, darum lasse es sich auch nur in Bildern bzw. Symbolen ausdrücken. So scheint ihm beispielsweise »Herkules« als Symbol für Schillers Persönlichkeit durchaus angemessen, während er Goethes Wesen, nicht wie erwartet im Bild des »Olympiers«, sondern eher in der Figur des »Dionysos« dargestellt sieht, denn Dionysos erscheine in zwei Gestalten, als Jüngling und als Greis, wie Goethe, der junge Autor des *Werther* und der reife Verfasser des zweiten Teiles *Faust*. In Goethe sei eine tragische Natur zu erkennen, „welche sich den Rhythmus der Dichtung abgewann“.⁶⁹ In der Poesie, so Stein, verdichten sich Erkenntnis, Bewusstsein und Weltanschauung. Eine solche Verdichtung aber nehme in jedem Menschen eine andere Form ein oder, wie er formuliert, „eine andere Stimmung, oder Färbung“, so auch bei Goethe und Schiller. Stein legitimiert den Begriff Persönlichkeit als Letztinstanz, als „letztes Wort aller Erkenntnis und aller Erklärung“.⁷⁰

Am Beispiel des gefallenen Faust, seiner „schuldvollen Verstrickung in Gretchens Geschick“, schildert Stein wie eine wahrhafte Persönlichkeit „sich aufrichtet und zu Höhen der Verklärung sich emporringt“.⁷¹ Faust selbst zwingt die erlösende Kraft zu sich heran und es sei die persönliche Grundkraft seines Wesens, die den Sieg behalte, denn: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen“.⁷² Faust habe sich ablenken, aber nicht vernichten lassen: „Auf was er auch ausgeht, auf Suche nach Helena, auf Kampf mit dem Meere, auf sich beruht er und verliert sich selbst nicht.“⁷³ Da hat Mephisto keine Chance, er bleibt der Dumme. Die Stärke und Macht des Faustischen macht sich dann voll bemerkbar, wenn es darum geht, sich dem „Geist, der stets verneint“⁷⁴ entgegenzustellen. Die Faustische Kraft projiziert sich sozusagen in das negierende Wesen Mephistos hinein: „in deinem Nichts hoff ich das All zu finden“⁷⁵, zitiert darum Stein aus dem zweiten Teil der Tragödie. Wie Faust es gelingt, den teuflischen Nihilismus zu überwinden, verdeutlicht Stein am Beispiel von Fausts Betrachtung der Meeresbrandung: Dem plumpen Kommentar

⁶⁸ Der Begriff ‚Weltanschauung‘ richtet sich bei Stein auf Goethes Begriff der ‚Anschauung‘, als dem nur intellektuellen Verstehen entgegengesetzt; ein Schauen, das das Ganze in seinem organischen Zusammenhang zu verstehen versucht.

⁶⁹ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 123.

⁷⁰ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 116.

⁷¹ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 117.

⁷² Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 117. [Vgl. Goethe: Faust II, HA 3, S. 359].

⁷³ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 117.

⁷⁴ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 117. [Vgl. Goethe: Faust I, HA 3, S. 47].

⁷⁵ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 117. [Vgl. Goethe: Faust II, HA 3, S. 192].

Mephistos, „das ist für mich nichts Neues zu erfahren, das kenn‘ ich schon seit hunderttausend Jahren“⁷⁶, steht an dieser Stelle ein sublimes Empfinden, ein großes Erstaunen gegenüber, welches nach Stein die „Grundkraft alles Schauens und Schaffens“⁷⁷ darstellt.

Nachdem Faust die gewaltigen Bewegungen der Meeresfluten und deren zerstörerisches Ausmaß geschaut und in Worten beschrieben hat, wird jene „Eigenkraft“ in ihm aktiv, „mit der der Mensch sich von den Dingen scheidet und über sie erhebt“⁷⁸: „Da wagt mein Geist, sich selbst zu überfliegen; Hier möcht‘ ich kämpfen, dies möcht‘ ich besiegen. Und es ist möglich!“⁷⁹ Diesen letzten, höchsten Augenblick, „zu dem sich Faust emporgerungen“, hebt Stein besonders hervor, denn er „dauert fort, wenn die Leibeshülle sinkt, und Faustens Unsterbliches [...] zu höheren Sphären enthoben“ wird. In Goethes *Faust* werde gezeigt, dass der Mensch in einen Zusammenhang gestellt ist, den er weder „aufheben noch durchschauen [kann]; er steht vor Rätseln und Unüberwindlichkeiten“.⁸⁰ Doch werde man auch gewahr, dass der Mensch „in seinem ideellen Wesen“ in dieser Bedingtheit nicht aufzuheben sei und dass sich trotz allem in ihm „eine bildende, siegende Kraft“ erhält. Der *Faust* habe nach Goethe keine Idee, er erzähle nur „ein Leben vom weitesten Umfange“. So sei denn auch der Inhalt der Tragödie, nämlich „der Sieg einer gestaltenden Kraft“, zu verstehen als „ideelle Summe eines hochgefaßten Lebens“, die in Anbetracht der Entstehung der Faustdichtung (1772 - 1831) auch als „Summe von Goethes Leben“ selbst zu verstehen sei. Auch noch die „zuletzt geschriebenen Szenen“ erinnerten sehr wohl an die Dichtung des Straßburger Studenten: „Hier ist ganz sinnfällig ein bildendes, gestaltendes Etwas, an welchem sechzig überreiche Lebensjahre vorübergingen ohne es zu verwandeln, welches demnach unablenkbar, unbesiegbar erscheint.“⁸¹

Stein sieht in Goethes eigener Lehre von der Persönlichkeit eine Kraft, die sich ebenfalls im Laufe des Lebenszusammenhanges gebildet habe, die aber noch über diese Bedingtheit hinaus Bedeutung erlange. Stein meint damit Goethes Äußerungen zum Thema »Unsterblichkeit der Seele«. Die Menschen seien nicht in gleichem Maße unsterblich, habe er betont, sondern es käme darauf an, „sich in Thätigkeit zu verwandeln“. Wie die Blume zu blühen, der Vogel zu fliegen, so trägt auch der Mensch

⁷⁶ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 118. [Vgl. Goethe: Faust II, HA 3, S. 308].

⁷⁷ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 118.

⁷⁸ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 118.

⁷⁹ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 118. [Vgl. Goethe: Faust II, HA 3, S. 309].

⁸⁰ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 118.

⁸¹ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 119.

sein Ziel in sich: „Eine Entelechie, welche sich ganz und gar in Thätigkeit verwandelt hat, ist dem Weltzusammenhange fernerhin unentbehrlich“⁸², insistiert Stein. In dieser Kraft bestünde nach Goethe das eigentliche persönliche Wesen, alles andere sei dem Gattungscharakter Mensch zuzuschreiben und gehöre den Elementen an, denn „wer keinen Namen sich erwarb noch Edles will, gehört den Elementen an“.⁸³

Das Göttliche sei für Goethe, ähnlich dem in seiner Naturlehre verwendeten Begriff der »bildenden Kraft«, eine Art „innerliche göttliche Kraft“, die er „dem Gott, der nur von außen stieße“⁸⁴ entgegensetze. In seinen Gesprächen mit Eckermann habe der Dichter und Denker betont, dass Gott „fortwährend in höheren Naturen wirksam“⁸⁵ sei. Er denke sich das Göttliche nicht „als fertig und überall vorhanden“, sondern „vielmehr als wirkend und bildend, als gestaltend umgestaltend: eben wie der Seelenatem in einer Menschenbrust [...]“.⁸⁶ Der Kern der Natur, sei nach Goethe im Herzen der Menschen angesiedelt⁸⁷, was bedeute, dass man darum keine letzten Worte und Formeln über das Wesen der Welt aussprechen könne, die Welträtsel seien nicht theoretisch zu lösen: „Aber wohl sollen diese Begriffe sagen, daß der letzte Grund der Dinge im Verhalten und Leben großer Menschen sich in immer größerer Tiefe erschließe, demnach dem denkenden Menschen in sich selber zugänglich sei.“⁸⁸ Um an dieser Erkenntnis Anteil haben zu können, müsse der Mensch sich freilich selbst daraufhin prüfen, ob sein Wesen diesem Anspruch Stand halte. Auch hier fundiert er seinen Kommentar mit Goethes Diktum aus dem Gedicht *Ultimatum*: „Du prüfe dich nur allermeist, ob du Kern oder Schale seist“.⁸⁹

Die Lehre von der Persönlichkeit „als einem letzten Ausdruck des Weltwesens“, setzt Stein hinzu, sei jedoch nicht vollständig, wenn man sie nicht auch durch den Aspekt des Überpersönlichen, den „eigentlichen Inhalt der Religion“ ergänze, denn das „Tiefe und Ewige im Menschen“ reiche über das Persönliche noch hinaus. Dies eigentlich Religiöse ordnet Stein im Tandem der beiden Klassiker: Fähig zur gegenseitigen „Ehrfurcht“ und

⁸² Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 119.

⁸³ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 120. [Vgl. Goethe: Faust II, HA 3, S. 301].

⁸⁴ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 120. [Vgl. Goethe: Proemion, HA 1, S. 357].

⁸⁵ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 120.

⁸⁶ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 121.

⁸⁷ Heinrich von Stein bezieht sich hier auf die letzten beiden Zeilen von Goethes Gedicht ‚Ultimatum‘: „Ist nicht der Kern der Natur / Menschen im Herzen?“ (Goethe: Ultimatum, WA, 1. Abt., Bd. III, S. 106).

⁸⁸ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 121.

⁸⁹ Goethe: Ultimatum, op.cit., S. 106. - Der zentrale Gedanke dieses Gedichtes, den Goethe - nur wenig verändert - auch im Gedicht ‚Allerdings. Dem Physiker‘ (HA 1, S. 359) exponierte, erfreute sich auch großer Beliebtheit: „Und so sag ich zum letzten Male: / Natur hat weder Kern noch Schale; / Du prüfe dich nur allermeist, / Ob du Kern oder Schale seist“ (HA 1, S. 306).

„Hingebung“, hätten sie in ihrer Gemeinschaft Überpersönliches verwirklicht. Das wechselseitige Aufgeben des nur Persönlichen mache beide erst zur wahren Größe:

„Ohne Gemeinsamkeit, ohne eine durch Liebe und Ehrfurcht belebte Gemeinsamkeit würde die menschliche Persönlichkeit nur ein sehr flüchtiges Bestandteil des Weltenganzen sein: wogegen die Betrachtung deutlich ersehener Persönlichkeiten in ihrer Wechselbeziehung und ihrem Wechselverhältnisse einer Ahnung des Weltsinnes zugeleitet.“⁹⁰

Diese Art überpersönliche Verbindung, zu der Stein den intellektuellen Austausch der beiden Klassiker erhebt, soll als kultureller Habitus vorbildlich wirken und kollektive Identität stiften. Aber dem nicht genug; in einem weiteren Schritt proklamiert er, in den Gesprächen Goethes mit Eckermann hieße es, dass es „eigentlich die große Persönlichkeit eines Autors“ sei, „welche in die Kultur seines Volkes übergeht“. Goethe sei der „Schöpfer des Begriffs und der Thatsache der Weltliteratur“, diese Schöpfung aber gehe wiederum auf etwas Persönliches zurück. Die Franzosen, beispielsweise, die lange Zeit kein anderes Werk als den *Werther* kannten, hätten sich, so Stein, der „Geistesführerschaft“ Goethes vor allem aufgrund dessen Persönlichkeit und Lebensführung „unterworfen“⁹¹:

„[...] so war es wohl nicht jene einzelne Schrift, welche ihnen Goethen als den einzigen, als den Fürsten erscheinen ließ, sondern dies, daß, wer mit fünfundzwanzig den *Werther* schrieb, mit fünfundsiebzig in höchstem Reichtum des Empfindens, Wirkens und Hervorbringens weiterlebte. Also gerade das, was in der Persönlichkeit und Lebensführung Goethes das hervortretend Merkwürdige ist, ist mehr als seine einzelnen Schriften in die Kultur der Menschheit übergegangen.“⁹²

Mit diesen Worten besiegelt Heinrich von Stein jenen kulturellen Fundamentalismus der Gründerzeit: Die Apotheose Goethes. Alle Bemühungen, einen einheitlichen Goethe zu präsentieren, den vorweimarischen Autor des *Werther*, den klassizistischen Dichter und den reifen Denker des letzten *Faust* auf einen Nenner zu bringen, dienen allein dieser Absicht. Die Persönlichkeit und vor allem das Leben Goethes werden zum Paradigma. In seiner umfangreichen Arbeit zur Goethe-Rezeption im Kaiserreich beschreibt Karl Robert Mandelkow ausführlich die „Blickverschiebung vom Werk Goethes auf dessen Leben“⁹³,

⁹⁰ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 124.

⁹¹ Vgl. Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 125.

⁹² Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 125.

⁹³ Karl Robert Mandelkow: *Goethe in Deutschland: Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*. München: Beck, 1980, S. 262.

die er unter anderem auch darauf zurückführt, dass die autobiographischen Arbeiten, noch durch den Briefwechsel mit Schiller und später Zelter ergänzt, innerhalb des gesamten Werkes bei Goethe eine überragende Stellung einnehmen. Gustav Freytag habe schon im Jubiläumsjahr 1849 mit aller Deutlichkeit ausgesprochen, dass die größte Dichtung Goethes sein eigenes Leben sei, und David Friedrich Strauß räume in seiner Goethe-Darstellung von 1872 sogar dem Briefwechsel einen gleichrangigen Platz neben den Werken ein, denn dem Publikum sei seit Beginn der sechziger Jahre zunehmend der »Mensch« Goethe lieb und vertraut geworden. Im Zuge der Historisierung Goethes und der Goethezeit nach 1870 kommt es dann zu einer beispiellosen „Kanonisierung Goethes als der alles überragenden Gestalt der deutschen Literatur und der kulturellen Geschichte der Deutschen“.⁹⁴ In einer ersten Rezeptionsphase – ungefähr zeitgleich mit den Gründerjahren – konzentrierte man sich zunächst auf den jungen Goethe und verherrlichte seine Jugend als einzigartiges Phänomen. Insbesondere der österreichische Philologe Wilhelm Scherer⁹⁵ unterstrich dieses Goethe-Bild, welches auch von den Naturalisten geteilt wurde.

Interessant scheint uns in diesem Zusammenhang, nochmals einen Blick auf Maragalls anfängliche Goethe-Lektüre zu werfen. Neben einer unbestrittenen persönlichen Begeisterung entspricht seine *Werther*-Lektüre und seine Beschäftigung mit dem ersten Teil des *Faust* völlig dem Habitus der ersten Rezeptionsphase in den Gründerjahren. Die Zuwendung Maragalls hin zum klassizistischen »harmonischen« Goethe während der nachfolgenden Jahre, die in der Forschung – wie bereits erwähnt – meistens als persönliche Mäßigung und Abkehr von einer anarchisierenden Lebensphase interpretiert wird, wäre aus dieser Perspektive neu zu beleuchten; denn es gab, so Mandelkow, bald Stimmen, die die einseitige Bevorzugung des jungen Goethe ablehnten.

Der einflussreichste Kritiker dieses Goethe-Bildes war sicherlich Herman Grimm⁹⁶ (1828-1901), der älteste Sohn Wilhelm Grimms und Schwiegersohn von Bettina von Arnim, der zwischen 1874 und 1875 in seinen Goethe-Vorlesungen⁹⁷ an der Königlichen Universität zu Berlin gegen die kulthafte Überbewertung des vorweimarischen Goethe

⁹⁴ Mandelkow, op.cit., S. 87.

⁹⁵ Vgl. Mandelkow, S. 232 f. - 1875 erschien die folgende Monographie: Der junge Goethe. Seine Briefe und Dichtungen von 1764-1776. Mit einer Einleitung von Michael Bernays, Leipzig: S. Hirzel, 1875.

⁹⁶ Herman Grimm besetzte 1873 als Vorgänger von Heinrich Wölfflin den Lehrstuhl für Kunstgeschichte in Berlin. In der Nachfolge des 1886 verstorbenen Wilhelm Scherer war er Mitherausgeber der Weimarer Sophien-Ausgabe von Goethes Werken, sowie Mitbegründer der ‚Goethe-Gesellschaft‘. Grimm war unter anderem Buddhist und von Rudolf Steiner sehr geschätzt. Ausschlaggebend für sein Denken war vor allem seine Beziehung zu Ralph Waldo Emerson, mit dem er einen langjährigen Briefwechsel pflegte.

⁹⁷ Herman Grimm: Goethe. Vorlesungen gehalten an der kgl. Universität zu Berlin. 2 Bde. Berlin: Hertz, 1876-77.

Einspruch erhob. Bei Grimm, der auch ein leidenschaftlicher Bismarck-Verehrer gewesen sei, meint Mandelkow, erhielten die klassizistischen Werke, „vor allem ‚Hermann und Dorothea‘ und ‚Alexis und Dora‘ die höchste ästhetische Wertschätzung“.⁹⁸ Es sei daran erinnert, dass die letzt genannte Elegie 1891 von Maragall übersetzt und 1904 unter dem Titel *Alexis i Dora* in den Gedichtband *Disperses* aufgenommen wurde. Wir könnten also auch diese Auswahl Maragalls gewisser Weise der Aktualität des zeitgenössischen Goethe-Kanons zuschreiben.

Hermann Grimms Vorlesungen, die im Jahre 1877 veröffentlicht wurden, beeinflussten die Wandlungen des Goethe-Kanons nachhaltig. Für Grimm sei gerade „die unpersönliche Objektivität der klassischen Werke“⁹⁹ das besondere Merkmal von Goethes außerordentlicher Persönlichkeit, bemerkt Mandelkow. Erst nach der *Italienischen Reise* sei nach Grimm eine Literatur entstanden, die Goethes Person nicht mehr bedürfe. In diesem Sinne werden sowohl *Iphigenie auf Tauris* als auch der zweite Teil des *Faust* zum neuen Paradigma des Goethe-Kanons. Mandelkow resümiert diesen Wandel wie folgt:

„Die Zeit verlangte in zunehmendem Maße nach anderen Werten und Idealen, als sie das Jugendwerk Goethes bot. Männlich-sieghafte Tüchtigkeit und produktive gesellschaftliche Bewährung waren gefragter als sentimentale Introspektion [...]. Der Wertherschen Krankheit zum Tode setzte die Wilhelminische Epoche recht bald das Faustische ‚Wer immer strebend sich bemüht‘ entgegen. Der ‚Faust‘, in dem nach der vorherrschenden Deutung der Zeit der titanische Trotz der auf Tat und Tüchtigkeit zielenden Idee der Perfektibilität des Menschen weichen muß, wurde das paradigmatische Werk der Epoche.“¹⁰⁰

In Mandelkows Darstellung finden wir nun auch wieder Heinrich von Steins Goethe-Bild reflektiert. Auch wenn dieser in seiner Rezeption eine Integration des Früh- und Spätwerks Goethes anstrebt, so ist die Hervorhebung der faustischen Persönlichkeit, wie wir bereits erörtert haben, im letzten Kapitel von Steins Abhandlung eindeutig; denn auch er betont die menschliche Perfektibilität in Faust und zitiert ebenfalls den Kernsatz: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen“. Nicht mehr der stürmerische Faust ist hier gefragt, sondern der tätige, tüchtige und sich erhebende Mensch, „die ideelle Summe eines hochgefaßten Lebens“, wie Stein sagte, steht im Mittelpunkt des Interesses.¹⁰¹ Mit der Hervorhebung der Faust-Dichtung, die „nach 1871 zum Nationalgedicht der Deutschen

⁹⁸ Mandelkow, op.cit., S. 233.

⁹⁹ Mandelkow, op.cit., S. 233.

¹⁰⁰ Mandelkow, op.cit., S. 236.

¹⁰¹ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 119.

schlechthin avancierte“, wurde offensichtlich die wichtigste Umwertung des Goethe-Kanons im Wilhelminischen Reich vollzogen.¹⁰²

In Heinrich von Stein werden die Grundtendenzen des wilhelminischen Goethe-Bildes transparent, allerdings nicht nur im Schatten von Hermann Grimms oder Wilhelm Scherers Urteilen, sondern vor allem auch durch den Einfluss Friedrich Nietzsches, der den Aspekt der außergewöhnlichen Persönlichkeit Goethes besonders hervorgehoben hatte. Heinrich von Stein wagt es nun am Ende seiner Abhandlung eine Behauptung aufzustellen, die freilich auch seiner Zeit so manchem Philologen überspannt bzw. unhaltbar vorkommen musste: Aufgrund seiner Persönlichkeit und Lebensführung sei Goethe „mehr als seine einzelnen Schriften in die Kultur der Menschheit übergegangen“. ¹⁰³ Nicht das fertige Kunstwerk, sondern dessen Entstehung aus Persönlichkeit und Leben würde unsere „Teilnahme dauernd fesseln“. Wir sollten uns darum „die lebendige Persönlichkeit“ vor Augen führen und durch diesen „edelsten Verkehr“ unser Leben bereichern. – Mit diesem Urteil erhebt er Goethe, und auch Schiller, zum Vorbild der Menschheit und reiht sie in den Kreis jener »Edlen« und »Erwählten«, die selbst in Dantes Hölle ohne Qual „an schattigem Platze“ und „zu friedlichem Verkehre“ vereint seien:

„Wir finden im Leben edler Menschen immer wiederkehrend die Vorstellung einer solchen lebendigen Gemeinschaft der Erwählten; ob man nun in Wirklichkeit einen solchen Kreis zu bilden versuchte, oder ob man sich mit den Bildern der Verehrten umgab [...]. In jedem Falle heißt es hier: höchstes Glück der Erdenkinder sei nur die Persönlichkeit; denn in dem persönlichen Charakter der Teilnehmer eines solchen idealen Kreises besteht sein erquickender Bann.“¹⁰⁴

Dass Stein nun seinen Diskurs der Persönlichkeit durch den Aspekt der Gemeinschaft, oder genauer, den der Erwählten abrundet, führt uns zur Annahme, dass er in einem solch idealen Kreis eine Art »Seelengemeinschaft« wahrnimmt, die mit Blick auf Dantes Hölle, gar eine posthume Seelengemeinschaft suggeriert. Aus diesen tendenziös esoterischen Worten Steins spricht nicht nur Hervorhebung oder Vergötterung des Begriffs Persönlichkeit, sondern regelrechte Vergötzung, wie Bernauer betont. Um selbst nicht Religionsstifter zu werden, habe Zarathustra die höheren Menschen von sich gewiesen,

¹⁰² Mandelkow nennt es sogar „euphorische Inbesitznahme der Faustdichtung“ und bezieht sich unter anderem auf Herman Grimms „Vision einer festspielartigen Aufführung des gesamten ‚Faust‘“. (Mandelkow, op.cit., S. 253).

¹⁰³ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 125.

¹⁰⁴ Heinrich von Stein (1893), op.cit., S. 126.

denn sie beteten ihn an. Stein aber bewahre sich einen Götzen: „sein Ideal war nicht das Leben schlechthin, sondern die sich über das Leben erhebende Persönlichkeit“.¹⁰⁵ Auch die Nietzsche-Anhänger hätten in ihrem Philosophen immer wieder neue Ideale gesucht und ihn dabei so gelesen, „als sei der *Übermensch* nur eine gesteigerte *Persönlichkeit*“.¹⁰⁶ Dieser treffliche Schlusssatz Bernauers, ganz bestimmt symptomatisch für unseren Privatgelehrten Heinrich von Stein, wird auch für unsere weiteren Untersuchungen von Bedeutung sein.

Zur Verbreitung der künstlerischen und weltanschaulichen Vorstellungen Heinrich von Steins hat besonders Houston Stewart Chamberlain beigetragen. Im Jahre 1900 veröffentlichte er in der *Revue des deux Mondes* den Aufsatz *Un philosophe wagnérien: Heinrich von Stein*¹⁰⁷, und stellte diesen entsprechend umgearbeiteten und ergänzten Beitrag an den Anfang der Stein-Monographie, die er 1903 zusammen mit Friedrich Poske unter dem Titel *Heinrich von Stein und seine Weltanschauung*¹⁰⁸ herausgab. Das Kapitel zu Steins *Weltanschauung* allerdings ist allein Poske zuzuschreiben. Darin erklärt er, die künstlerisch-religiöse Weltanschauung Steins führe mit Notwendigkeit zu dem Gedanken einer Erneuerung und Veredlung der menschlichen Kultur. Das Beste in uns sei, nach Steins Auffassung, innig mit der Wirklichkeit verknüpft:

„Was die Kunst [...] vermag, ist die Steigerung jener Liebeskraft, aus der ein wahrhaft herzliches Verhältnis der Menschen zueinander heranwächst. Die Aufgabe, die hier der Kunst zugewiesen wird, ist von jeher der Religion zugefallen. Doch ist es eine Tatsache, dass die Religion heut weiten Kreisen unseres Volkes gegenüber diese Aufgabe nicht mehr erfüllt. Das Gefühl hiervon sprach sich bei dem jugendlichen Stein in der Sehnsucht nach einem neuen Luther aus. Er hat sich aber später mit Schmerz eingestehn müssen, dass man auf eine Erneuerung des religiösen Bewusstseins von der Kirche aus nicht hoffen könne.“¹⁰⁹

Die Kunst soll also eine Aufgabe übernehmen, die die Religion nicht mehr zu bewältigen weiß, nämlich human, gemeinschaftsbildend zu wirken. Poske nennt Stein in dieser Hinsicht einen „Zukunftsdenker“, der das Bild einer Kultur entwerfe, in der Kunst und Religion wieder aufs Engste verbunden sind. Der Weltsinn aber müsse von jedem Menschen durch innere Tätigkeit hervorgebracht werden, Dogmen und Systeme seien nur

¹⁰⁵ Bernauer, op.cit., S. 544.

¹⁰⁶ Bernauer, op.cit., S. 545.

¹⁰⁷ *Revue des deux Mondes*, année 70, Bd. 159, 15. Juni 1900, S. 831-858. - Eine deutsche Übersetzung des Artikels erschien in: *Bayreuther Blätter*, 1902, X-XII.

¹⁰⁸ Chamberlain, Houston Stewart und Friedrich Poske: *Heinrich von Stein und seine Weltanschauung*. Nebst Heinrich von Steins ‚Vermächtnis‘. 2. Aufl., München: Müller, 1905 [1903].

ein trüglicher Widerschein dieses klaren inneren Lichtes. Stein habe betont, der Mensch sei die Seele der Dinge, und doch wieder reiche das, was uns aus den Dingen anspreche, weit über Menschliches hinaus. Wir sollten es darum mit Goethe »das Göttliche« nennen:

„und denken es uns, wie er, nicht als fertig und überall vorhanden, sondern als ein Wirkendes, Bildendes, Gestaltend-Umgestaltendes, eine Kraft, die im Zusammenhang aller Dinge ähnlich wirkt wie die persönliche Eigenart im Lebenszusammenhang des einzelnen Menschen. Und es ist nichts als die Auswirkung und Entfaltung dieses in allen Dingen schlummernden Göttlichen, was sich in und mit der Steigerung des Menschlichen vollzieht.“¹¹⁰

4.3 *Levantat la propia pirámide. Maragalls Goethe-Artikel von 1899*

Robert Pageard versichert in seiner Studie *Goethe en España* (1958), die Beziehungen zwischen Goethe und Maragall seien ausführlich untersucht worden, und bezieht sich hauptsächlich auf die bereits genannten Beiträge von J. J. A. Bertrand *Goethe en Catalogne* (1932) und *Goethe en la literatura catalana* (1935) von Manuel de Montoliu.¹¹¹

Montoliu erörtert zunächst Maragalls Kenntnisse von Goethes Werk, resümiert alle Übersetzungen und versucht, Kriterien zu Maragalls Goethe-Rezeption herauszuarbeiten. Seine Absicht ist es, Goethes Einfluss auf den katalanischen Dichter zu bestimmen. Die wichtigsten Zeugnisse dafür ortet er in Maragalls Briefwechsel und dessen Goethe-Artikel von 1899. Auch zieht er die jeweiligen Vorworte zu den Übersetzungen als Quellen für Maragalls Goethebild heran. Der Briefwechsel gebe besonders gut Auskunft über die Persönlichkeit des Katalanen, doch nur in wenigen Briefen finde man wirkliche Werturteile über Goethe und dessen Ästhetik. Diese Urteile seien stärker in den Artikeln präsent; Maragalls Beitrag zum Goethe-Jubiläumsvon 1899 zeige „una visió i una interpretació personal del nostre poeta sobre la personalitat del gran escriptor alemany“.¹¹² Dabei würde er vor allem „la universalitat de la figura de Goethe“ hervorheben. Allgemein erkennt Montoliu in Maragall eine „inalterable devoció a Goethe“, die ihn in seiner Entwicklung nicht nur begleite, sondern auch bestimme. Sein Goethe-Bild scheint dies zu belegen: In einem Brief an Soler i Miquel von 1891¹¹³ fände sich „una visió de Goethe, tan

¹⁰⁹ Chamberlain u. Poske, op.cit., S. 118.

¹¹⁰ Chamberlain u. Poske, op.cit., S. 107 f.

¹¹¹ Montolius früherer Beitrag über Maragall von 1912 bleibt bei Pageard unerwähnt.

¹¹² Montoliu (1935), op.cit., S. 72.

¹¹³ Vgl. Brief an Soler i Miquel, 25-IX-1891, OC I, S. 1148.

objectiva i serena“, dass man annehmen könne, „Maragall havia superat la visió essencialment romàntica que va fer en la seva edat juvenívola de la personalitat de l'autor del Werther“. ¹¹⁴ Montoliu ist jedoch der Überzeugung, dass Maragalls „devoció al Goethe romàntic, al Goethe home de passió sota els vels aparents d'una serenitat olímpica“, wie aus einem Brief an Carles Rahola aus dem Jahre 1909 hervorgehe, bis zu seinem Lebensende bestehen blieb:

„De la doble faç del seu ídol tria definitivament no la de semideu, sinó la plenament humana. I és que Maragall, malgrat certs aspectes de la seva obra influits potser per l'objectivisme clàssic goethià, fou sempre substancialment romàntic. Més encara: Maragall és el primer poeta plenament, conscientment romàntic que ha tingut Catalunya.“ ¹¹⁵

Montoliu geht also in seinen Darstellungen zu Maragalls Goethe-Rezeption von entwicklungsspezifischen Kriterien aus. Unter den Artikeln und Prosaschriften kommentiert er vor allem *Pascua de Resurrecció* (1898), in dem die Aspekte Singularität und Eigenes thematisiert sind; weiterhin bezieht er sich auf *El cesto de frutas* (1911), ein Artikel, der das Thema der inneren Stärke behandelt, sowie die Schrift *Elogi del poble* (1907), die von der inneren Verbundenheit durch die gemeinsamen Wurzeln aller in einer Nation spricht. Insbesondere hebt er hervor, Maragall habe in Goethes Person und Werk besonders den Aspekt des Universalismus, Realitätsgehalt und eine außerordentliche Leuchtkraft wahrgenommen. Maragall aber:

„penetra encara més endintre del secret d'aquesta, quan fixa la seva atenció en una qualitat, verament única i excepcional entre els artistes creadors, que Goethe posseí amb una sobirana amplitud. 'Levantat la propia piràmide' es el aforismo. [...] En todas sus obras, observa Maragall, se ve el poderoso esfuerzo del hombre-artista [...].“ ¹¹⁶

Maragall insistiere bezüglich des symbolischen Gehaltes der Figuren, des Sinns, den sie verdeckt in sich trügen: „el sentit de bellesa, de glòria, de redempció, d'optimisme, d'esperança“. ¹¹⁷ Aufgrund dieses Lebensoptimismus erkenne Maragall in Goethe einen lebenslangen Erzieher. Insgesamt meint Montoliu, dass es sich bei diesem Artikel um einen der gehaltvollsten Beiträge handelt, die je in Spanien über Goethe geschrieben worden seien.

¹¹⁴ Montoliu (1935), op.cit., S. 68.

¹¹⁵ Montoliu (1935), op.cit., S. 68 f.

¹¹⁶ Montoliu (1935), op.cit., S. 74 f.

Den positiven Einfluss, welchen Goethe auf Maragall ausgeübt habe, definiert er als „afinitat d’esperit“.¹¹⁸ Dabei stellt er die Bedeutung des »Erlebens« als grundlegende Gemeinsamkeit in den Vordergrund: Die den Dichter umgebende Realität werde über die Sinne aufgenommen und solle nach Auffassung beider in einen geistigen Wert umgewandelt werden.¹¹⁹ Ein anderes Motiv sei für den Dichter „la paraula humana“, der Kampf mit dem Wort. Beide hätten dieselbe Vorstellung von der Unzulänglichkeit des Wortes im poetischen Schaffen. In beiden fände man keine Effekt-Dichtung, auch Maragall habe den „efecte excitant“ vermieden. Beide hätten nur aus innerem Anlass geschrieben, ohne zu theoretisieren nicht und leere Worte zu machen. Beide wollten ihre Werke nicht formvollendet haben und in beiden finde man einen „domini absolut de l’esperit“.¹²⁰ Ihre Werke sind für Montoliu „fragments dispersos, pero organicament articulats, d’un sol poema, estrofes d’aquella *Oda infinita*, [...] lema de la seva producció poètica“.¹²¹ – Montoliu spricht von „afinitats de temperament“ im literarischen Schaffen und einer noch tieferen Affinität, was die individuelle geistige Struktur, „la llei biològica que regeix la seva vida interior“¹²² betrifft, und meint damit die im Innern wohnenden „dos elements antinòmics“, Körper und Geist bzw. Gefühl und Verstand. Die Antwort Maragalls auf diesen Widerspruch sei mystischer Natur: „solució mística de l’amor“.¹²³

4.3.1 *genio universal*. Maragalls entgrenzter Goethe.

Im August 1899, kurz vor Goethes hundertfünfzigstem Geburtstag, veröffentlicht Maragall eine Würdigung des deutschen Dichters, allem voran Goethes eigene einleitenden Worte aus *Dichtung und Wahrheit* zitierend: „Alemania se dispone a celebrar solemnemente el 150º aniversario el nacimiento de Goethe. ‘El 28 de agosto de 1749, al dar las doce del día, vine al mundo en Francfort del Mein’. Así empieza el gran poeta sus memorias;“¹²⁴ Deutschland bereite sich darauf vor, den genialen Autor von *Faust* und *Iphigenie* zu feiern,

¹¹⁷ Montoliu (1935), op.cit., S. 75.

¹¹⁸ Montoliu (1935), op.cit., S. 76. - Montoliu bemerkt, dass zum Zeitpunkt seines Beitrags noch keine umfassenden Studien zu diesem Thema vorlägen.

¹¹⁹ Montoliu verweist auf die Ähnlichkeit einiger Gedichte Maragalls mit den ‚Gelegenheitsgedichten‘ Goethes.

¹²⁰ Montoliu (1935), op.cit., S. 84.

¹²¹ Montoliu (1935), op.cit., S. 85.

¹²² Montoliu (1935), op.cit., S. 86.

¹²³ Montoliu (1935), op.cit., S. 90.

¹²⁴ Maragall: Goethe, op.cit., S. 108. - Der Schreibfehler ‚Francfort del Mein‘ wiederholt sich auch im ‚Diario de Barcelona‘ (16-VIII-1899).

doch sollte sich diese Ehrung nicht nur auf Deutschland beschränken, alle gebildeten Menschen sollten sich daran beteiligen, „porque Goethe es un genio universal; es de todos los lugares y de todos los tiempos“. Viele große Geister, wie zum Beispiel Víctor Hugo, Cervantes oder auch Wagner, blieben an ihre Nation und Zeit gebunden, Goethe hingegen, des Ortes und der Zeit entbunden, „se levanta a la región serena de esa luz que corona a todos los pueblos y a todas las épocas“.¹²⁵

Maragall unterstreicht also klar den Universalcharakter Goethes und befreit ihn so vom dominierenden deutsch nationalen Diskurs der Würdigungen; notwendigerweise, könnten wir hinzufügen, will er sich doch den zeitlosen Goethe für sein Regenerationsprojekt zu Eigen machen. Seine Hervorhebung des universalen Aspekts in Goethe reflektiert jedoch auch jenen Rezeptionshabitus, mit dem Herman Grimm seinerzeit der positivistischen Methode der vorherrschenden Goethe-Biographik entgegentrat und die Autonomie von Goethes Werken proklamierte. Er verstand sein Vorgehen als „konstruktive Methode“, weil es den dokumentarischen Teil des Werkverständnisses, das seines Erachtens aufgrund nie abgeschlossener Quellenfunde immer unvollkommen bleiben muss, durch eine Art interpretative Sensibilität des Forschers, die er allgemein „schöpferische Kraft der Phantasie“ nennt, ergänzen will.¹²⁶ Damit öffnet Grimm einerseits den Weg zu einer subjektiven Werkinterpretation, andererseits zeichnen sich seine Überlegungen – rezeptionsästhetisch gesehen – „durch eine hohe Sensibilität gegenüber der Frage nach dem Verhältnis des Autors zur jeweils wechselnden Gegenwart seiner Rezeption“¹²⁷ aus. Auch Maragalls Rede will den Aspekt der wechselnden Gegenwart bewusst machen, wenn er einen entgrenzten Goethe darstellt, der allen Völkern und allen Epochen zugänglich sein soll. Goethes Werk charakterisiert er darum als unerschöpfliches Sinnpotential:

„en las obras de Goethe hay indudablemente muchas cosas que sus admiradores no vieron desde luego, muchas que con el tiempo se han ido viendo, y muchas ignoradas

¹²⁵ Maragall: Goethe, op.cit., S. 108.

¹²⁶ Vgl. Reinhard Buchwald: Goethe und Herman Grimm. Einleitung zur Neuauflage von Grimms Goethe-Buch (1877). In: Herman Grimm: Das Leben Goethes. Neu bearb. u. eingel. von Reinhard Buchwald, 5. Aufl., Stuttgart: Kröner, 1947 [2. Aufl., 1940], S. IX-XXXIX. - Während Grimm lehrte, seien allmählich alle Dokumente zu Goethes Leben und Schaffen bekannt geworden, schreibt Buchwald. Die daraus entstandene positivistisch-dokumentarische Literaturwissenschaft habe Grimm kritisiert: Die Unvollkommenheit der Überlieferung, nämlich dass nach jeder Quelle eine weitere gefunden werden kann, sollte darum durch die ‚schöpferische Kraft der Phantasie‘ ergänzt werden. Besonders kritisierte er Wilhelm Scherer, der „aus erhaltenen Notizen den Plan von Goethes Nausikaa-Tragödie rekonstruieren wollte“, dann aber aufgrund des Goetheschen Nachlasses auf »weitere« Quellen stieß. Grimms Einwand: Ein ‚Schema‘ des Dichters sei nicht bindend und könne immer wieder durchbrochen werden. (Buchwald, op.cit., S. XXX f).

¹²⁷ Mandelkow, op.cit., S. 206.

todavía, que el espíritu de la futura humanidad irá descubriendo y reconocerá como consciente sentidas y puestas por el poeta.¹²⁸

Mit diesen Worten nimmt Maragall eine moderne Rezeptionsperspektive ein und unterstreicht den möglichen Bedeutungswandel im Verständnis des deutschen Klassikers bzw. ebnet sich den Weg für sein persönliches Goethe-Bild und seine Adaptionen vorhaben. Es scheint uns eher unwahrscheinlich, dass sich der Katalane mit Grimms konstruktiver Methode und dem darin definierten Begriff der schöpferischen Phantasie wirklich auseinandergesetzt hat, doch machen seine Darstellungen eine damals noch undefinierte rezeptionsästhetische Dimension transparent, die dem Rezipienten bei der Rekonstruktion bzw. Konstruktion von Bedeutung eine wichtige Aufgabe zukommen lässt. Positivistisch orientiert bleibt jedoch die Tatsache, dass man trotz allem im Werk eines Autors ein vorbestimmtes Sinnkontingent voraussetzte, das hier Maragall mit „cosas“ umschreibt, die der Autor bewusst gefühlt und in sein Werk hineingelegt habe und die es langsam zu entdecken gelte.

Grimms Vorstellungen von einer die Bedeutung eines Werkes mitbestimmenden »schöpferischen Phantasie«, galten im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert sicherlich als geistige bzw. intellektuelle Herausforderung. Betrachten wir Maragalls zeitgemäße Aktualisierungen für das katalanische Theater, so wird deutlich, dass Überlegungen, wie die Grimms, bei seiner Umgestaltung des zeitlichen und räumlichen Kontextes einen produktiven Spielraum fanden. Ausgesprochenes Interesse an dieser Art konstruktiver¹²⁹ Rezeption hatte Maragall am deutlichsten mit der Umsetzung des Gretchendramas in *La Margarideta* zum Ausdruck gebracht. Auch wenn man der Umgestaltung des Stückes Reste naturalistischer Theatermanier nachsagen kann, so überzeugt doch grundsätzlich sein Bemühen, wie wir bereits erörtert haben, eine neue Perspektive des Gretchen-Dramas in seine eigene Gegenwart zu projizieren.

Herman Grimm hatte sich vorgenommen, Goethe aus der Perspektive einer gewandelten Welt – nicht nur gewandelten Nation – zu erklären und ihn für diese neue Zeit, für die Goethe längst Vergangenheit war, zu retten. Goethe sollte für alle und für alle Zeiten abrufbar werden. Wir dürfen freilich nicht vergessen, dass andererseits die Begriffe »neue Zeit« und »Gegenwart« bei Grimm immer auch – und je nach Diskurs sogar vorrangig – im Zusammenhang mit dem neuen Deutschen Reich gesehen werden müssen.

¹²⁸ Maragall: Goethe, op.cit., S. 109.

¹²⁹ Grimm bezeichnete seine Vorgehensweise als ‚konstruktive Methode‘.

Dass die archivarische Forschung nicht mehr den Notwendigkeiten und Prioritäten dieser neuen Zeit entsprach, verdeutlicht Buchwald mit einem markanten Zitat aus Grimms Buch:

„Aber ganz anderes tat not, was Grimm in den verschiedensten Formeln ausgesprochen: ‚Goethe im Dienste unserer Zeit!‘ – ‚Goethe intensiver und lebendiger an der täglichen Arbeit geistigen Vorwärtsdrängens zu beteiligen, die uns obliegt‘ – ‚Mir scheint, als sei trotz der Massen von Material, die uns über Goethes äußere und innere Erlebnisse zu Gebote stehen, unser Gefühl geistiger Verbindung mit ihm weniger wirksam, als es sein müßte.“¹³⁰

Der Aspekt des „geistigen Vorwärtsdrängens“ wird demnach für Grimm zur Forderung der Moderne, die mit der Formel „lebendige Bildung gegen Fachwissenschaft“ und „umfassende geistige Arbeit gegen Spezialistentum“ ihrer Zeit den Rücken kehre;¹³¹ jedenfalls zieht Buchwald diese Bilanz und gibt zu verstehen, dass Grimms Schaffen vielleicht schon ein von den Zeitgenossen noch wenig geschätzter Versuch gewesen sei, die erlittenen Schäden unseres geistigen Lebens zu beheben, die von den großen Kulturkritikern jener Jahre, wie Nietzsche oder Langbehn, nachgewiesen worden seien. Die Aktualisierung von Werken, ihre Implantierung in neue historische und kulturelle Kontexte, stellt im Zusammenhang dieses „geistigen Vorwärtsdrängens“ sicherlich eine wichtige künstlerische Aufgabe dar und reflektiert, auf den nationalen Kontext bezogen, in ihrer Funktion auch die allgemeinen „geistigen Bewegungen im Volke“.¹³² Grimm sieht seine Annäherung an Goethe, im Gegensatz zur damaligen Materialflut über Leben und Schaffen des Weimarer Dichters, als ein Vorhaben, das in erster Linie „unser Gefühl geistiger Verbindung“ mit Goethe wieder herstellen bzw. intensivieren möchte.¹³³

Maragalls Artikel verfolgt eine ähnliche Absicht: Die dargestellten Themen und Inhalte seiner Würdigung sollen dem Leser Identifikationsmöglichkeiten bieten. Insgesamt können wir dabei feststellen, dass der katalanische Kritiker in seinem Goethe-Artikel hauptsächlich auf einzelne Figuren aus Goethes Dramen eingeht. Werthers *Lotte*, zum Beispiel, sei zwar ein ausgesprochen deutsches bürgerliches Mädchen, doch in ihrer Ausstrahlung würde sie uns alle an jenes »Ewig Weibliche« aus dem letzten Teil des *Faust* erinnern, im Inneren der sublimen *Iphigenie* schlage im Grunde genommen ein Frauenherz aus Fleisch und Blut und *Hermann und Dorothea* schließlich verkörperten, wo es auch sei,

¹³⁰ Buchwald, op.cit., S. XXXIV.

¹³¹ Buchwald, op.cit., S. XXXIV.

¹³² Mandelkow, op.cit., S. 206.

¹³³ Vgl. Buchwald, op.cit., S. XXXIV.

für immer und ewig „el perpetuo encanto de los enamoramientos súbitos“.¹³⁴ In diesen Gestalten sollen wir uns offensichtlich wiedererkennen: sie verkörpern Vertrautheit und Allgemeingültigkeit, denn sie zeigen auf, was den Menschen bewegt.

Grimm habe die deutsche Geschichte als eine „Geschichte der geistigen Bewegungen im Volke“ verstanden, erklärt Mandelkow, „nicht die politische Geschichte sei für das Nationalbewußtsein der Deutschen konstitutiv gewesen, sondern die Geschichte des Geistes“.¹³⁵ Darum müsse die deutsche Geschichtsschreibung an das Höchste anknüpfen, was den Menschen bewegt. Grundlegende existentielle Fragestellungen, das klassisch Humane, sollen auch hier geistige Identität schaffen, die in nationale Identität übergreift. – Auch Maragall beanspruchte diese allgemeine Humanitätsidee als Grundlage für die katalanische nationale Identität, denn das wahrhafte Katalanische bedeute soviel wie gute Menschen herauszubilden.

Die Erklärung, dass eine Nation auf der Geschichte geistiger Bewegungen zustande gekommen sei, hatte zur Zeit europäischer Nationalstaatsbildungen über die deutschen Grenzen hinaus sicherlich Modellcharakter erlangt. Das von Hermann Grimm in diesem Zusammenhang geprägte Goethe-Bild wird somit über die nationalen Grenzen hinweg bedeutsam; das weiß Grimm, auch wenn im Grunde genommen die nationale Besiegelung Goethes als deutscher »Dichterheld« bestehen bleibt und das imperialistische Interesse des Reiches den eigentlichen Hintergrund der damaligen Goethe-Rezeption bildet.

4.3.2 Goethe in freier Luft. Herman Grimms Goethe-Würdigung (1899)

Ein von Mandelkow zitiertes aufschlussreiches Zeugnis seines Goethe-Bildes gibt Grimm in einem Aufsatz zu Goethes hundertfünfzigstem Geburtstag, den er im August 1899 unter dem Titel *Goethe in freier Luft*¹³⁶ in der *Deutschen Rundschau* veröffentlichte. Dass sich die gewählte Überschrift nicht nur auf Goethes Naturbegeisterung bezieht, verraten schon die ausladenden Worte, mit denen Grimm seinen Beitrag beginnt:

„Ende August tritt der Tag ein, an dem Goethe vor einem und einem halben Jahrhundert geboren ward. Er wird vielleicht diesmal nicht so festlich begangen werden als im Jahre 2749 seine tausendjährige Wiederkehr. [...] Goethe's wirklicher Geburtstag liegt uns noch zu nahe, als daß die germanischen Völker die Größe des idealen Nutzens zu fassen vermöchten, den dieser einzige Mann uns gebracht hat. Und

¹³⁴ Maragall: Goethe, op.cit., S. 108.

¹³⁵ Mandelkow, op.cit., S. 206 f.

¹³⁶ Herman Grimm: Goethe in freier Luft. Deutsche Rundschau, Jg. 25, H. 11, August 1899, S. 165-171.

doch glauben heute Manche vielleicht, es werde zu viel gethan, ihn zu ehren. Er wird zu sehr im Kleinen heute betrachtet. Man wird an zukünftigen säcularen Goethe-Tagen kaum noch Neuigkeiten über ihn selbst vorbringen können... [...] Neue Schicksale aber wird von hundert zu hundert Jahren das deutsche Volk gehabt haben, in deren Widerscheine Goethe wie ein neuer Mann ihm erscheinen muß. Gedenken wir heute nur der Thatsache, daß wir diesen Goethe-Tag zum ersten Male als ein einiges, freies Volk begehen.“¹³⁷

Diese Zeilen machen die von Madelkow erwähnte Historisierung Goethes durch Grimm offensichtlich: Goethes Werk wird dem zeitlichen Wandel standhalten und immer wieder, den jeweiligen Zeitumständen entsprechend, neue Sichtweisen generieren. Dieser ideale Nutzen sei jedoch noch unerkannt, meint Grimm. Umso nachdrücklicher insistiert er, die neue politische Identität der Deutschen solle auch zu einem Paradigmawechsel im Goethe-Bild veranlassen. Universalisierung und Nationalisierung Goethes stehen dabei – wie gesagt – im Vordergrund. Die Tatsache, dass der Verfasser der Würdigung fast häufiger den Namen »Bismarck« erwähnt als »Goethe« ist also kaum verwunderlich.

Das Bild der »freien Luft« symbolisiert einen neuen kulturpolitischen Zusammenhang, der vor allem auch den Goethe-Kanon veränderte. Zum anderen überträgt Grimm das Bild der »frischen Luft« direkt auf Goethes Lebenswelt und macht den Dichter insgesamt zur »gesunden« Figur dieser neuen nationalen Identität. „Goethe hat in der freien Luft gelebt“, erklärt Grimm und resümiert nachfolgend minutiös Goethes Aktivitäten »im Freien«: Seine Fahrten in die Schweiz und durch Deutschland, seine Ritte durch Sizilien und seine Jadausflüge mit dem Herzog in Thüringen, wo sie ein Zeltleben führten; wie ein junger Herrscher habe er sich gezeigt: „All seine Berge möchte er bestiegen, all seine Wälder durchpüsch, mit jedem seiner Unterthanen Zwiesprache gehalten haben“. Das alles dient Grimm als Zeugnis für Goethes Liebe zur »freien Natur«, aber auch „sein Gärtchen hinter dem Hause und der Garten an der Ilm sind seine Wohnstuben gewesen“.¹³⁸

Damit Goethe auf weiter Flur aber nicht alleine steht, reiht ihn Grimm in die Garde von Luther und Bismarck ein, die ebenfalls „Männer der frischen Luft“¹³⁹ gewesen seien. Bismarck „bedurfte, wie Luther und Goethe der freien Luft, um nachzudenken“.¹⁴⁰ Insgesamt zeichnet Grimm dieses Dreiergespann als monumentale Figuren. Das Große in Luther, beispielsweise, sieht er darin,

¹³⁷ Grimm (1899), op.cit., S. 165.

¹³⁸ Grimm (1899), op.cit., S. 166.

¹³⁹ Grimm (1899), op.cit., S. 166.

¹⁴⁰ Grimm (1899), op.cit., S. 167.

„daß er in der Stille des rauschenden deutschen Waldes die herrliche Sprache in sich und aus sich klingen hörte, in die er [...] die Bibel übersetzte. Dieselbe Sprache, in der Goethe Jahrhunderte später dann die Lieder dichtete, die er nachts in demselben Thüringen, durch Wald und Feld streifend, der inneren Stimme nachschrieb, die sie ihm vorsang. Zwischen Luther und Goethe läuft eine unsichtbare einsame Straße, auf der sie einander begegneten.“¹⁴¹

Bismarck, so scheint es, legitimiert seine monumentale Größe schon aus sich selbst heraus: Immer hoch zu Pferde. Für die Süddeutschen sei er schon jetzt „der hoch zu Roß thronende Herzog der Germanen“. Nachfolgende Generationen würden ihm sicher einmal mitten im Sachsenwalde „sein Denkmal errichten, wo er mit den Gestirnen, die über seinem Vaterlande walten, Zwiesprache halte“.¹⁴²

Diese Darstellungen Grimms bedürfen keines Kommentars. Das nationalistische Gehabe seiner Goethe-Würdigung¹⁴³ ist für unsere weiteren Untersuchungen sicher nur zweitrangig und läßt sich in gewisser Weise auch überfliegen, nicht aber die Weiterführung seines Diskurses der »freien Luft«, denn von den genannten realen Personen schlägt er eine Brücke zu Goethes literarischen Gestalten: *Iphigenie*, *Tasso* und *Faust*:

„Die Gestalten, die Goethes's Phantasie entsprangen, sind in der freien Luft einher geschritten. ‚Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde‘ beginnt eins seiner frühesten Lieder. Götz erscheint in allen Umgebungen, welche freie Luft uns bietet. Iphigenie hat die ewigregen Wipfel des heiligen Waldes über sich. Tasso irrt in den italienischen Gärten umher, in die das Schicksal ihn hinein verleitet hat. Und Faust! – was alle Länder und alle Zeiten an Landschaft bieten, betritt sein Fuß, oder auf den Wolkenritten hat er es unter sich.“¹⁴⁴

Also auch Goethes literarische Figuren gehören zur Gemeinschaft in freier Luft und vervollkommen Grimms kulturpolitischen Diskurs. Die Überbetonung der jeweiligen »freie Luft«-Umgebung wirft ein neues Licht auf die genannten Gestalten. Sie werden von Grimm sozusagen neu in Szene gesetzt und gewinnen so eine ganz besondere Aura. Und die Faszination, die eine solche interpretatorische Inszenierung bewirken kann, finden wir offensichtlich in Joan Maragalls Goethe-Artikel von 1899 wieder. Grimms Diskurs der

¹⁴¹ Grimm (1899), op.cit., S. 166 f.

¹⁴² Grimm (1899), op.cit., S. 167.

¹⁴³ Mandelkow meint, Grimms Beitrag zum Goethe-Jubiläumsjahr 1899 gipfeln in einem für die Reichsideologie charakteristischen Hinweis auf den imperialistischen Machtanspruch der Sprache Goethes, die in der Sprache Bismarcks ihre legitime Nachfolge gefunden habe. (Mandelkow, op.cit., S. 209).

¹⁴⁴ Grimm (1899), op.cit., S. 167.

»freien Luft« führt er insofern assoziativ weiter als er den Bewegungsraum unter freiem Himmel durch den Aspekt des »Lichtes« konkretisiert. Oder, wir könnten auch sagen, das Strahlende und Leuchtende, das Maragall Goethes Figuren anerkennt, der charakteristische Glanz, von dem er spricht, findet seine ambientale Entsprechung in Grimms Diskurs der »freien Luft«:

„Esta luminosidad es muy característica que, hasta exteriormente, como observa Grimm, se ven siempre moverse a la luz del sol y al aire libre. El Tasso en los jardines de Ferrara, Werther en las colinas de Mannheim, Ifigenia en el bosque sagrado, Faust cruzando el mundo, todos los héroes de Goethe los vemos bañados en luz y moviéndose a cielo abierto. Es verdaderamente, como dice el mismo Grimm, el poeta del aire libre y de la luz.“¹⁴⁵

Maragall bezieht sich in diesen Zeilen explizit auf die Autorität des deutschen Goethe-Interpreten und es dürfte kein Zweifel daran bestehen, dass der Katalane Grimms Beitrag zum Goethe-Jubiläumsjahr 1899, wenn auch nicht intensiv rezipiert, so doch wenigstens stellenweise überflogen hatte. Sein Blick fiel dabei hauptsächlich auf die literarischen Aspekte, die Charakterisierung der Goetheschen Figuren. Die Glorifizierung des Gespanns Goethe-Bismarck dürfte ihm allerdings suspekt gewesen sein; und dennoch, der zweite wichtige Aspekt des Diskurses, nämlich „dieser Weg Goethe’s“, wie Grimm formuliert, die „ungeheure innere Fortbildung“ und das „Ueberwältigende des langsamen Vorschreitens Goethe’s in immer höhere Kreise geistiger Freiheit“¹⁴⁶ haben sicherlich in gleichem Maße Maragalls Aufmerksamkeit gerichtet, denn in seinem Artikel schreibt er:

„La luz del alma fue el norte e ideal de toda su existencia. Al crear para los demás, Goethe iba elevando su alma. *Levantar la propia pirámide* es el aforismo que legó como norma de vida. Él la fue levantando, serena y pacientemente, y en todas sus obras se ve el poderoso esfuerzo del hombre-artista, que no produce la obra artística instintivamente como el pájaro su gorjeo, sino que conscientemente asciende por el camino de la belleza, levanta su pirámide en busca de la luz.“¹⁴⁷

Maragall beschreibt mit dem Bild der »Pyramide«, welches in idealischer Form eine vollkommene Persönlichkeit, oder besser gesagt, vollkommene Selbstrealisierung und geistige Unabhängigkeit symbolisiert, diesen von Grimm eher grob skizzierten „Weg Goethes“ und nähert sich damit einem – unseres Erachtens Maragall unbekanntem – Selbstzeugnis Goethes. In einem Brief an den Schweizer Theologen Johann Caspar Lavater

¹⁴⁵ Maragall: Goethe, op.cit., S. 108.

¹⁴⁶ Grimm (1899), op.cit., S. 168.

aus dem Jahre 1780 hatte Goethe das Symbol der Pyramide mit seiner eigenen Lebensentfaltung in Verbindung gebracht. „Diese Begierde, die Pyramide meines Daseyns“, schrieb er, „deren Basis mir angegeben und gegründet ist, so hoch als möglich in die Luft zu spitzen, überwiegt alles andere und lässt kaum Augenblickliches Vergessen zu“.¹⁴⁸ Goethe spricht in diesem Brief zwar von seinem fortgeschrittenen Alter und davon, dass unter Umständen ein früher Tod seinen Weg zur Pyramidenspitze durchkreuzen könne, so dass der „Babilonische Thum“ stumpf und unvollendet bleiben müsste, aber er macht doch deutlich, dass die Höhe der Pyramidenspitze kein äußeres Konstrukt, sondern bei jedem Schritt, im Grunde genommen, die Tiefendimension des eigenen Ichs meint. Am Ende dieser Spitze steht das große Licht, „la luz del alma“, ein unendlicher Lichtquell. Jede Stufe des Aufstiegs impliziert bewusstes Kreieren und meint progressive Bewusstheit seiner Selbst, wodurch der Drang zum in der Pyramidenspitze symbolisierten Licht auch ein Streben nach Weisheit impliziert. Dieser Weg versteht sich als ein Weg des Schönen: „conscientemente asiende por el camino de la belleza“.¹⁴⁹

Bewusste Selbstschaffung und bewusste künstlerische Arbeit hatte auch Herman Grimm in seinem Beitrag als besondere innere Stärke Goethes hervorgehoben: Unablässig arbeite er daran, „seine innere Macht zu erweitern“, wobei allerdings die Bezeichnung „innere Macht“ mehr mit dem Nietzscheanischen Sprachregister als mit dem bildungsidealistischen Vokabular harmoniert. Jedenfalls entsteht bei Grimms Beschreibungen der Eindruck, dass der »Weg Goethes« durch eine kompromisslose, gar faustische Willenskraft zustande kam: „Weibliche Zärtlichkeit, die ihn zu umgarnen und an die Stelle zu fesseln versucht, durchreißt er. Gesindel, das sich ihm hindernd in den Weg zu stellen sucht, weicht, ohne daß er die Hand hebt, zurück“. Faustischer Egoismus spricht aus dieser Charakterisierung Goethes, der übermenschliche Züge zu haben scheint. Es sei alles Fügung um Goethes Entwicklung, denn ein Mann, so Grimm, „von so überwältigendem Einflusse auf die Geschicke der Welt, habe nicht anders zu dem werden können, was er

¹⁴⁷ Maragall: Goethe, op.cit., S. 108.

¹⁴⁸ Brief Goethes an Johann Kaspar Lavater, etwa 20-IX-1780. In: Goethes Briefe und Briefe an Goethe. Hamburger Ausgabe in 6 Bänden. Hg. von Karl Robert Mandelkow, 4. Aufl., München: C.H. Beck, 1988 [1976]. Hier: Goethes Briefe, Bd. 1 (1764-1886), S. 324. - Weiter schreibt Goethe in dem oben zitierten Brief: „Ich darf mich nicht säumen, ich bin schon weit in Jahren vor, und vielleicht bricht mich das Schicksaal in der Mitte, und der Babilonische Thurn bleibt stumpf unvollendet. Wenigstens soll man sagen es war kühn entworfen und wenn ich lebe, sollen wills Gott die Kräfte bis hinauf reichen.“

¹⁴⁹ Maragall: Goethe, op.cit., S. 108.

war, als durch unbegreifliche Gunst der weltverwaltenden Mächte“. Goethe, also, ein Gesandter des Kosmos? Das ist Mystifizierung und irrationaler Kult.¹⁵⁰

Grimm präsentiert Goethe als einen sich kontinuierlich entgrenzenden Dichter, der erst im fortgeschrittenen Lebensalter „Uebermacht“ gewann, als „bei großer Subscription die neue Ausgabe“¹⁵¹ seiner Werke erschien. Ab diesem Moment bildeten *Hermann und Dorothea* sowie *Faust* den Grundstein des „Postaments“, auf dem Goethe als neuer freier Mann stünde und auf Deutschland tiefer einwirke. Grimm propagiert, in Kontrast zu dem besonders von den Naturalisten geschätzten, jungen Autor, nun das Bild des über sich hinaus gewachsenen, reifen Goethe und unterzieht sein Werk einer strengen Kanonisierung:

„Meinem Gefühle nach müsste den ersten Band der Goethe-Ausgabe des zwanzigsten Jahrhunderts ‚Faust‘ einnehmen. Dann ‚Hermann und Dorothea‘ dann ‚Iphigenie‘, dann ‚Götz‘, dann ‚Wahrheit und Dichtung‘, dann eine Reihe von Gedichten. Die übrigen Stücke nachzulesen bliebe Denen überlassen, denen diese Arbeit als eine innerlich unentbehrliche sich aufdrängte.“¹⁵²

Dieser Minimalkanon sei jedoch insofern problematisch als es in Goethes Werken keine „Nebensachen“ gäbe, man müsse also die „Gedankenschätze“ seines Werkes auf eine andere Art und Weise, sozusagen komprimiert, denjenigen zur Verfügung stellen, die ihn kennen lernen möchten, aber nicht wüssten, „wie dies möglich zu machen sei“.¹⁵³ Darum möchte Grimm den deutschen Klassiker durch die Erstellung eines Goethe-Wörterbuches zugänglicher machen, also popularisieren. Mit der Weimarer Ausgabe der Großherzogin Sophie, ein „Geschenk höchster Art“, werde Goethes literarisches Dasein in einen „kostbaren Palast internirt“. Man habe „allem aus Goethe’s Geiste sichtbar Entsprössenen“ ein prachtvolles Gewand angelegt, welches sich aber allmählich in „Gefängniskleidung“ verwandeln werde. „Die Zukunft hat den beflügelten Gedanken Goethe’s eine neue, höhere Freiheit zu schenken“ und das Goethe-Wörterbuch beabsichtige darum, „jedem Gedanken Goethe’s seine Freiheit zurückgeben“.¹⁵⁴ Wer fähig sei, meint Grimm, diesen sich ständig über alle Grenzen hinwegsetzenden Weg Goethes zu verfolgen, dem werde „ein stolzer

¹⁵⁰ Grimm (1899), op.cit., S. 168.

¹⁵¹ Grimm (1899) bezieht sich offensichtlich auf: Goethes Werke. 13 Bde. Tübingen: J. G. Cotta’sche Buchhandlung, 1806-1810.

¹⁵² Grimm (1899), op.cit., S. 170.

¹⁵³ Grimm (1899), op.cit., S. 170.

¹⁵⁴ Grimm (1899), op.cit., S. 171.

Genuß“ zuteil, denn „das Stille, Geräuschlose seiner Eroberungen erfüllt uns selber mit eigener Kraft“.¹⁵⁵

Dass diese Art von Diskurs eine ganze Kritikergeneration beeinflusst hat, wird noch im Rahmen der Goethe-Würdigung von 1932 deutlich. In einem Beitrag von Manuel G. Morente¹⁵⁶, zum Beispiel, finden wir, nach wie vor, das ausgeprägte Bild des sich über alle und alles erhebenden Olympiers: „Harta gloria confiere al País germano el haber producido este gigante, que ya antes de su muerte entraba en el panteón de los héroes del espíritu.“¹⁵⁷ Zwei grundlegende Aspekte charakterisierten diesen gigantischen Geisteshelden: “el universalismo del contenido y el clasicismo de la forma”, meint Morente.¹⁵⁸ Diese beiden Faktoren seien zweifelsohne ein Leitmotiv zum Verständnis des Einflusses und der Verbreitung Goethes in der spanischen Kultur. Ob Morentes Auffassung zutreffend ist oder nicht, ist hier nicht zu erörtern, allerdings können wir aus seiner Darstellung jenes Goethe-Bild ablesen, welches Grimm besonders pflegte: den universalen, klassizistischen Goethe, der freilich für die großen geistigen Bewegungen Deutschlands steht, auf deren Fundament das politische Gebilde erst wachsen konnte.

Interessant ist, dass Morente, die überzeitliche, allgemeingültige Thematik bei Goethe besonders klar in Maragalls katalanischer Fassung des Gretchendramas gespiegelt sieht, weil die Aktualisierung trotz wichtiger Veränderungen das Bleibende der Figuren, deutlich hervortreten lasse.¹⁵⁹ Auch in Bertrands Goethe-Artikel von 1932, sowie in Montolius Goethe-Studie von 1935 ist noch das vorgeprägte Goethe-Bild des Kaiserreichs lebendig. Montoliu bezieht sich zwar nicht explizit auf Herman Grimm, bemerkt aber in einer Fußnote, dass er seiner Untersuchung folgende Arbeiten als Quellen zugrunde gelegt habe: „Per aquest capítol i el següent han estat consultades les obres de Fr. Gundolf, Fr. Muckermann i H. Stewart Chamberlain sobre Goethe i el llibre de Herman Hefele, Goethes Faust.“¹⁶⁰

¹⁵⁵ Grimm (1899), op.cit., S. 168.

¹⁵⁶ Manuel G. Morente: Goethe y el mundo hispánico. In: Revista de Occidente, Bd. XXXVI, 1932, S. 131-147.

¹⁵⁷ Morente, op.cit., S. 132.

¹⁵⁸ Morente, op.cit., S. 133.

¹⁵⁹ Morente erklärt: „Los pensamientos, los sentimientos, las figuras que Goethe creó, son de todas las épocas y de todos los países, y es muy posible - como ha hecho Maragall - cambiarles el nombre y el traje, sin alterar en lo más mínimo el manantial de donde brota la siempre fresca poesía que en ellas nos conmueve. Por esta razón, es Goethe poeta de todos; y las naciones y las culturas más alejadas del mundo germánico pueden también enorgullecerse de un genio que las enaltece, porque de todas es miembro y ciudadano.“ (Morente, op.cit., S. 132).

¹⁶⁰ Montoliu (1935), op.cit., S. 109.

Montolius Untersuchung zu Maragalls Goetherezeption spiegelt in großem Maße Gundolfs und Chamberlains Sichtweisen, womit der katalanische Kritiker indirekt auch Goethe-Bilder und Interpretationsansätze der nachwilhelminischen Goethe-Rezeption übernimmt und weitertransportiert, obwohl es ihm eigentlich darum geht, den katalanischen Dichter Goethe zu nähern. In seinen Kommentaren sucht er nach Parallelen bzw. Kongruenzen der beiden Dichterpersönlichkeiten und rekurriert auf den von den zitierten Monographien hervorgehobenen Erlebnisbegriff Goethes oder unterstreicht die Fokussierung von Sinnenwahrnehmung und Verinnerlichungsmechanismen, eine Hervorhebung, die wir in der zeitgenössischen Goethe-Diskussion um die Jahrhundertwende wiederfinden. Goethe theoretisiere nicht, mache keine leeren Worte, ziele auf Verinnerlichung äußerer Realität: „la deixa germinar“¹⁶¹, meint Montoliu. Außerdem hätten beide eine Vorliebe dafür, fragmentarisch zu bleiben, wie am Beispiel von Maragalls *Oda infinita* und Goethes Gedicht *Unbegrenzt*¹⁶² deutlich werde. Überhaupt hätten sie eine „mateixa estructura espiritual de la personalitat“¹⁶³, und seien davon überzeugt, dass Dichtung keine pathologischen Züge aufweisen dürfe.

4.3.3 Exkurs: Anti-naturalistische Tendenzen der Goethe-Forschung

Unter den von Montoliu erwähnten Autoren, sind besonders Houston Stewart Chamberlains¹⁶⁴ (1912) und Friedrich Gundolfs¹⁶⁵ (1916) Goethe-Bücher der nachwilhelminischen Epoche hervorzuheben. Beide gehören zu den Autoren, denen es hauptsächlich um eine Funktionalisierung Goethes im Kampf um eine geistschöpferische Erneuerung der Gegenwart gehe, betont Mandelkow, deshalb wolle man Goethe zum lebendigen, wirksamen Vorbild machen. In dieser Hinsicht könnte man ihre Goethe-Bücher als Nachfolge Herman Grimms betrachten. Doch ist ihr Goethe-Bild viel abstrakter angelegt, weil sie eine radikale Enthistorisierung Goethes intendieren und sein Leben und Werk auf eine zeitenthobene „Wesensformel“¹⁶⁶ reduzieren. Besonders offensichtlich ist

¹⁶¹ Montoliu (1935), op.,cit., S. 83.

¹⁶² Das Gedicht stammt aus ‚West-östlicher Divan‘ (Buch Hafis).

¹⁶³ Montoliu (1935), op.,cit., S. 86.

¹⁶⁴ Houston Stewart Chamberlain: Goethe. München: Bruckmann, 1912.

¹⁶⁵ Friedrich Gundolf: Goethe. Berlin: Georg Bondi, 1916.

¹⁶⁶ Es handelt sich um einen Begriff, den Georg Simmel (1913) verwendet. Simmel zählt zu den Vertretern, die sich radikal gegen den Positivismus der Goethephilologie stellten. - Mit einem markanten Zitat aus dem Vorwort von Simmels Goethe-Buch verweist Mandelkow auf den signifikativen schlichten Titel dieses Buches: „Es ist der völlige Gegensatz zu einer Darstellung, die den Titel: Goethes Leben und Werke - führen könnte“. (Mandelkow, op.cit., S. 270).

dies bei Gundolf, der auf ein heroisierendes Goethebild ziele, so Mandelkow. In einem Aufsatz mit dem Titel *Vorbilder*¹⁶⁷ aus dem Jahre 1912 bezeichne er große Heroen als kosmische Urgeister; kaum verwunderlich, wenn man berücksichtigt, dass Gundolf dem George-Kreis angehörte. Er sieht in den großen Dichtern Dante, Shakespeare und Goethe „Kulturheilande“, die einer „chaotisch zersplitterten, mechanisch verflachten und bürokratisch geordneten ‚deutschen Gegenwart‘ entgegengesetzt werden“¹⁶⁸ sollen, „wobei Goethe, als der – im Unterschied zu Dante und Shakespeare – in einer abgeleiteten Bildungswelt Lebende, die größte ‚synthetische leistung‘ zu vollbringen hatte und als der ‚einzige gesamt mensch‘ zum ‚ersten *Gestalter* der Deutschen‘ wurde.“¹⁶⁹

Etwas anders, aber in derselben Linie, argumentiert Houston Stewart Chamberlain, der der Methodik der Goethephilologie ein auf „Intuition und Subjektivität sich berufendes Verfahren“ gegenüberstellt. In seiner Goethe-Monographie habe er insistiert, man wisse „entsetzlich vieles“ über Goethe, doch verliere man dabei das, „was zu wissen not tut, aus den Augen“. Nur die eigene Erfahrung könne uns Goethe näher bringen: „Erfahren! Ja, erfahren, wer Goethe war: danach zu streben müßte jedes denkenden Menschen Sache sein“. Sein Goethe-Buch sehe er darum lediglich als Wegweiser zu einer solchen persönlichen Erfahrung, erklärt Mandelkow, denn für Chamberlain gäbe es keine Wissenschaft der Persönlichkeit, diese müsse vielmehr „erraten, erhascht, blitzartig erblickt und erkannt werden“.¹⁷⁰

Chamberlains Ansatz definiert sich gewollt anti-wissenschaftlich. An die Stelle einer Biographie tritt bei ihm die Darstellung von Goethes Persönlichkeit. Auch wenn – nicht nur bei Chamberlain – wiederholt die Bezeichnung »Goethes Leben«¹⁷¹ verwendet wird, so ist damit doch nicht die biographische Perspektive, sondern das Persönlichkeitsprofil des Dichters gemeint. Erst Georg Simmel löst sich aus diesem Goetheskult. Es geht ihm um den geistigen Sinn der Goetheschen Existenz, d. h. um „das Verhältnis von Goethes Daseinsart und Äußerungen zu den großen Kategorien von Kunst und Intellekt, von Praxis und Metaphysik, von Natur und Seele – und die Entwicklungen, die diese Kategorien durch ihn erfahren haben“.¹⁷² Simmel steht wiederum Dilthey näher, der vor allem die Einheit und Harmonie in Goethes Existenz herausstellte und dessen Leben von einem regelmäßigen

¹⁶⁷ In: Jahrbuch für die geistige Bewegung, 3, 1912, S. 1-20.

¹⁶⁸ Mandelkow, op.cit., S. 268.

¹⁶⁹ Mandelkow, op.cit., S. 268.

¹⁷⁰ Chamberlain (1912), op.cit., S. 3. [Vgl. Mandelkow, op.cit., S. 270].

¹⁷¹ Chamberlain erklärte, dass die bedeutendste aller Dichtungen Goethes dessen eigenes Leben sei.

¹⁷² Simmel, op.cit., S. V. [Vgl. Mandelkow, op.cit., S. 272].

inneren Wachstum ableitete. Doch Dilthey reproduziert, nach Auffassung Mandelkows, das Goethebild der achtziger und neunziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts, während Simmel, nur anscheinend noch dem wilhelminischen Harmonieideal verpflichtet, den Begriff Harmonie völlig neu definiert und darunter weniger einen idealen Zustand als eher eine Lebensdynamik, einen Prozess versteht, in dem das Gleichgewicht immer wieder neu gewonnen werden muss.

Trotz der konzeptuellen Unterschiede der erörterten Goethe-Bücher, darf man jedoch eine grundlegende Gemeinsamkeit nicht vergessen, nämlich, dass es hier um kulturkritische Programme geht, „deren letztes und eigentliches Ziel auf die geistschöpferische Erneuerung und Umwandlung der Gegenwart gerichtet ist“.¹⁷³ – „Unsere Zeit ist eine große Zeit der Sehnsucht, oder besser: eine Zeit der großen Sehnsucht“, schrieb Leo Berg 1891 in seinem Aufsatz *Die Romantik der Moderne*. Nur vor diesem Hintergrund bekommen die diversen Goethe-Bücher Relief, denn „nichts ist groß wie diese Sehnsucht, dieses unbändige Hinausstürmen, Drängen und Hineintappen ins Weite, [...], dies Umstürzen und Bessern-Wollen, [...], dieses tief Ahnen von Besserem und Größerem, das da kommen soll und kommen muß.“¹⁷⁴

4.3.4 Der *ahnungsvolle Blick*. Über die Größe eines Dichters

Die von Grimm erhobene Forderung der Rückkehr zum Geistigen als Zukunftsprojekt, auf der zweifelsohne sein Goethebild basiert, ähnelt in großen Zügen auch Maragalls kulturkritischem Standpunkt, gibt es doch kaum einen Beitrag in seinem Werk, der nicht, auch nur andeutungsweise, gegen eine statische, materialistische Menschensicht polemisiere. Die geistige Kapazität und Sensibilität des Individuums bzw. einiger besonderer Individuen muss als kompensatorische Kraft in den ansonsten nicht zu verachtenden materiellen Fortschritt richtungsweisend einwirken. Und eine solche Aufgabe kommt nach Grimm primär dem Dichter zu, wenn er, gestützt durch seine „mit- und nachschaffende Phantasie“, jenen – wie Grimm formuliert – instinktiven „ahnungsvollen Blick“ einzusetzen vermag, der ihn befähigt, das Kunstwerk in den Phasen seines Werdens und auch die Wesenszüge einer Persönlichkeit zu erfassen.¹⁷⁵

¹⁷³ Mandelkow, op.cit., S. 279.

¹⁷⁴ Leo Berg: *Die Romantik der Moderne* (1891). In: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*, op.cit., S. 140.

¹⁷⁵ Buchwald, op.cit., S. XXXII.

Dass nur die großen Dichter sozusagen diesen universalen Blick besitzen, hatte auch Wilhelm Dilthey einige Jahre später in seinem Buch *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906) zu verstehen gegeben: „Mit den Augen des großen Dichters gewahren wir Wert und Zusammenhang der menschlichen Dinge.“¹⁷⁶ Bei Diltheys Formulierung allerdings wird der Blick des Dichters nicht so mystifiziert wie bei Grimm, sondern bleibt sehendes Auge und erinnert hintergründig an Goethes Begriff der »Anschauung« in Gegensatz zum bloßen Verstehen. Der in der Anschauung involukrierte Blick ist nicht analytisch zersetzend, sondern zielt auf das Ganze in seinem organischen Zusammenhang.

Bei Grimm wird der irrationale Moment des in der Anschauung mitschwingenden Augenscheins allerdings zur misteriosen Gabe oder undurchschaubaren Eigenschaft, die einzelnen Individuen zuteil wird. Mit diesem »ahnungsvollen Blick« soll nun nicht nur das Kunstwerk, sondern auch die Persönlichkeit eines Künstlers betrachtet werden. Das würde bedeuten, dass der Künstler einerseits zum idealen »betrachtenden« Subjekt, andererseits, je nach erhabener Größe, aber auch zum »betrachteten« Objekt in Kunst und Literatur erhoben wird, wie im Falle vorbildlicher Künstlerpersönlichkeiten, die die „Fähigkeit zur ahnungsvollen Schau großer Zusammenhänge“ besitzen.¹⁷⁷ Insgesamt können wir sagen, beruhen Grimms Vorstellungen auf einem intuitiven, subjektiven Verfahren und fokussieren einen hermeneutischen Prozess, an dem nur die mitwirken können, die ein Gefühl für solche »Größe« besitzen. – An dieser Stelle wird deutlich, wie sehr Grimms Denken vom Diskurs der großen Persönlichkeit bestimmt ist, was sicher auch mit Emersons Einfluss zu tun hat. Grimm führte nämlich mit dem amerikanischen Essayisten einen nennenswerten Briefwechsel und war von dessen Buch *Representative men* (1800)¹⁷⁸ begeistert. Wie Emerson faszinierten auch Grimm jene großen Namen, denen etwas von einer »Zauberformel« anhafte.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Wilhelm Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung*. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. 13. Aufl., Stuttgart: Teubner, 1957 [Leipzig 1906], S. 125. – Dilthey hatte im Anschluss an Herman Grimms Vorlesungen einen Aufsatz mit dem Titel ‚Über die Einbildungskraft der Dichter‘ (1878) verfasst, es ist der Grundgedanke seines Goethe-Buches von 1906.

¹⁷⁷ Vgl. Buchwald, op.cit., S. XXXIII.

¹⁷⁸ Ralph Waldo Emerson: *Representative men: seven lectures*. Boston: Phillips, Sampson & Co., 1850. – Der Band erschien während des neunzehnten Jahrhunderts in verschiedenen Ausgaben. – Vgl. dt. Ausgabe: Ralph Waldo Emerson: *Vertreter der Menschheit*. Aus d. Engl. übertr. von Heinrich Conrad, Leipzig: Eugen Diederichs, 1903. – In späteren Ausgaben wird der Originaltitel meistens mit ‚Repräsentanten der Menschheit‘ übersetzt. Vgl. Ralph Waldo Emerson: *Repräsentanten der Menschheit*. Sieben Essays. Aus d. Amerik. von Karl Federn. Mit einem Nachwort von Egon Friedell. Zürich: Diogenes Verlag, 1989. – Im Weiteren zitieren wir aus dieser deutschen Ausgabe.

¹⁷⁹ Mit dieser Überlegung eröffnete Grimm das erste Kapitel seines Bandes ‚Das Leben Michelangelos Leben‘, 2 Bde, Hannover: Carl Rümpler, 1860-1863.

Der besondere Blick des Künstlers, zwischen Gefühl und Intellekt, mit dem er die Zusammenhänge der menschlichen Dinge zu verstehen weiß, bestimmt auch die Sonderstellung, die der Künstler aufgrund dieser besonderen Fähigkeit im gesellschaftlichen Leben einnimmt. Maragall schreibt 1898 in Erinnerung an den früh verstorbenen Soler y Miquel:

„Para Soler lo que llamamos *crítica* [...] no era cosa diferente de la expresión de su alma ante cualquier aspecto de la vida. Él volvía a vivir en su alma todo aquello por lo cual su alma era atraída [...] Él volvía a vivirlo todo en su alma y lo renovaba y lo hacía cosa suya, sin que ello dejara por eso de ser lo que era. Soler, al traducir una impresión, creaba como crea el poeta; [...] El crítico, así entendido, es el fruto más natural de la cultura presente, en la cual todo artista de significado lleva dentro de sí a un crítico, y ningún crítico se hace entender si no vibra en él la emoción de poeta.”¹⁸⁰

Diese Zeilen geben Zeugnis von einem neuen Bild des Künstlers in der modernen Gesellschaft. Maragall schreibt ihm eine gesellschaftliche Funktion zu, und zwar die des Chronisten bzw. Kritikers. Zum anderen, meint Maragall, habe die moderne Kultur unsere Seele dafür sensibilisiert, dass wir Zeiten und Erfahrungen weder vergessen noch kühl, distanziert betrachten können, sondern dass wir all dem aus der Perspektive unserer Gefühle begegnen: „como volviendo a vivirlo todo. *Fermentum*“¹⁸¹, schreibt er am Ende seines Artikels über Soler i Miquel. Das Verfahren des Künstlers, welches Maragall beschreibt, geht über das Konzept der Erlebnisdichtung hinaus. Das erlebte »äußere« Geschehen ist nur der Ausgangspunkt für einen signifikanten »inneren« Erlebnisbegriff. Es handelt sich um ein potenziertes Erleben: „volvía a vivirlo todo en su alma“.

Durch den inneren Verarbeitungsprozess kommt es zur Neugestaltung des äußeren Geschehens, was dem Subjekt erlaubt, seine persönliche Perspektive zu diesem Geschehen zu finden und es sich anzueignen. So schafft sich der Mensch seine individuellen Wertvorstellungen und persönliche Identität im Weltgeschehen.¹⁸² Dies ist die Voraussetzung bzw. Grundlage für einen ganz subjektiven Blick, der zum einzigen Kriterium der Kritik wird. Die Einbindung des Subjektiven in den zivilisatorischen Prozess macht die Figur des Kritikers zum keimenden Spross, aus dessen Lebendigkeit die moderne Kultur wächst. Diese Figur wird aber nur denkbar, wenn man den großen

¹⁸⁰ José Soler y Miquel. Pròleg. OC II, S. 94 f. Hier: S. 95. [Zuerst erschienen in: Josep Soler i Miquel: Escritos. Barcelona: Tip. de L’Avenç, 1898].

¹⁸¹ José Soler y Miquel, OC II, S. 95.

Dichterpersönlichkeiten die Fähigkeit zugesteht, jenen »Zusammenhang der menschlichen Dinge« am besten auslegen zu können. Durch diese Gabe wird er als Intellektueller zum richtungsweisenden Vorbild des »geistigen Vorwärtsdrängens« im Sinne Grimms. Dass Maragalls Vorstellungen vom modernen Künstler und Intellektuellen über die Weltschau des romantischen Dichters, wie sie Novalis beispielsweise in *Die Lehrlinge zu Sais* vorgestellt hatte, hinausgehen, wird in seinem Artikel über *Ruskin* (1900) deutlich. Dort unterscheidet er die Fähigkeit zum erkennenden Blick vom dichterischen Talent einer Person:

„Si Ruskin hubiera tenido el don de poesía, habría sido un gran poeta: todos los aspectos de la vida le emocionan y en todos ejercita sus ojos de vidente. Este interés general emocionado y esta facultad de entrever el alma del mundo al través de las formas son características de los grandes poetas; pero en ellas hay además la fuerza poética, cohesiva, que reúne todos los aspectos en una sola mirada, todas las formas en una sola substancia, y lo dice todo de una vez cantando por dentro y por fuera. Ruskin no abarca, no funde, no canta, no es un poeta en el gran sentido de la palabra; posee todos los elementos de tal, menos la cohesión de ellos [...].“¹⁸³

In *Ruskin* erkennt Maragall die notwendigen Charakteristiken eines Dichters, das Wichtigste allerdings, die umfassende dichterische Gabe, „el don de poesía“, sei ihm vergönnt. Sein Werk biete nicht jene übergreifende Synthese der Dinge, er bleibe, wie Maragall sagt, als Dichter »dispers«. Aber da ihn alle Aspekte des Lebens bewegen und er über allen Dingen seine »Seheraugen« schweifen lässt, sei er trotz allem ein sensibler Naturbetrachter und intuitiver Kritiker. – Auch wenn Maragall, wie wir im Zusammenhang mit Soler i Miquel sehen konnten, den »Kritiker« im künstlerischen bzw. dichterischen Bereich ansiedelt, so zeigt sich hier doch eine bewusste Trennung zwischen Kunstschaffen und Kritik. Diese Differenzierung gehört zum Selbstverständnis der Moderne. Der früheren Romantik bedient man sich nur, wenn alt bewährte Konzepte und Verfahren dem Projekt des geistigen Fortschritts dienlich sind.

In seiner Rede vor der ersten Generalversammlung der Goethe-Gesellschaft fragte sich Grimm, worin eigentlich die Größe eines Dichters, Schriftstellers oder bildenden Künstlers bestehe und erklärte, es sei wohl die Anerkennung seiner Macht, mit der er sich in der Phantasie der Völker einniste. Wie dies geschehe, sei allerdings ein Geheimnis:

¹⁸² Montoliu zitiert Maragalls Artikel ‚Evocación‘ (1905) und verweist auf Goethe: Alle Ideen seien schon einmal gedacht worden und müssten nur aufs Neue gedacht werden; nach Maragall heißt dies: „pensarlas con el corazón“. Durch das Einwirken der eigenen Emotionen, entstehe etwas Neues.

„Was haben die wenigen Verse, in denen Dante Francesca da Rimini vor uns erscheinen läßt, Besonderes? Worte, und obendrein sehr wenige, einfache Worte. Keine Kunst nachweisbar. Aber wer sie gelesen hat, den verfolgen sie, und das Bild, das sie hervorrufen, durchs Leben.“¹⁸⁴

Hohe Dichtung mit großer Wirkung obliegt also nach Grimms Worten einer besonderen Sprache, die wir a priori nicht als Kunstprodukt ansehen würden, weil es sich nur um „wenige, einfache Worte“ handelt. Grimms Beschreibung des wirkungsstarken schlichten Wortes, das Dante seiner Figur bewusst in den Mund gelegt habe, erinnert unweigerlich an Maragalls Begriff des lebendigen Wortes, der »paraula viva« als Anhalts- und Ausgangspunkt poetischer Gestaltung. Diese einfachen Worte überzeugen nicht nur durch Natürlichkeit, sondern offenbaren darüberhinaus etwas Organisches, in dem „keine Kunst nachweisbar“ ist.

Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass, im Vergleich zu Maragalls poetischem Diskurs, Grimms doch recht diffuse Auffassung von der Macht der großen Dichter und den geistigen Besitztümern eines Volkes, in Buchwalds Kommentar aufgrund ideologischer Verschleierungen noch fragwürdiger wird. Grimms Bezeichnung der »nationalen bildenden Phantasie«, die er als Kollektivbegriff parallel zur individuellen »schöpferischen Phantasie« benutzt, wird bei Buchwald auf die Begriffe »Volksgeist« oder »Volksseele« festgelegt und die Geschichte der »nationalen bildenden Phantasie« wird analog als Geschichte der »Volksseele« verstanden. Grimm habe den Gedanken geprägt, dass das Höchste, was die Völker hervorgebracht hätten, die großen Idealgestalten seien: „Achill und Siegfried, Hamlet und Faust, die, aus der Geschichte ihrer Völker entnommen, doch zu einem selbständigen Leben erhoben worden seien“, schreibt Buchwald. Die großen Dichter seien darum die „geistigen Führer“, denn sie hätten diese Idealgestalten, in denen das Volk „sein bestes Selbst erblickt“ geschaffen. Darum sei die Geschichte für Grimm eine Geschichte der großen geistigen Führer.¹⁸⁵

In seinem Aufsatz *Goethe in freier Luft* gelangt Grimm – nicht nur aus heutiger Sicht betrachtet – mit seinem Begriffsinventar zweifelsohne an die Grenze philologischer Toleranz. Abstrahieren wir jedoch von seinem nationalistischen Gehabe, das in Buchwalds Kommentar leider eine besondere Kanalisierung findet, so kristallisiert sich aus seinen

¹⁸³ Ruskin en catalán (I), op.cit., S. 214.

¹⁸⁴ Herman Grimm: Goethe im Dienste unserer Zeit! Vortrag, gehalten in Weimar, den 2. Mai 1886 vor der ersten ordentlichen Generalversammlung der Goethe-Gesellschaft. In: Deutsche Rundschau, Jg. 47, 1886, S. 434-450. [Vgl. Buchwald, op.cit., S. XXXVIII].

¹⁸⁵ Buchwald, op.cit., S. XXVII.

Vorstellungen ein Konzept heraus, das wir als generatives Grundkonzept einer Nationalliteratur bezeichnen könnten: Einerseits will er aufzeigen, dass Universalismus und Kosmopolitismus der Klassik eine Art »Gesamtbewusstsein« im Volksgemüt hervorgerufen hätten, welches geholfen habe, jeglichen nationalen Partikularismus zu überwinden.¹⁸⁶ Dieses kollektive Bewusstsein habe anschließend im Reich seine politische Form gefunden, sodass sich der Staat rühmen könne, auch Träger humanistischer Ideale zu sein. Andererseits bezieht sich Grimm aber auch auf solche literarischen Inhalte, die gerade den Partikularismus einer Kultur hervorheben und im kollektiven Bewusstsein aller Völker zu finden seien. Er meint damit nämlich die spezifischen literarischen Gestalten aus Sagen und Volksbüchern, die großen Idealgestalten, wie Grimm sie nennt. Es dürfte nicht schwer fallen der Namensgalerie Grimms mit Achill und Hamlet, Siegfried und Faust, auch Figuren wie Joan Garí, Serrallonga oder Comte Arnau hinzuzufügen.

In Grimms Konzept bilden allgemein menschliche Thematik und Mythologie, universales Bildungsideal und Volkstum das gedankliche Konglomerat für eine bewusste nationale Selbstkonstruktion im Aufbruch der Moderne. Maragalls Regenerationskonzept steht in dieser Hinsicht Grimms Ausführungen nahe, besonders aber die Tatsache einer auf einem Bildungsideal aufgebauten nationalen Identität, wie wir bereits an anderer Stelle erörtert haben, dürfte Maragall Interesse geweckt haben. So gesehen besitzt die Goethe-Rezeption Herman Grimms und derer, die in seiner Nachfolge stehen, Modellcharakter und das Bild des großen Dichters als geistiger Führer wird übertragbar auf andere Kulturen. Die Übersetzungen von Goethes Werken sollen zeigen, dass die katalanische Sprache auch »Großem« gewachsen ist, hatte Maragall im Rahmen seiner Iphigenie-Übersetzung erklärt. Doch geht es nicht um einfache Nachahmung, sondern um subtile Assimilation des Wesenhaften an Goethe, um seine Geisteskapazität, die ihn zum »educator perpetuo« macht, wie Maragall ihn in seinem Goethe-Artikel von 1899 nannte. In diesem Sinne soll Goethe nicht nur den Deutschen, sondern allen nach Vervollkommnung strebenden Individuen und Nationen gehören.

Maragalls Goethe-Präsentation ist darum keine Einzelercheinung, sondern eine auch in anderen Ländern Europas, wie Frankreich und England¹⁸⁷, verbreitete und auf

¹⁸⁶ ‚Weltliteratur‘ impliziert bei Goethe nicht das Partikulare. (Vgl. Gespräch mit Eckermann, 31. Jan. 1827).

¹⁸⁷ Vgl. dazu Goethes Äußerung zu einer englischen Version des ‚Tasso‘: „Nun aber möchte ich von Ihnen wissen, inwiefern dieser Tasso als Englisch gelten kann. [...] denn eben diese Bezüge vom Original zur Übersetzung sind es ja, welche die Verhältnisse von Nation zu Nation am allerdeutlichsten aussprechen und die man zu Förderung der vor- und obwaltenden allgemeinen Weltliteratur vorzüglich zu kennen und zu beurtheilen hat.“ (Brief Goethes an Thomas Carlyle, 31-I-1828, WA, IV, Bd. 43, S. 222).

Goethes Begriff der Weltliteratur gründende zeitgenössische Rezeptionsstrategie, die das Bild des universalen Goethe, den außergewöhnlichen Dichter und Menschen, im europäischen Kontext für die eigene Identitätssuche nutzbar macht. Dass man dabei den Weltliteratur-Begriff nicht immer detailliert und originalgetreu im Sinne Goethes verwendet hat, liegt auf der Hand, denn man benutzte ihn hauptsächlich um selbst weltoffen oder weltbürgerlich zu wirken. Dieser Habitus reflektiert zeitgenössische Tendenzen der Literaturforschung besonders im Umkreis Diltheys und später auch Gundolfs. Ihre gemeinsame Basis ist die von Goethe geprägte Erlebnisästhetik, mit der man sich gegen die positivistische Ausrichtung wandte, alles müsse theoretisch objektiviert werden.

4.4 *Bañados en luz.* Goethes Lichtfiguren

Nach Herman Grimms Überzeugung gibt es also Weltcharaktere oder Idealgestalten, die das Höchste sind, was der menschliche Geist durch die gestaltende Phantasie der größten Dichter aller Völker hervorgebracht hat. Goethe habe das Bewusstsein der Menschheit um zwei solche Weltcharaktere reicher gemacht: *Iphigenie* und *Faust*. Noch wenige Jahre vor seinem Tode habe Grimm eine Abhandlung über *Iphigenie* verfasst, schreibt Buchwald, doch sehe er vor allem in der Behandlung des *Faust* die Aufgabe der Zukunft. *Faust* sei „für die Menschheit heute schon das unalternde, unentbehrliche Weltgedicht“.¹⁸⁸ Mit diesem Urteil leitet Grimm eine neue Wertschätzung der *Faust*-Tragödie ein, die aufgrund der Vertonungen in Opern und Operetten, wie auch Maragall bemerkte, ihre tiefere Bedeutung eingebüßt hatte.

Grimm ist der Überzeugung, dass das Verständnis von Goethes Leben und Person nur über die eigene Beurteilung seiner Werke, das heißt durch einen subjektiven Zugang, gesichert werden kann und dass man ihn bald, wie Homer oder Shakespeare, nur noch im Spiegel seines Werkes kennen werde. Das viel später erschienene, viel gelesene Goethe-Buch Friedrich Gundolfs, zum Beispiel, war diesem Anspruch allerdings noch nicht gerecht geworden: Seines Erachtens übernehmen die literarischen Gestalten bei Goethe eine Funktion des Ausgleichs zwischen Erfahrung und Idee. Sie seien Symbole eines Lebensprozesses, eines Werdens und Seins und stünden da als »Gleichnis« für das eigene Erlebte. Goethe habe „nicht einfach die lyrische Erschütterung wiedergeben, sondern in

¹⁸⁸ Buchwald, op.cit., S. XXXIX.

Gestalten darstellen“ wollen. In Goethes *Iphigenie auf Tauris* könne man darum wahrnehmen wie „seelische Erschütterung als Idee“ gestaltet sei. Und dafür „bedurfte er eines symbolischen Stoffes der restlos der sinnlichen Anschauung genüge, und doch frei war von der verwirrenden Mannigfaltigkeit der Erfahrung, der menschlich konkret war ohne zeitlich charakteristisch zu sein, der das Seelische nackt verleiblichte ohne es durch Kostüm zu verhüllen“. ¹⁸⁹ So gesehn ist Goethes Rückgriff auf die Antike als dichterische Notwendigkeit zu verstehen, um dem verwirrenden sinnlich Erlebten, dem Subjektiven, durch die »seelische Nacktheit« der mythischen Gestalten in ordnender und distanzierender Objektivierung wieder begegnen zu können. Folglich identifiziert er auch konsequent Grundzüge des Iphigenie-Mythos mit Goethes Erfahrungswelt und innerem Wesen: „so mag auch er sich als furien-gepeitschter Orest, mag Charlotte von Stein ihm als Iphigenische Trösterin zuerst gleichnishaft erschienen sein“. ¹⁹⁰ Was Goethe damals beschäftigt habe, sei sein Kampf mit einem seelischen Schicksal gewesen; und dafür habe sich ihm ein geeignetes Symbol „im Iphigenien-mythus aufgedrängt“:

„Der Analogiepunkt, das seinem Erlebnis unmittelbar Entsprechende des Stoffs, das ‚Motiv‘ für Goethe war also bei der Iphigenie ein doppeltes, er fand in dem Mythos der Iphigenie sein Leiden und dessen Heilung gleichsam als zwei ergreifende Gestalten verkörpert und gegenübergestellt: den umgetriebnen Orest und die heilende Iphigenie.“ ¹⁹¹

Durch den hier skizzierten inneren Zustand Goethes will Gundolf deutlich machen, dass es dem Weimarer Dichter auf „seinen eigenen inneren Läuterungsprozess“ angekommen sei, darauf hoffend, „die in ihm selbst beschlossene Kraft der Läuterung“ zu finden. Darin sieht Gundolf den großen Symbolgehalt des klassischen Modells. Gundolfs analogisches Verfahren ist, wie wir bereits feststellen konnten, eine auf dem Erlebnisbegriff konstruierte psychologisierende Biographik. Er bleibt insofern der Goethe-Forschung des neunzehnten Jahrhunderts stärker verpflichtet als Grimm.

Im Prolog zu seiner Übersetzung *Ifigènia a Tàurida* ¹⁹² spricht auch Maragall vom Symbolwert der literarischen Figuren bei Goethe, doch unterscheidet sich seine Auslegung grundsätzlich von einer biographisch ausgerichteten Darstellung. Auf Goethes Erfahrungswelt geht er nicht ein, denn seine ganze Aufmerksamkeit gilt der

¹⁸⁹ Gundolf, op.cit., S. 304.

¹⁹⁰ Gundolf, op.cit., S. 309.

¹⁹¹ Gundolf, op.cit., S. 310.

¹⁹² La Ifigènia de Goethe. Vorwort zur Übersetzung ‚Ifigènia a Tàurida‘, OC I, S. 300-302.

Kontrastierung von Goethes *Iphigenie* und ihrem antiken Gegenstück. Der von Maragall beschriebene Symbolismus bezieht sich dabei einzig und allein auf den Gehalt der literarischen Figur. Sicherlich ist Maragalls vergleichender Diskurs, der den eigentlichen Kern der Vorrede ausmacht, kein Novum der Annäherung an den deutschen Dichter, doch verraten Nachdrücklichkeit und minutiöse Darstellung, mit der er die Unterschiede zwischen Goethe und Euripides hervorhebt, von einem besonderen Interesse an Goethes Antikerezeption und Umgestaltung des Iphigenie-Stoffes zur modernen Tragödie. – Damit unterscheidet er sich von der in Spanien eher ablehnenden Haltung gegenüber Goethes Drama. Gonzalez Serrano habe dem Werk nur einige flüchtige Zeilen gewidmet, bemerkt Udo Rukser, und Menendez Pelayo habe es als „marmorne Vollendung“ bzw. „Vergletscherung der lebendig fließenden athenischen Kunst“ bezeichnet, auch wenn er darin die „Quintessenz des dramatischen Spiritualismus“ im Gegensatz zum spanischen Theaterrealismus gesehen habe.¹⁹³ Maragall nimmt in seiner Goethe-Würdigung zwar kurz Bezug auf diese negativen Kritiken und meint: „Aun hoy hemos visto a escritores y poetas muy notables considerar la *Ifigenia* como una obra perfecta pero fría, [...] y, sin embargo, a nosotros, [...], nos parece palpitante de emoción [...]“.¹⁹⁴ Er begegnet der ablehnenden Meinung seiner spanischen Zeitgenossen mit einer unbeirrt positiven Aufnahme, betont die Gefühlsintensität der Figur und konzentriert sich auf den inneren Diskurs Goethes, die nach innen verlegte Dramatik.

Den von Maragall beschriebenen Symbolismus Goethes hatte auch der Literaturkritiker Manuel de Montoliu, wie wir bereits erwähnten, ins Auge gefasst und als einen der drei wichtigsten Aspekte in Maragalls *Goethe*-Artikel hervorgehoben: „Universalitat, simbolisme, lluminositat“.¹⁹⁵ Was Maragall unter „simbolisme“ verstehe, beziehe sich auf jenen Sinn in Goethes Figuren, „que sempre porten ocult les figures de les seves creacions: un sentit de bellesa, de glòria, de redempció, d'optimisme, d'esperança“.¹⁹⁶ Auch Udo Rukser erörtert in seiner Untersuchung *Goethe in der hispanischen Welt* diesen Aspekt. Dadurch, dass er weitgehend die von Montoliu angeführten Maragall-Zitate wiedergibt, entspricht sein Kommentar zu Maragalls Goethe-Bild im Großen und Ganzen den Erörterungen Manuel de Montolius, wobei er dessen Auffassung von Goethes transzendentalen Naturalismus, welcher „die Totalität des

¹⁹³ Rukser (1958), S. 115.

¹⁹⁴ Maragall: Goethe, op.cit., S. 108.

¹⁹⁵ Montoliu (1935), op.cit., S. 74.

¹⁹⁶ Montoliu (1935), op.cit., S. 75.

Lebens erfaßt“, besonders herausstellt.¹⁹⁷ Goethe besitze nach Montoliu, „einen Sinn für das Leben, der in allen seinen Werken durchscheint“¹⁹⁸, schreibt Rukser, womit er indirekt Maragalls Satz zitiert: „Goethe posee un sentido de la vida que se transparenta en todas sus obras“.¹⁹⁹ Montoliu betone besonders die auffallende Transparenz der Goetheschen Figuren, denn „man gewahrt ihren inneren Sinn“²⁰⁰. Damit bringt Rukser einen anderen wichtigen Aspekt aus Maragalls Goethe-Hommage ins Blickfeld: „Los personajes de Goethe son transparentes, dejan ver al través el sentido que llevan dentro.“

Sowohl Montoliu als auch Rukser betonen also Maragalls Fokussierung des Symbolgehaltes der Goetheschen Figuren, hinterfragen allerdings nicht, warum der katalanische Dichter diesen Symbolwert besonders schätzte. Die Tatsache, dass er in seinem Artikel kaum auf Goethes lyrisches und erzählerisches Werk zu sprechen kommt, sondern vorrangig auf die Dramen eingeht, hat – außer der Nachwirkung des Naturalismus – vor allem mit dem sich offenbarenden Sinngehalt dieser Figuren zu tun, denn ihren individuellen inneren Werte ist ein noch höherer Wert übergeordnet, nämlich der des »Lichtes«: „Esta luminosidad es muy característica de las figuras goethianas“, schrieb er in seinem Aufsatz und versuchte, diese Leuchtkraft mit Worten wie „resplendor“, „clarísimo símbolo“, „figura sublime“ oder „brillan“, auszudrücken.²⁰¹ Schon in seiner Vorrede zur Übersetzung von Goethes *Iphigenie* hatte er darauf hingewiesen, sie sei „más asserenada“ als die antike Heldin des Euripides und das liege an jenem „resplendor del símbol que l’envolta“.²⁰² Die beiden Bezeichnungen „luminosidad“ und „símbolo“ stehen also in Maragalls Ausführungen in engem Zusammenhang und verdichten bis hin zum Spirituellen.²⁰³

Im *Wörterbuch der Symbolik*²⁰⁴ heißt es, das »Licht« sei in seiner Hindeutung auf das Göttliche, das Immaterielle, das Gute und das Leben einer der religiösen Ursymbole der Menschheit. Jede Weltanschauung vermöge diesen Satz für sich zu konkretisieren: von christlicher Kosmogonie, über das buddhistische, das Diesseits beglückende, ewige Licht

¹⁹⁷ Vgl. Rukser (1958), op.cit., S. 163. - Montoliu bezieht sich auf Maragalls Aussage, Goethes Philosophie sei eine Art „naturalismo trascendental que se resuelve en un gran optimismo.“ (Maragall: Goethe, op.cit., S. 109). - In Rukser's Text ist oft nur schwer zwischen Maragalls und Montolius Diskurs zu unterscheiden.

¹⁹⁸ Rukser (1958), op.cit., S. 163.

¹⁹⁹ Maragall: Goethe, op.cit., S. 109.

²⁰⁰ Rukser (1958), op.cit., S. 163.

²⁰¹ Maragall: Goethe, op.cit., S. 108.

²⁰² La Ifigènia de Goethe. op.cit., S. 300.

²⁰³ Der insbesondere von Trias betonten Präsenz des Mediterranen und dessen Lichtmetaphorik in Maragalls Werk ist weitgehend zuzustimmen. Dieser Aspekt wird darum im Weiteren nicht näher erörtert.

²⁰⁴ Wörterbuch der Symbolik. Hg. von Manfred Lurker. Stuttgart: Kröner, 1991.

bis zum spirituellen Aspekt des Lichtes als Grundlage des Sehens und Erkennens. Der Urgegensatz von Licht und Finsternis erfülle das ganze menschliche Dasein. So werde denn auch die Weisheit als Abglanz des ewigen Lichtes angesehen. Jeder Mysterienbund glaube, dass die Eingeweihten »das Licht sehen«. Der gewaltigste Lichtspender sei die Sonne, das Mondlicht gelte eher als Verdunkelung. „Kulturen mit patriarchalischer Ausprägung“, können wir außerdem in *Knauers Lexikon der Symbole*²⁰⁵ lesen, „empfinden das Licht als männlich, während sie die Dunkelheit eher dem Weiblichen zuordnen“. – Warum aber bei Maragall das Symbol des Lichtes sich stärker »feminin« als maskulin definiert, soll Gegenstand unserer weiteren Betrachtung sein.

4.4.1 Iphigenie

Wenn wir Goethes *Iphigenie* aus dem Verständnis Maragalls heraus als Lichtfigur beschreiben, so müssen wir diesen inneren Glanz vor allem in ihrer Erhabenheit suchen. „Figura sublime entre las sublimes“, nannte sie Maragall in seinem Goethe-Artikel. Mit ihrer Haltung verkörpert sie eine hohe Stufe in der von Goethe im Bild der »Pyramide« entworfenen und von Maragall zitierten Persönlichkeitsentwicklung, die sich besonders durch einen Prozess der inneren Bewusstwerdung auszeichnet. Maragall sieht Iphigenies Größe in deren geistigen Tätigkeit begründet: „És dir que la Ifigènia de Goethe no se sent moguda a l'acció: la seva activitat és tota espiritual“.²⁰⁶ Diese Eigenschaft unterscheidet sie, nach Maragall, grundsätzlich von der antiken *Iphigenie* des Euripides. Die oft als zu rational und kaltherzig empfundene Erhabenheit von Goethes Priesterin auf Tauris betrachtet Maragall aus der entgegengesetzten Perspektive, indem er stärker den emotionalen Aspekt ihres Handelns in den Vordergrund rückt: „La Ifigenia nos parece palpitante de emoción y de sentido“²⁰⁷, meint er und erinnert damit an Iphigenies eigene Worte, „ich untersuche nicht, ich fühle nur.“²⁰⁸ Maragall erblickt deshalb in dieser Figur vor allem ein Frauenherz aus Fleisch und Blut, das sich aber nicht in unkontrolliertem Affekt verliert, sondern – ganz im Gegenteil – durch die Wahrhaftigkeit ihrer Gefühle auszeichnet.

Mit dieser Charakterisierung unterstreicht Maragall das sogenannte »Reale« an der Figur, welches dem Betrachter immer auch nachvollziehbare Lebensperspektive suggerieren

²⁰⁵ Knauers Lexikon der Symbole. Hg. von Hans Biedermann. München: Droemer Knaur, 1989, S. 265.

²⁰⁶ La Ifigènia de Goethe, op.cit., S. 301.

²⁰⁷ Maragall: Goethe, op.cit., S. 109.

²⁰⁸ Goethe: Iphigenie auf Tauris, HA 5, S. 52.

soll. Aus diesem Zusammenhang wäre auch seine Verwendung des Begriffs »naturalisme« zu verstehen, der, aus der französischen Goethe-Rezeption abgeleitet, bei Maragall Aufnahme gefunden hat. Goethes Figuren seien „muy reales“, aber diese Wirklichkeit sei „luminosa“, betont Maragall immer wieder. Den Erfolg seiner Protagonistin sieht er in jener Vitalität begründet, die sich in der Wirkungskraft ihrer Worte offenbart, d. h. „per la sola força de la seva paraula, pel seu encís de dona amorosa“²⁰⁹. Nur so habe sie Thoas umstimmen können. Die Betonung des „encís de dona“, des weiblichen Zaubers, den Goethes *Iphigenie*, aber nicht die antike Heldin, ausstrahle, wird bei Maragall zum Paradigma des humanen Handelns. Mehr als die reale Gestalt aus Fleisch und Blut tritt nun die irrationale Seite der Figur im Spiegel des »ewig Weiblichen« hervor. Im Gegensatz zu anderen Dramenkonstellationen aber, in denen die Frauenfiguren primär durch ihre aufopfernde Rolle gezeichnet sind, ist hier die Frau diejenige, die handelt und zielbewusst ihren Weg geht. Iphigenie opfert sich nicht, während Nausikaa und Gretchen, die zwar auch, jede auf ihre Weise, gegen etablierte Normen handeln, in letzter Konsequenz doch Opfer bleiben. Sie stellt das Gegenstück zur »verführten Unschuld« dar, die Valentí i Fiol folgendermaßen skizziert: „un home s’atansa a una dona, s’en serveix i després l’abandona, obeint imperatius superiors“.²¹⁰ Iphigenie wird nicht wie Margarideta verlassen, sondern »sie« verlässt. So betrachtet ist Iphigenie eine von starkem Individualismus geprägte große Figur, eine Persönlichkeit, die sich widersetzt und nur ihrer inneren Stimme folgt.

Offen bleibt allerdings, warum Maragall seine Protagonistin als „dona amorosa“ bezeichnet, große Leidenschaft und Verliebtheit scheint sie ihrem Verehrer Thoas ja nicht entgegenzubringen. Wäre *Iphigenie* ein Lustspiel, so könnte man Maragalls Bezeichnung „encís de dona amorosa“ als wirkungsvollen Charme einer Frau im Überredungsspiel mit einem Manne auslegen, der am Ende leer ausgeht. Doch dem ist nicht so und in Goethes Schauspiel zeigt sich die Heldin unbestechlich und stellt sich wie keiner gegen Intrige, List und Lüge: „No en sé gens jo de fer les coses de part darrera ni d’enganyar a ningú“, übersetzt Maragall die Worte der Griechin. Umso mehr drängt sich die Frage auf, warum er vom Zauber einer liebenden Frau spricht und worin dieses »Liebende« – aber nicht »Verliebte« – besteht, welches die Priesterin erfüllt. Einerseits scheint es klar auf den König der Taurer gerichtet, wenn Maragall kommentiert, „Ifigènia li trenca les raons, [...], li amoreix l’ànima i li fa concedir de bon grat la llicència de que ella el germà i l’amic se’n tornin lliures a

²⁰⁹ La Ifigènia de Goethe, op.cit., S. 302.

²¹⁰ Valentí i Fiol (1973), op.cit., S. 62.

Grècia“²¹¹. Iphigenie hat des Königs wilde Barbarensseele liebend verwandelt und – sollte eine angemessene Übersetzung von „amoroseix“ überhaupt möglich sein – zu einer ebenfalls liebenden Seele erhöht.

Das, was Maragall sehr allgemein mit „encís de dona amorosa“ umschreibt, erschöpft sich nicht in der Wirkung weiblicher Überredungskunst, sondern lässt im Hintergrund eine Kraft vermuten, die bewegen und verändern kann. Iphigenie ist für Maragall eine humane Figur im klassischen Sinne, daran besteht kein Zweifel, doch wurzelt dieser Aspekt des Humanen nur zweitrangig in einem aufgeklärten Tugendkodex, auch wenn die von ihr ausgehende humanisierende, beruhigende und heilende, versittlichende und harmonisierende Wirkung im Schauspiel »ad oculus« demonstriert wird. Iphigenie wird von Maragall hauptsächlich in ihrer Eigenschaft als Frau wahrgenommen, die jenes reale Menschliche bzw. menschlich Nachvollziehbare verkörpert, was Maragalls gleichzeitige Verwendung von »human« und »real« besonders deutlich macht: „En las obras de Goethe, las figuras son muy humanas, muy reales“. Dieses Menschliche-Reale Was den besonderen Figurenglanz, den symbolischen Gehalt ihrer Gestalt betrifft, meint er: „La Ifigenia nos parece palpitante de emoción y de sentido, de un sentido de la misión de la mujer en la vida que los modernos feministas demuestran no sospechar todavía, y que, sin embargo, la intención de Goethe señala ya marcadamente en ella.“²¹²

Pageard hat in seiner Untersuchung nachdrücklich auf diese Interpretation Maragalls hingewiesen und die nicht näher erläuterte „Mission der Frau im Leben“²¹³ auf deren Wesensart und humanisierende Funktion in der Gesellschaft bezogen. Damit würde das klassische Humanitätsideal in *Iphigenie*, nämlich dass sie in ihrer Würde, Hoheit und Schönheit veredelnd wie ein Balsam auf ihr Umfeld wirkt, auch in der modernen Gesellschaft geltend gemacht, denn das Menschenopfer wurde durch sie abgeschafft und der Bruder in ihrer Nähe geheilt. Zum anderen wird auch

„der Taurierkönig zu Verzicht und Entsagung erzogen, zwischen Griechen und Barbaren auf ihre Vermittlung hin eine friedliche und versöhnliche Lösung gefunden. Das Gute, Wahre und Schöne verkörpernd, ist das antike Schönheitsideal der Kalokagathie in Iphigenie Gestalt geworden. Winkelmanns Ideal der *edlen Einfalt und stillen Größe* von Goethe dramatisch umgesetzt worden.“²¹⁴

²¹¹ La Ifigènia de Goethe, op.cit., S. 301.

²¹² Maragall: Goethe, op.cit., S. 109.

²¹³ Rukser (1958), op.cit., S. 116.

Diese Idealisierung lässt Iphigenie zur griechischen Statue erstarren und korrespondiert sicher mit Maragalls Blick auf die Figur. Auch wenn er die oben erwähnten Errungenschaften der Heldin schätzt, so sind diese nicht einfach das Ergebnis einer von edlen Prinzipien geleiteten, tugendhaften Lebensführung, sondern erwachsen einer selbstzehrenden inneren Neubestimmung. Iphigenie ist eine Gestalt von pulsierendem Leben und einer faszinierenden geistigen Dynamik. Und dies ist es, was sie für Maragall in jeder Hinsicht interessant und schön macht: Wie es unter der scheinbar ruhigen Oberfläche wogt und sich bewegt; wie sehr Iphigenie anfangs auf Tauris leidet und um ihr verlorenes Griechenland trauert; Schmerz empfindet und mit dem düsteren Erbe ihrer Vorfahren zu kämpfen hat; durch Thoas Antrag in Bedrängnis gerät; durch den von Pylades ins Werk gesetzten Verrat in Gewissenskonflikt gebracht wird und um Seelenfrieden ringt, bis sich ihre reine Seele fast ungetrübt verwirklicht und mit der Stimme der Wahrheit, der unerhörten Tat, vor Thoas tritt. – Hier wird Emanzipation vollzogen und Humanität gewonnen. Dieser Weg, aber, ist einzig und allein als Leistung des Menschen selber zu bestreiten, als Selbstbestimmung und Selbstrealisierung. Iphigenie ist in dieser Hinsicht vor allem als »Befreierin« ihrer selbst zu sehen. Und ihr Wirkungskreis tangiert auch die ihr nahe stehenden Personen. Die Kraft, die hinter ihr zu vermuten ist, entspringt einem entschiedenen Willen zur Selbsterhöhung, der neben ihrem unbestreitbaren Mut auch die Unbestechlichkeit ihrer Seele umfasst und eine bewundernswerte Schaffenskraft freilegt.

Heldenhaft wirken diese Eigenschaften aufgrund der Duldekraft der Protagonistin.²¹⁵ Ihre gewöhnlich als Wahrheitssinn oder Wahrheitsliebe ausgelegte »Aufrichtigkeit«, die sie in ihrer großen Tat Thoas gegenüber beweist, reflektiert jedoch nicht an erster Stelle einen strengen Moralkodex, sondern gehört, wenn wir Bezug nehmen auf Ralph Waldo Emerson, zu den unentbehrlichen Elementen, die das Individuum über sich stellen muss, will es über sich selbst hinauswachsen. Zu den Höhen der Charaktergröße meint Emerson:

„Wir brauchen einen Gesichtskreis so groß wie die Natur selber, um mit viehischen Menschen fertig zu werden, und hast du keinen Glauben an eine geistige Macht über dir, sondern siehst nur ein demanthartes Schicksal, das mit seines Mantels Falten Natur und Menschheit einhüllt, so bedenke, daß das beste am Schicksal ist, daß es uns Mut lehrt, [...]“²¹⁶

²¹⁴ Iris Rogge: Die schöne weibliche Gestalt im dramatischen Werk Goethes. Übernahme und Umgestaltung des antiken Schönheitsideals. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2000, S. 159.

²¹⁵ Emerson spreche, so Thiel, von Abstufungen des Mutes. Dabei gäbe es Prüfungen, die „über die Duldekraft gewöhnlicher Menschen hinausgehen;“ (Thiel, op.cit., S. 62).

²¹⁶ Emerson (1907), S. 220 f. [Vgl. Thiel, op.cit., S. 62 f.].

Mut und Aufrichtigkeit sind nach Emerson in der Dimension von Höhe und Größe nicht trennbar. Mut, aber, kommt nach Emerson aus »Liebe«, die er als Eigenart der weitenderhebenden Kraft definiert und die für ihn das Maß der Aufnahmefähigkeit eines Menschen bedeutet: „Die Bejahung aller Bejahungen ist Liebe. So viel Liebe, so viel Aufnahmefähigkeit“.²¹⁷ Iphigenie beweist diese so definierte Liebeskapazität, nicht indem sie sich den gegebenen Umständen unterwirft und die an sie gestellten Forderungen erfüllt, sondern indem sie sich widersetzt und den Konflikt bejaht. Der Mut, den sie beweisen muss, umfasst nicht das Ertragen ihres schmerzlichen Exildaseins, sondern bezieht sich auf die Lösung der von ihr selbst hervorgerufenen Probleme, welche ihr eine innere Wandlung abverlangt. In dieser Bejahung, mit der, wie Emerson sagt, die ganze Positivität der Natur ins Geistige ausgetragen wird, liegt Iphigenies Kraft. Das Dramatische am Schicksal der Figur spiegelt sich also nicht in den zahlreichen externen Konflikten, denen sie im Laufe der Handlung ausgesetzt ist, sondern zentriert sich im Wagnis der sie entgrenzenden Selbstüberwindung.

Zu Beginn des Schauspiels klagte Iphigenie über ihr Los und das Los der Frauen allgemein, über diese Klage scheint sie am Ende des Schauspiels hinausgewachsen und erhaben. Im Moment der letzten Gegenüberstellung mit Thoas, bereit sich wahrhaftig ihrem Schicksal zu überlassen, scheint das konkrete Persönliche der Figur wie aufgelöst. Die »unerhörte Tat« glänzt nun gewissermaßen in Uneigennützigkeit. Es ist eine der Charakteristiken, die Goethe seiner Idee des Weltbürgers zugrunde gelegt hatte: Je höher der Mensch sich ausbildet, oder, wie Emerson sagt, je weiter eine Persönlichkeit expandiert, desto allgemeiner oder apersönlicher wird sie, denn sie wächst im Grunde genommen über das Persönliche hinaus.²¹⁸ Iphigenies Drang nach Größe – nach Emerson Vollkommenheit – impliziert gleichwohl schicksalhafte Unbestimmtheit und Unvorhersehbarkeit.

Sich »umfassend« oder »liebend« auf diesen Weg zu begeben, darin wird Iphigenies »amor fati« fassbar. Nach Emerson wächst unsere Geistes- und Willenskraft in unserer Liebe und diese Liebe sei auch Aneignungskraft, so weit, dass sie das Angeeignete, Geliebte, mit in den eigenen Weitungs- und Erhebungszug ins Ganze hineinnimmt. Durch Liebe könne die Bestimmung eines anderen Menschen sozusagen geahnt werden, und zwar besser als der Betroffene es selbst wissen könnte. Liebe könne den anderen auch dazu ermutigen, fest bei

²¹⁷ Emerson (1907), S. 245. [Vgl. Thiel, op.cit., S. 63].

²¹⁸ Vgl. Thiel, op.cit., S. 70 f.

einer Aufgabe zu verharren.²¹⁹ – So betrachtet gewinnt Iphigenies arrogante Haltung gegenüber Thoas²²⁰ eine neue Perspektive: Mit den Worten, sie wisse am besten, was dem König geziehe als er selbst, weil die Götter zu ihrem Herzen sprächen, wandelt sich ihre Arroganz vordergründig in zuvorkommende Unterweisung, auch wenn Thoas entlarvend meint: „Ton cor sols parla.“ Trotz allem, Iphigenie bleibt mit ihrer Auffassung, dass die Götter „tan sols pel nostre cor“ zu vernehmen seien, die Überlegene.²²¹

Das »Herz« wird zum Symbol einer allumfassenden Liebe, die den Glauben erst möglich macht, Glauben an die Götter und an den Menschen, Thoas inbegriffen. Iphigenie gewinnt, weil sie sich selbst treu bleibt und sich in ihrem ganzen Wesen ohne Verschleierung vor den Menschen ausbreitet. Da ist kein Verstecken hinter Prinzipien, Konventionen oder Traditionen. Das macht sie zur »reinen« Seele, die sich an der über ihr selbst errichteten Macht, im Sinne Emersons, festhält. Sie allein als Person legitimiert diese Macht und bestimmt damit ihren Glauben, der auch Glaube an sich selbst und damit Selbstliebe bedeutet.²²² Die sie umgebende Aura, ist die einer ruhmvollen, erlösenden und Hoffnung kündenden Lichtfigur, ganz im Sinne Maragalls: „Ifigènia ni s’amaga ni ment davant el rei: surt al peu del temple com la d’Eurípides, però no amb l’estàtua al braç ni fent una comèdia de misteris, sinó amb els braços penjant, el cap dret i el cor net. „Me busques? Aquí em tens.“ Mit diesen simplen Worten liefert sie sich in vollem Selbstvertrauen der konfliktiven Situation aus, es sind einfache, aber mächtige Worte, die sie ausspricht, weil sie Träger einer vollkommenen menschlichen Identität sind. Die Mächtigkeit von Iphigenies Worten hatte Maragall in seinem Vergleich besonders hervorgehoben: „Ifigènia li trenca les raons, i per la sola força de la seva paraula [...]“²²³

Die Kraft bzw. Macht dieser Worte verbindet er allerdings mit der Tatsache, dass hier eine Frau spricht, die nicht mehr nur das erlösende Element des »ewig Weiblichen« verkörpert, sondern zur Trägerin einer neuen Selbst- und Weltsicht wird. Entgegen der

²¹⁹ Vgl. Thiel, op.cit., S. 63.

²²⁰ Dreizehn Jahre später nach seiner Iphigenie-Übersetzung zitiert Maragall den Konflikt Iphigenie-Thoas zur Verbildlichung eines zwischenmenschlichen Problems zwischen ihm und Carme Kerr (L’Escardot): „Lo que volia dir-li al tornar-l’hi tot plegat era que la seva carta m’havia adolorit, encara que no sorprès, perquè és allò que diu Thoas a la Ifigènia, de Goethe: „El qui refusa, en va diu moltes coses, l’altre només sent no...“ [...] De vostè me’n pot venir dol, mai agror;“ (Brief an Carme Karr, 18-X-1911, OC I, S. 1002). - Maragall erkennt ein Unverhältnis in der Kommunikation zwischen Iphigenie und Thoas, einmal ist es das Unverständnis des Königs für Iphigenies sich widersetzendes ‚Nein‘, andererseits ist es das schmerzende ‚Nein‘ des Verlustes, das keiner weiteren Erklärungen bedarf.

²²¹ Vgl. Ifigènia a Tàurida, op.cit., S. 315.

²²² Iphigenies Worte „Rettet mich / Und rettet euer Bild in meiner Seele!“ (Goethe, HA 5, S. 54) verdeutlichen diesen Autonomiegedanken.

²²³ La Ifigènia de Goethe, op.cit., S. 302.

Vorstellung einer versteinerten kalten Statue zeigt sich Iphigenie im Verlauf des Schauspiels „von pulsierendem Leben erfüllt, eine schöne, lebendige Gestalt, in Bewegung gesehen“²²⁴, meint Iris Rogge. Sie erfährt eine bewusstmachende Entwicklung und ist eine Werdende, die sucht und verstehen will, auch wenn ihre Kompromisslosigkeit sie in Einsamkeit hüllt. Doch sie erstarrt nicht im Leiden und im Zwang, sondern bleibt geistig bewegt. Insofern ist sie ein wegweisendes großes Individuum, dessen Worte, wie Zarathustras Schritte, mächtig nachhallen. Als »Werdende« wandelt sie sich aber auch zum Symbol des Werdens überhaupt und ihre Lebendigkeit, so könnten wir darüberhinaus sagen, impliziert auch einen Steigerungsprozess in der Bewegung. Nach Goethe soll dem Menschen die dauernde Wandlung geradezu eine Pflicht sein. Dabei geht es nicht um die Abfolge eines vorgefertigten Lebensplans, sondern um ein intuitives Fortschreiten im Handeln, das sich, wie im Falle Iphigenie, an der fühlenden Natur – „palpitante de emoción“, wie Maragall bemerkt – orientiert. Iphigenie ist eine vom Rhythmus des Werdens bestimmte Figur.

Im Vorwort, welches Maragall seiner Übersetzung des *Heinrich von Ofterdingen* voranstellte, finden wir das folgende Zitat: „La dona és un misteri suau, no del tot tancat, sinó velat solament. És sols l’intel·lecte el que ens fa veure les dones i l’amor com coses diferents“²²⁵. Diese Zeilen, die fast wortwörtlich Novalis entnommen sind²²⁶, legen nahe, den Begriff »Liebe« vornehmlich dem Wesen der Frau einzuschreiben bzw. die Begriffe Liebe und Frau als Einheit zu fassen. – Blicken wir zurück auf die Bezeichnung „dona amorosa“, die Maragall für Iphigenie verwendet, so wird deutlich, dass sich eine Art (neu)romantische Wendung in Maragalls Verständnis der Iphigenie-Figur vollzogen hat. Liebe bedeutet folglich nicht nur Ausdruck des Gefühls, sondern vor allem Gestaltwerdung des Femininen, des Kunst und Dichtung Befruchtenden.

Die in Iphigenie manifeste Lichtsymbolik impliziert überdies eine Art Aura des Heiligen. Auf dieses »heilig« Anmutende nimmt Maragall auch mit Novalis’ Sophien-Erlebnis Bezug: „L’angoixa d’En Frederic fou terrible. „No és amor lo que sento per la Sofia“ – diu –; „és religiós““²²⁷. In keinem Moment umschreibt Maragall jedoch explizit den genannten Glanz Iphigenies mit dem Adjektiv »heilig« und meidet sogar die Bezeichnung

²²⁴ Rogge, op.cit., S. 159.

²²⁵ Enric d’Ofterdingen. De Novalis. Pròleg., OC I, S. 573-578. Hier: S. 576.

²²⁶ Bei Novalis heißt es: „Sie sind ein liebliches Geheimniß - nur verhüllt - nicht verschlossen. Auf ähnliche Weise reizen die phil[osophischen] Mysterien. Hetairie. Ihre Seelenkräfte. Blicke auf die Zukunft. Der Act der Umarmung. Die griechischen Göttinnen. Madonna. Jedes Volk, jede Zeit hat ihren Lieblings Frauencharacter. Die Frauen in der Poësie. Geliebt zu seyn ist ihnen urwesentlich. Über die weiblichen Jahreszeiten. Frauen und Liebe trennt nur der Verstand.“ (Novalis, HKA 2, S. 617 f.).

²²⁷ Enric d’Ofterdingen. De Novalis. Pròleg, op.cit., S. 576.

»Heilige«, die Goethe ja selbst mit Iphigenie in Verbindung brachte, als er in Italien vor dem Bild der St. Agatha stand und seiner Heldin nichts in den Mund legen wollte, was nicht diese Heilige hätte sagen können.²²⁸ Diese assoziative Annäherung an das Idealbild einer Heiligen, mit der Goethe die sublime Größe und harmonische Ausgeglichenheit seiner literarischen Figur skizzieren wollte, hat mit der von Maragall verstandenen Lichtsymbolik offensichtlich wenig zu tun. Seine symbolischen Projektionen erinnern vielmehr an die Gestalt der verschleierten Jungfrau zu Isis oder auch an Novalis Bild, in dem er die Anziehungskraft des Femininen, „das schöne Geheimnis der Jungfrau“ und das in ihr wahrnehmbare „Vorgefühl der Mutterschaft“, als „Ahndung einer zukünftigen Welt“, darstellt. Maragall hatte genau diese Textstelle ausgesucht und in seinem Vorwort zu *Enric d'Ofterdingen* übersetzt: „El misteriós atractiu de la verge no és altra cosa que el pressentiment de la maternitat, la sospita del món futur que dorm en ella i que d'ella ha de brollar. Ella és la imatge més veritable de l'esdevenir.“²²⁹

Das Bild einer in der Frau schlummernden zukünftigen Welt, die in Liebe – nicht in Hass und Lüge – wurzelnde Kraft des Hervorbringens, Wandeln und Neugestaltens wird bei Maragall auch zum Paradigma einer neuen Sichtweise Iphigenies. Die visionäre Geburt dieser neuen Welt hat sie durch den Bruch mit dem Bekannten und das Hineintreten in das Unbekannte signalisiert. Die Wandlung der Priesterin versteht der Katalane jedoch nicht allein als Ergebnis des Wirkungskreises eines autonomen Subjekts, welches auf humane Weise, mit entschiedener Selbstsicherheit und Wortgewandtheit, ein schlimmes Ende abwendet, sondern er erkennt, wie sie in ihrer femininen Einzigartigkeit die ganze Positivität der Natur ins Geistige trägt. Darin gründet der zauberhafte Glanz ihres Symbols. Maragall erblickt hier einen lebensdynamischen Aspekt, dessen Verbreitung zur noch ungeahnten Aufgabe der Frau gehört bzw. zu ihrer »Mission« im Leben, wie er sagt. Aus der Perspektive Maragalls scheint diese Aufgabe durch Iphigenies Wesen und Handeln erfüllt und als Stütze dafür diente, im Moment größter Bedrängnis, ihre Frömmigkeit, die sie im Gebet zu den Göttern praktiziert. – Aber können wir daraus schließen, dass Iphigenie, auf den Festen von Liebe und Frömmigkeit ruhend, im Zeichen christlichen Glaubens und Nächstenliebe handelt? Die affirmative Antwort, so könnte man schließen, befindet sich am Ende des Prologs, wo Maragall die Rettung der Griechin ganz

²²⁸ Vgl. Goethe: Tagebuch der Italienischen Reise [19. Oktober 1786], op.cit., S. 156.

²²⁹ *Enric d'Ofterdingen*. De Novalis. Pròleg, op.cit., S. 576. - Vgl. Novalis: „Das schöne Geheimniß der Jungfrau, was sie eben so unaussprechlich anziehend macht, ist das Vorgefühl der Mutterschaft - die

auf deren Frömmigkeit zurückführt: In Euripides Drama sei es „el Deus ex machina que desenllaça el drama“; dahingegen ganz anders in Goethes *Iphigenie*: „El Deus ex machina [...] és la pietat“, insistiert Maragall.

Eine wirkliche Antwort auf unsere Frage verlangt jedoch eine tiefere Betrachtung dessen, was wir eigentlich im Kontext von Goethes *Iphigenie* unter „pietat“ verstehen können. Da wir uns im literarischen Feld bewegen, sei die Tatsache, dass Maragall im bürgerlichen Leben praktizierender Katholik war und damit das Wort „pietat“ vor allem der Glaubenspraxis zuzuschreiben wäre, zunächst einmal zweitrangig. Es scheint uns darum sinnvoller hier auf Goethe selbst zurückzugreifen. In *Maximen und Reflexionen* schreibt er: „Frömmigkeit ist kein Zweck, sondern ein Mittel, um durch die reinste Gemütsruhe zur höchsten Kultur zu gelangen.“²³⁰ Iphigenies Frömmigkeit wäre folglich ein idealischer Seelenfrieden, ein bewusster Weg, ein Mittel zur Ruhe und Konzentration als Voraussetzung für eine erhöhende Selbstbewusstwerdung, mit der sie sich und den anderen eine neue Kultur beweisen will. Interessant ist, dass Ralph Waldo Emerson diese Maxime in seinem Essay *Goethe oder der Schriftsteller*²³¹ zitiert, dabei aber den Wortlaut des oben angeführten Originaltextes leicht verändert und schreibt: „Frömmigkeit an sich ist kein Ziel, sondern nur ein Mittel, durch das wir zum reinsten inneren Frieden und weiter zur höchsten Geistesbildung zu gelangen vermögen“.²³² – Durch „tiefsten inneren Frieden“ zur „höchsten Geistesbildung“ gelangen; liegt nicht in diesem meditativen Drang Iphigenies der harmonisierende Effekt des Schauspiels? – Sinn und Zweck ihrer Frömmigkeit wäre damit nicht auf die Götter, sondern auf ihr eigenes geistiges Streben gerichtet. Damit befindet sich die Heldin in einer Seins-Dynamik, bei der sie ihre Identität immer wieder neu hinterfragen und aus den gegebenen Konflikten heraus schaffen muss.

Aus dieser Perspektive wird auch der Wahrheitspathos, den man Goethes *Iphigenie* gerne zuschreibt und den auch Maragall in seinem Vorwort betont, relativiert: »Wahr« ist hier nicht mehr nur das Gegenteil von »falsch«, impliziert also keine moralische Forderung im Sinne von »die Wahrheit sagen«, vielmehr verweist die Bedeutung von »wahr« auf die Identität von Wort und Gefühl. Wahrheit herrscht, wenn unsere Worte so weit wie möglich mit unseren Gefühlen, unserem Denken, Vorstellungen, Wahrnehmungen und Erfahrungen übereinstimmen. Goethe selbst gebe zu diesem Verständnis von Wahrheit Anlass, meint

Ahnung einer künftigen Welt, die in ihr schlummert, und sich aus ihr entwickeln soll. Sie ist das treffendste Ebenbild der Zukunft.“ (Novalis, HKA 2, S. 618).

²³⁰ Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (2. Buch), HA 8, S. 295.

²³¹ Ralph Waldo Emerson: *Goethe oder der Schriftsteller*. In: Emerson (1989), op.cit., S. 187-209.

Alexandre Hérenger in seinem französischen Aufsatz zum Goethe-Jahr 1932, den er mit *La religion de la vérité dans «Iphigène»*²³³ überschrieb. Goethes Wahrheitsleidenschaft habe sich nicht an Kant orientiert, „cette passion naquit avec lui et elle l’anima jusqu’à son dernier souffle.[...] Iphigène déposerait pour elle devant l’éternité“.²³⁴ In einem Brief an die Comtesse von Schimmelfmann, meint der Kritiker, habe Schiller Goethes Wahrheitsverständnis am besten zusammengefasst. Dort hieße es:

„Il y a dans sa nature [...] une loyauté admirables, avec le sentiment le plus élevé du Juste et du Bien... Il méprise du fond de son coeur le faux et le superficiel dans la vie ainsi que dans la science; tout ce qui n’est que vaine apparence lui inspire du dégoût [...].“²³⁵

Jemand, der einen solch ausgeprägten Sinn für das Gute und das Rechte besitzt, bei dem „leuchtet die Wahrheit durch: Er ist höchst weise“²³⁶, schreibt Emerson. Goethes Wahrheitsbegriff bindet er im Konkreten an Goethes Ausbildung des eigenen Ich, und damit an die Bildungsidee im Allgemeinen. Das Wahre wird mit eingeschrieben in den Werdegang guter, hochstrebender Menschen, wobei gut und wahr in diesem Zusammenhang gleichbedeutend sind. Wie Napoleon sei auch Goethe ein „Vertreter der Ungeduld und Auflehnung gegen den Dummstolz der konventionellen Sitte – zwei ernste Realisten, die mit ihren Schülern, jeder an seinem Platz, die Axt an die Wurzel des Baumes der Heuchelei und des hohlen Scheines gelegt haben, für jetzt und für alle Zeiten“.²³⁷ – Iphigenies Handlungsweise, ihre »Axthiebe« gegen List und Lüge, wären somit das Spiegelbild ihres eigenen Schöpfers, Goethe selbst. Auch wenn Emersons Ausführungen noch ganz dem Bildungsbegriff des neunzehnten Jahrhunderts verpflichtet sind, so sei doch bemerkt, dass seine Darstellung auf eine antirationalistische Sichtweise drängt, denn er stellt den Wahrheitsbegriff in den Zusammenhang der Dynamik des handelnden Subjekts, das zum Richtmaß, zur Wertorientierung wird. Dieses Verständnis wurde, wie bei Georg Simmel, zur Grundlage späterer antinaturalistischer Goethe-Rezeptionen.

Simmel, beispielsweise, widmet dem Thema »Wahrheit« ein ganzes Kapitel seines Goethe-Buches von 1913, dessen Kerngedanke er bereits in der Studie *Goethe und Kant* (1906) dargelegt habe, kommentiert Mandelkow in einem Aufsatz zu Georg Simmels

²³² Emerson: Goethe oder der Schriftsteller, op.cit., S. 205.

²³³ Alexandre Hérenger: La religion de la vérité dans «Iphigène». In: Revue de Littérature Comparée, 12e année, Bd. 12, n° 1, 1932, S. 43-48.

²³⁴ Hérenger, op.cit., S. 45.

²³⁵ Zitiert nach Hérenger, op.cit., S. 45.

²³⁶ Emerson: Goethe oder der Schriftsteller, op.cit., S. 204.

²³⁷ Emerson: Goethe oder der Schriftsteller, op.cit., S. 208.

Goethe-Bild.²³⁸ Simmel verstehe, dass der Begriff »Wahrheit« bei Goethe

„immer an die Individualität des Erkennenden gebunden [ist], sie ist für ihn ‚kein frei schwebendes ideelles Gebilde‘, sondern entspringt dem Naturprozeß des Lebens. Der ‚organische Ursprung des Denkens‘ tritt bei Goethe an die Stelle des ‚logischen‘ und bedarf daher nicht einer reflexiv-transzendentalphilosophischen Begründung wie bei Kant. Die Individualität des Erkennenden ist die Voraussetzung der Objektivität des Erkannten. Die Spaltung von Subjekt und Objekt ist in der alles umgreifenden Einheit der ‚Gott-Natur‘ überwunden.“²³⁹

Simmel stellt den Wahrheitsbegriff Goethes in einen lebensphilosophischen Zusammenhang, das heißt er macht ihn abhängig von einem fließenden dynamischen Lebensprinzip, das vom Wechsel bestimmt ist. Sozusagen als „Basissatz“ habe Simmel die Zeile: „Was fruchtbar ist, allein ist wahr“, aus Goethes Gedicht *Vermächtnis*²⁴⁰ an den Anfang seines Goethe-Buches gestellt, um damit die Besonderheit des Goetheschen Wahrheitsbegriffs hervorzuheben, denn bei Simmel trete „der Aspekt des Pragmatischen und Nützlichen des Goetheschen Wahrheitsbegriffs zurück hinter der lebendigen Funktion, die er als Element des Lebens selbst für die Bestimmung von Goethes Individualität hat“.²⁴¹ Zu dieser Individualität gehörten sowohl „die Fruchtbarkeit des Wahren“ als auch die „Notwendigkeit des Falschen“, denn in dem Maße wie der Mensch in seinen Erfahrungen wächst, wird ihm bewusst, dass seine Vorstellungen vom Wahren und das Falschen den Bedingungen unseres Daseins unterliegen.²⁴² In diesem extensiven Wahrheitsbegriff erscheinen das Wahre und das Falsche nur noch als relativer Gegensatz, sodass Simmel diesen „Mittelwert zwischen wahr und falsch das ‚Richtige‘ [nennt], dessen Wert sich allein an der Ganzheit und Einheit des Lebens bemißt.“²⁴³

Im Rahmen dieser Wahrheitsdefinition wird das *Wort* zum Spiegel unserer Identität. Im Wort, so hatte Maragall erklärt, liege das ganze Geheimnis und das ganze Licht der Welt.²⁴⁴ Und darum repräsentiert es in seinen Augen den Höhepunkt des menschlichen Seins.

²³⁸ Vgl. Karl Robert Mandelkow: Das Goethebild Georg Simmels. In: Von der Natur zur Kunst und zurück. Neue Beiträge zur Goethe-Forschung. Gotthart Wunberg zum 65. Geburtstag. Hg. von Moritz Baßler u.a., Tübingen: Niemeyer, 1997, S. 219-233. Wir zitieren die Originaltexte von Simmel, in Anlehnung an Mandelkow, nach der folgenden Ausgabe: Georg Simmel: Goethe. 5. Aufl., Leipzig: Verlag Klinkhardt & Biermann, 1923.

²³⁹ Simmel (1923), op.cit., S. 43. [Vgl. Mandelkow, 1997, op.cit., S. 225].

²⁴⁰ Vgl. Goethe: Vermächtnis, HA 1, S. 369 f.

²⁴¹ Mandelkow (1997), op.cit., S. 224.

²⁴² Vgl. Mandelkow (1997), op.cit., S. 224. - Goethe habe in seiner Farbenlehre klargelegt: „ans Wahre, wie ans Falsche sind notwendige Bedingungen des Daseins“ gebunden.

²⁴³ Mandelkow (1997), op.cit., S. 224.

²⁴⁴ Elogi de la paraula, OC I, S. 663-668. - Maragall definiert hier das Wort als etwas Heiliges: „Oh! quina cosa més sagrada!“ und stellt einen Bezug zum Evangelium (Johannes) her: „Diu sant Joan: «en el principi

So wie die Blüten im Frühling herausbrechen, „així nosaltres quan brolla en nostres llavis la paraula vertadera“. Er spricht vom »wahren« Wort, das dann zustande kommt, wenn Körper und Geist, das Physische und Geistige, aufeinander treffen und in vollem Umfang identisch werden. In seinem Aufsatz *Elogi de la paraula* (1903) skizziert er extrem munitiös den psycho-physischen Vorgang einer Wortäußerung, beschreibt wie nach und nach die Augen von einem geistigen Licht erfüllt werden, die Lippen sich in Bewegung setzen, die Luft anfängt zu vibrieren „i aquesta vibració material, materialment percebuda pel sentit, porta en el seu si aquesta cosa immaterial desvetlladora de l'esperit: la idea!“²⁴⁵ Zwar stellt für ihn des Dichters Wort die allerhöchste Stufe dieses Ereignisses dar, doch besitzt auch Iphigenies einfaches, sanftes Sprechen soviel geistige Qualität, dass es magisch einzuwirken vermag, und wenn sie spricht, scheint sie jenem Kind zu ähneln, dessen Sprechen uns Maragall vor Augen hält, um die Wirkung des lebendigen Wortes zu demonstrieren:

„¿i n'hi haurà prou amb que un nin menut que es fa sentir només de molt a prop, digua suaument: Mare, perquè. oh, meravella! tot el món espiritual vibri vivament en el fons de les vostres entranyes? Un subtil moviment de l'aire us fa present la immensa varietat del món, i alça en vosaltres el fort pressentiment de l'infinít desconegut.“²⁴⁶

Die Einzigartigkeit des Wortes setzt auch Goethes Heldin in Szene, wenn sie schlicht, aber entschieden, bekennt: „ich habe nichts als Worte“.²⁴⁷ Einzige Waffe gegenüber Thoas, echter Besitz und wahrhafte Identität ist für sie das »Wort« und wer könnte leugnen, dass im Moment der besagten unerhörten Tat, nicht auch die Ressonanz von Iphigenies Satz, „Me busques? Aquí em tens“, in den Eingeweiden der Beteiligten zu ahnen sei? – Iphigenie hofft auf die positive Wirkung ihrer Worte und bittet Thoas um Anerkennung: „Denk an dein Wort und laß durch diese Rede aus einem graden treuen Munde dich bewegen!“²⁴⁸ Dieser Diskurs macht auch sie selbst zu einem einzigartigen Subjekt. – „Sei echt und bewundernswert, nicht in der Art, die uns bekannt ist, sondern auf deine eigene“²⁴⁹, fordert Emerson in seinem Aufsatz über Goethe, wobei sich dieser Rat in Emersons Diskurs vorzüglich bzw. ausschließlich an die maskulinen Vertreter der Menschheit richtet. In Goethes Drama findet ein Perspektivenwechsel statt, denn

era la paraula, i la paraula estava en Déu»: i diu que per ella foren fetes totes les coses; i que la paraula es féu carn i habità en nosaltres. Quin abisme de llum, Déu meu!“ (S. 663).

²⁴⁵ *Elogi de la paraula*, op.cit., S. 663.

²⁴⁶ *Elogi de la paraula*, op.cit., S. 663.

²⁴⁷ Goethe: *Iphigenie auf Tauris*, HA 5, S. 67.

²⁴⁸ Goethe: *Iphigenie auf Tauris*, HA 5, S. 67.

²⁴⁹ Emerson: *Goethe oder der Schriftsteller*, op.cit., S. 192.

individuelle Stärke und Selbstbewusstheit als hoher Grad des menschlichen Seins werden hier in den Schoß der Frau gelegt.

Wenn Leonart davon ausgeht, Maragall habe in Goethes *Iphigenie* eine Art „transfiguració“ der klassischen Figur gesehen, so können wir sicherlich in einem weiteren Schritt anerkennen, dass in Maragalls Fassung eine weitere Verwandlung im Zeichen des ausgehenden Jahrhunderts stattfindet. Der angesprochene Symbolgehalt der Figur erfährt insofern eine Wandlung als die Frau in ihrer Einheit schaffenden, synthetisierenden Funktion nicht nur erlösende Wirkung im Sinne des ewig Weiblichen zeigt, also eine Art Mittel zum Zweck darstellt, sondern vorbildliche lebendige kreative Kraft verkörpert, die den Lebens- und damit auch den Menschheitsprozess positiv und wohlwollend bestimmt. Damit ist sie nicht mehr nur romantische Stimulation, sondern erlangt eine Sonderstellung in der Vision einer besseren Welt, deren Fortschritt wir uns im Sinne Maragalls nur in der Geburt einer neuen geistigen Kraft vorstellen können und deren allererster Grundsatz lautet: „Sigueu purs, sigueu vosaltres mateixos“, ein Satz, den Carles Riba in seinem Aufsatz *Perquè he votat Joan Maragall* zum Leitmotiv seines Maragall-Bildes machte:

„consell o divisa, el que es vulgui, aquesta frase de Maragall, que hauria pogut signar Goethe - el Goethe d'Ifigènia més el Goethe anomenat l'Alliberador - és l'essencial del seu missatge. Goethià és encara allò: 'En les coses espirituals, millor treballes per als altres com més treballes per a tu mateix'. Ara: per esdevenir ell mateix, per realitzar la seva creixença com a individu, Maragall establí deliberadament, de sempre i tot d'una els canvis més fidels amb la vida universal, amb les forces de la natura i de l'esperit, amb les voluntats profundes de la història i amb les més concretes del lloc de la seva encarnació personal. Creixé amb la pàtria i al seu torn l'ajudà entranyablement a créixer.“²⁵⁰

Ribas letzter Satz impliziert eine für unsere Untersuchungen entscheidende Beobachtung: Die persönliche Entfaltung als Mensch und Dichter wird in Wechselbeziehung zum Wachstum der »patria« gestellt. Individuum und Nation beschreibt Ribas bei Maragall als ineinander verwoben bzw. gegenseitig bedingt und bilden somit eine Synthese der Identität.

Allgemein betrachtet können wir feststellen, dass in Ribas Skizzierung beide Wege des Wachstums, der individuelle und der kollektive, anscheinend auf demselben Prinzip beruhen: „per esdevenir ell mateix“, wie Riba sagte, muss versucht werden, ähnlich wie im Falle *Iphigenie*, den höchsten Grad an Authentizität zu erreichen, in voller Reinheit sich selbst treu zu bleiben. Eine solche individuelle Haltung wird gleichzeitig vorbildhaft für die Herausbildung und Größe einer Nation, die einen ähnlichen Erhöhungsprozess durchmachen

²⁵⁰ Riba (1979), op.cit., S. 83.

muss. Spiegelbildlich tritt die nationale Persönlichkeitsbildung, mit den zentralen Themen von Perfektibilität und spezifischer Charakterbildung, neben die individuelle. Andererseits, so suggerieren Ribas Worte, sind beide Prozesse nicht voneinander getrennt zu betrachten, da sie sich gegenseitig stimulieren. Die bewusste Ausbildung höchster persönlicher Identität begünstigt bzw. ist auch die Grundlage einer entsprechend hohen kulturellen Identität einer Nation. Wie bei Iphigenie meint auch hier wahre Größe »Wahrhaftigkeit«.

Ribas beiläufige Bemerkung zu Maragalls persönlichem Wachstum als Dichter und Mensch, verweist unseres Erachtens nicht nur auf ein individuelles Lebensprinzip, sondern suggeriert eine grundlegende Einstellung im regenerativen Denken Maragalls, nämlich, dass auch ein Volk – im übertragenen Sinne – eine Art persönlichkeitsbildenden Prozess durchlaufen muss, bzw. sich an einem solchen Prozess auszurichten hat. Dabei wird bezüglich sozialer Klassen nicht unterschieden, jeder hat das Seine unter dem Aspekt der Authentizität in seinem eigenen Bereich zu leisten, d.h. es geht also nicht allein um die Herausbildung einer partiellen Elitekultur in einer Nation. Ein bisher kaum beachtetes Dokument scheint diese Feststellung zu beleuchten: Bei der Durchsicht einer Mappe mit Zeitungsausschnitten des katalanischen Dichters fanden wir einen Artikel von »Ras, A.«²⁵¹ mit dem Titel *Una frase de Bülow*, der sich auf eine im deutschen Reichstag gehaltene Rede von Prinz Bülow bezieht. Der Journalist hatte aus Bülows Rede einige Zitate eingefügt, die Maragalls Aufmerksamkeit auf sich zogen, sodass er den Text aufbewahrte. Wir finden dort Formulierungen wie: „Un pueblo [...] mientras se mantenga fiel á sí mismo“, oder „¡Un pueblo fiel á sí mismo! Ante este rayo de luz, ¿qué importa el significado de la oración gramatical?“ Und weiter: „Llamadlo pureza, primera intención, sencillez, sinceridad. El sentido es uno en el fondo: ser como se es; manifestarse con arreglo á la propia esencia; permanecer fiel á si mismo.“ – Zum eigenen Wesen finden, sich selbst treu bleiben, „esdevenir ell mateix“, wie Riba sagte; das ist die Aufgabe des Einzelnen und darauf soll sowohl die nationale Erneuerung als auch die Vision einer zukünftigen Menschheit allgemein gründen. Das »Wahre« ist auch bei ihm zu verstehen als das Echte, Authentische, das sich zeigt, wenn Wesen und Erscheinung, Form und Inhalt einander entsprechen. Iphigenie, die sich voll ins Leben hineinstellt und exponiert, erreicht in diesem Sinne durch ihr lebendiges Wort eine Kongruenz von »Sein und Ausdruck«, wodurch ihre Reinheit bestimmt wird.

²⁵¹ Wahrscheinlich handelt es sich um Aurelio Ras. - Vgl. Zeitungsausschnitt des Artikels von Ras, A.: *Una frase de Bülow* (ohne weitere Angaben). (Mappe CM/3, Briefumschlag 24, 22, 21, Maragall-Archiv). - Der Autor bezieht sich auf eine im deutschen Reichstag gehaltene Rede von Prinz Bülow. Aus dem Zeitungsausschnitt geht weder die Zeitschriftenquelle noch ein genaues Erscheinungsdatum hervor.

Carles Ribas kurze, aber bezeichnende Äußerung zu Maragall hatte uns Anlass gegeben, diesen weit umfassenden Aspekt in Maragalls individuellem und kulturellem Identitätsdiskurs zu beleuchten. Der individuelle Weg, die Intensität der Willenskraft, mit der der Einzelne an sich selbst arbeitet, wird hier zum gesellschaftlichen Richtmaß: Je mehr der individuelle Mensch sich geistig ausbildet, um so fruchtbringender schlägt sich seine Anstrengung im Kollektiven nieder. „En les coses espirituals, millor treballes per als altres com més treballes per a tu mateix“²⁵², hatte Carles Riba zitiert und unterstreicht damit eine Ethik, die wir dem reifen *Faust* aus dem zweiten Teil der Tragödie zuschreiben könnten, denn er hat es verstanden, seine Interessen mit dem allgemeinen Nutzen für die Menschheit zu verbinden. Je ausgeprägter die individuelle Persönlichkeit, umso ausgewogener auch die kollektive, gesellschaftliche Identität. Dass auch dieser Diskurs hintergründig einer umfassenderen geistigen Strömung zugeordnet werden muss, die sich die Frage nach Identität zur ihrem Hauptanliegen gemacht hatte, wird deutlich, wenn man berücksichtigt, dass, zwei Monate bevor Maragall dem katalanischen Publikum einen Sommer lang seine Übersetzung der *Iphigenie* sozusagen als Fortsetzungsdrama zur Lektüre anbot, dieselbe Zeitschrift, *Catalònia*, ein übersetztes Fragment aus Ralph Waldo Emersons Aufsatz *Confiança en sí mateix*²⁵³ veröffentlicht hatte. Titel und Inhalt des Fragments suggerieren eine Rückbesinnung auf die Identität des Subjekts, das, von sich selbst entfremdet, substanzlos geworden ist. Der Grundton des Essays ist darum appellativ angelegt, als ginge es um einen ersten Versuch, das durch Sinnverlust gekennzeichnete Subjekts neu zu beleben und zu stärken: „Creure en la propia pensa, creure que lo que és veritable per vosaltres en el fons de vostre cor és veritable per tots els homes, això és el geni.“²⁵⁴ Weiter heißt es dort: „Hi ha un moment a l’educació de cada home en que aquest arriba a la convicció de que l’enveja és ignorancia; que l’imitació és un suïcidi; que s’ha de pendre a sí mateix tal com és, tant per bé com per mal“²⁵⁵. Am Ende des Fragments stellt der Übersetzer schließlich Emersons Rat:

„Insitiu en esser sempre fidels a la vostra Natura: no imiteu mai. Les vostres propies qualitats en tots moments podreu presentarles am la força acumulada de tota una vida de cultiu; però del talent que heu après d’un altre no n teniu més que una improvisada, una mitja possessió. [...] obeïu els impulsos del vostre cor, i així podreu reproduir en la vostra epoca les grandeses de les passades.“²⁵⁶

²⁵² Riba (1979), op.cit., S. 83.

²⁵³ Fragments traduits d’Emerson. De l’assaig «Confiança en sí mateix». Trad. Ramon D. Parés, *Catalònia*, 1^a sèrie, n° 5, 25. April 1898, S. 90-91.

²⁵⁴ Emerson: *Confiança en sí mateix*, op.cit., S. 90.

²⁵⁵ Emerson: *Confiança en sí mateix*, op.cit., S. 90.

²⁵⁶ Emerson: *Confiança en sí mateix*, op.cit., S. 91.

Den Aufruf nach mehr Selbstvertrauen, das Emerson auf eine klare Identität des eigenen inneren Wesens bezieht, die Forderung nach Selbsttreue bildet, wie wir feststellen konnten, auch den Hintergrund von Maragalls Erneuerungsideen. Als er sich 1906 in dem Artikel *La Levadura* fragte, welches Gärungsmittel man eingeben müsse, wenn sich sein Land einmal zu einem «país civilizado» entwickelt hätte und welches «ideal práctico» man dann dem zukünftigen spanischen Volke mit auf den Weg geben solle, kam er nur zu dem einen Schluss: „El hombre no es bien hombre en general, sino a través de su particularidad propia“.²⁵⁷ Um die Semantik des Organischen, die für Maragalls Regenerationskonzept einen ganz besonderen Stellenwert hat, weiterzuführen, können wir also sagen, dass das eigentliche Treibmittel bzw. der Kern des Wachstums, wie bei Emerson, in der Partikularität des Eigenen zu suchen ist und dass in einem weiteren Schritt, das gut entwickelte individuelle Eigene, sozusagen die Eckpfeiler für den nationalen Überbau, die nationale Kultur darstellt. Individuelle, ausschließlich dem inneren Impuls folgende Selbstgestaltung verkörpert aber auch einen allgemein zivilisatorischen Wert, wie aus Maragalls Zitat hervorgeht, sie gehört zum Programm der Verbesserung der Menschheit allgemein: Eine höhere Kultur braucht »echte« Menschen. Zur höchsten Anerkennung gelangt also nur der, welcher, wie Iphigenie, keinen Willen oder Unwillen unterdrückend, keinen Konflikt scheuend, immer weiter drängt, die anderen in ihren Bann bringt und für sich Weltsinn schafft. Ganz egal, ob wir diesem Sinninhalt positiv oder negativ gegenüberstehen. Im Kampf um Anerkennung jedenfalls, dem Hauptziel aller Existenz, hat sie gewonnen. Dass wir dabei alles haben und nichts verlieren wollen, liegt auf der Hand: Das Ideal bleibt immer ein Verlangen nach Ausgewogenheit. Die aber existiert »per definitionem« nur zwischen den Abgründen: Zuwendung und Abwendung, Agitation und Ruhe. Iphigenie ist keine Fanatikerin der Harmonie, aber im Spiel mit den Extremen balanciert sie aus, leicht auf der Kippe, hin zum gewünschten Ziel. Auf ihrem Weg dorthin sollte sie wohl ein wenig von dem gespürt haben, was Maragall als innersten Wunsch in seinem Artikel *La bella victoria* (1906) so ausgedrückt hatte: „Yo quisiera estar siempre apasionado y siempre sereno [...] sentir dentro de mí el espíritu en marcha“.²⁵⁸ Aus diesen Worten spricht die Totalität des Seins und sie zeigen vielleicht auch, dass der aus den Unebenheiten des Lebens schöpfende Goethe, der Autor des *Mannes von fünfzig Jahren* und der Helena-Szenen in *Faust*, dem katalanischen Dichter

²⁵⁷ *La levadura*, op.cit., S. 716.

²⁵⁸ *La bella victoria*, 13-II-1906, OC II, S. 721.

vielfach näher stand als der über dem Leben thronenden »harmonischen« Olympier des Kaiserreichs. Maragalls Beschäftigung mit dem deutschen Klassiker kann nicht allein als Konsequenz seiner eigenen Entwicklungsdynamik betrachtet werden, genauer gesagt, als Abschreibung einer aufmüpfigen Jugendphase. Maragalls Goethe-Rezeption reflektiert vielmehr den bewussten Blick auf den geistigen Umbruch bzw. die neuen Tendenzen um 1900, deren Lema, »zurück zu Goethe!«, allgemein die Distanzierung von einem überstrapazierten Nietzscheanismus anzeigt.

Goethe sollte also im Dienste der neuen Zeit rezipiert werden. Am äußeren Goethe-Bild veränderte sich dabei meist nur wenig, wie zum Beispiel sein Ruf als weiser und großer Erzieher. Doch wurde dabei übersehen, dass die erzieherischen Inhalte manchmal weniger mit Goethe als mit dessen Kommentatoren zu tun hatten. So diente die thematische Fokussierung, insbesondere die Auswahl der Zitate, in vielen Fällen dazu, mit Goethe eigene weltanschauliche Positionen zu festigen. Die meisten postnaturalistischen Goethe-Bücher (Chamberlain, Simmel, Gundolf), zum Beispiel, die bis Ende des Zweiten Weltkrieges auch außerhalb Deutschlands die Rezeption bestimmten, nahmen in Goethe vor allem einen großen Wunsch nach Totalität wahr, den sie mit dem Begriff der Harmonie umschrieben und der in Wirklichkeit ihr eigener Wunsch war, den sie mit ihrem Goethe-Bild ins zwanzigste Jahrhundert projizierten.

4.4.2 Gretchen

Ein Jahr nach der nicht gerade positiven Aufnahme von Maragalls Faustbearbeitung erschien das Drama, zusammen mit dem im Rahmen der Aufführung vorgetragenen Prolog, in der *Biblioteca popular de L'Avenç*.²⁵⁹ Damit war Maragalls *Faust*-Übertragungen zunächst einmal ein Schlusspunkt gesetzt. Neben *La Margarideta*, dem Kern seiner produktiven *Faust*-Rezeption, wenigstens des ersten Teils der Tragödie, sind noch drei weitere Übersetzungs-Fragmente aus *Faust I* zu nennen: Erstens der Hymnus der drei Erzengel aus *Prolog im Himmel* – allerdings nur bis zum Auftritt von Mephistopheles –, dann der Anfang der Tragödie mit Fausts Selbstbekenntnis, „*aquí m'estic com un beneit i sóc tan savi com abans*“²⁶⁰, sowie die darauf folgende Begegnung mit dem Erdgeist.²⁶¹

²⁵⁹ Goethe: *La Marguerideta*. Escenes del «Faust». Drama en tres actes i vuit quadros. Traducció de Joan Maragall, Barcelona: Biblioteca popular de «L'Avenç», 1904. - Im laufenden Text zitieren wir diesen Titel nach der in den OC (Selecta) angegebenen Schreibweise mit ‚La Margarideta‘.

²⁶⁰ *Fragments de l'acte primer*, OC I, S. 271. [Vgl. Goethe: *Faust I*, HA 3, S. 20].

Allerdings bricht der Übersetzer das Fragment genau an dem Punkt ab, wo Faust in tragischer Verzweiflung, kurz vor dem Selbstmord, durch das Glockengeläute am Ostersonntag wieder zur Besinnung kommt. Außerdem überträgt Maragall noch ein Fragment der Szene *Vor dem Thor*, das er aus *La Margarideta* ausgegrenzt hatte und in dem sich beim Spaziergang mit Wagner ein ausgesprochen lyrischer Moment darbietet: „Vom Eise befreit sind Strom und Bäche / Durch des Frühlings holden, belebenden Blick“.²⁶² Diese Lyrik passte nicht in den von Maragall geplanten Szenenablauf, der einzig und allein darauf abzielt, im sonntäglichen Getümmel die Begegnung zwischen Faust und Gretchen in Szene zu setzen. Dass dieses Alltagsbild vor dem Tor seinerzeit aber sehr beliebt war und in den damaligen Goethe-Biographien gerne zitiert wurde, zeigt auch noch der Kommentar von Georg Brandes, der in seinem Goethe-Buch²⁶³ von 1915 schreibt: „die umfangreiche und in ihrer frischen Schönheit unsterbliche Szene *V o r d e m T o r e*, [ist] eine der jugendlichsten, lebendigsten Partien des *F a u s t*“ – und weiter:

„Man kann Fausts Ostermorgenmonolog unmöglich ohne Bewunderung und Begeisterung lesen. Etwas Schöneres und Malenderes als die Rede, die mit den Worten *V o m E i s e b e f r e i t s i n d S t r o m u n d B ä c h e* beginnt, wird man schwerlich finden können.“²⁶⁴

Aufgrund dieser Bemerkungen könnte man Maragalls Übersetzungsfragmente aus dem ersten Teil der Tragödie gewissermaßen als eine kleine Auswahl lyrischer bzw. dramatischer Höhepunkte der Faustdichtung bezeichnen, die er nicht in seine Fassung des Gretchen-Dramas aufgenommen hatte.²⁶⁵

Zu erwähnen bleibt, dass Maragall neben den Fragmenten in katalanischer Sprache allerdings auch begonnen hatte, den ersten Teil des *Faust* auf Spanisch zu übersetzen. Dieses Fragment, welches den Beginn der Tragödie bis »Auerbachs Keller« umfasst, sei aber unveröffentlicht geblieben, kommentiert Jaume Tur. Er nimmt an, dass Maragall beabsichtigte, sich an einer spanischen oder katalanischen Übersetzung des kompletten *Faust* zu versuchen, dieses Projekt dann aber zugunsten der katalanischen Übersetzung des

²⁶¹ Vgl. Goethe: *Faust I*, HA 3, S. 22-24. Das übersetzte Fragment entspricht den Versen 354-517.

²⁶² Goethe: *Faust*, HA 3, S. 35.

²⁶³ Georg Brandes: *Goethe*. Übers. von Erich Holm u. Emilie Stein. 6. Aufl., Berlin: E. Reiss, 1922. [Erstausgabe in dänischer Sprache 1915].

²⁶⁴ Brandes (1922), op.cit., S. 562 f. [Vgl. Goethe: *Faust*, HA 3, S. 35].

²⁶⁵ Aufgrund der ausführlichen Darstellungen Turs zum Aufbau von ‚*La Margarideta*‘ und den in diesem Zusammenhang erörterten Übersetzungsfragmenten und Manuskriptvorlagen verzichten wir an dieser Stelle auf eine weitere Erörterung dieser Texte. (vgl. Tur, op.cit., S. 195-198).

Faust I aufgab.²⁶⁶ Ob die Entscheidung für eine Version in katalanischer Sprache hierbei ausschlaggebend war, sei dahingestellt, festzuhalten bleibt jedoch die Tatsache, dass sein Blick primär auf die Frauenfigur Gretchen gerichtet ist, die jene Sonderstellung einnimmt, von der Maragall in seinem Goethe-Artikel sprach: „como penetrante emanación de aquel eterno femenino“.²⁶⁷ Insofern können wir auch das einzige von ihm ins Katalanische übertragene Fragment aus *Faust II*, Fausts Begegnung mit Helena, als weiteres Beispiel dieser Thematik ansehen. – Der Bühnen-*Faust* scheint Maragall eigentlich nur am Rande zu interessieren. Zu offenkundig ist die Psychologie dieser Figur und ihr allgemeiner Symbolwert liegt auf der Hand: „Faust mismo es un hombre, ¡y qué hombre!, pero a fuerza de serlo se convierte en clarísimo símbolo para todas las gentes“.²⁶⁸ Anders verhält es sich mit Gretchen, deren psychologische Entwicklung im Drama beeindruckt und viel Unbegreifliches in den Raum stellt.

Die moralische Unverbindlichkeit und die Künstlichkeit mit der sich die *Faust*-Präsentationen Ende des neunzehnten Jahrhunderts noch darboten und wie wir sie in Kapitel zwei zusammengefasst haben, störten Maragall außerordentlich, da sie seines Erachtens den eigentlichen dramatischen Kern verdeckten und keinen Bezug zur Erfahrungswelt des Zuschauers, noch irgendeine geistige Tätigkeit bewirkten. Maragalls Aufmerksamkeit gilt dagegen jenem unmittelbar nachvollziehbaren Lebenspuls, der sich als dionysischer Aspekt in die menschliche Existenz einschreibt. Im Drama findet dieser Lebensstoff sodann eine ästhetische Form: „la palpitació viva de tants drames semblants com cadescú pot haver experimentat a dintre seu, o conegut al seu voltant“²⁶⁹, schreibt er im Vorwort zu seiner Übersetzung. Dies sei auch der Grund, warum gerade dieser Teil des Dramas, trotz der mit „romances, brindis, duos, marxes“ etc. überladenen Aufführungen, populär geworden sei:

„[...] ha pres fortament l'ànima popular, que s'ha interessat principalment [...] pel fet de la pobra criatura innocent, seduïda per l'home afanyós de sentir, abandonada després per ell a la deshonra i a la ruïna e tot lo seu, infanticida per l'embojiment que li porta la tribulació, ²⁷⁰criminal davant de la llei i de la gent, però pura davant de

²⁶⁶ Vgl. Tur, op.cit., S. 111 ff.

²⁶⁷ Maragall: Goethe, op.cit., S. 108 - Robert Pageard kommentiert, die besonders durch die französische Rezeption geprägte Bezeichnung ‚naturalismo‘ für Goethes Ästhetik beruhe bei Maragall, stärker als bei Valera und Palacio Valdés, auf dem Aspekt des ewig Weiblichen: „se basa [Maragall] de modo demasiado exclusivo en la santificación de los derechos del ‘eterno femenino‘“. (Pageard, op.cit., S. 133).

²⁶⁸ Maragall: Goethe, op.cit., S. 108.

²⁶⁹ Advertència del traductor, op.cit., S. 275.

²⁷⁰ Advertència del traductor, op.cit., S. 275.

Déu, i morint sobre la palla d'una presó per anar-se'n de dret al cel la seva ànima,
redimida per l'amor i el sofriment.

Nach Maragall ist der Gretchen-Stoff also vor allem aufgrund des herausgestellten Schicksals der Verführten und Kindsmörderin populär geworden. Dies betont er insofern, weil er *La Margarideta* – ganz anders als *Ifigènia* – nicht im Barceloniner „high life“, sondern lieber als weit verbreitetes, volksnahes Stück gesehen hätte, was allerdings nicht bedeutet, dass Maragall mit dieser breit angelegten Wirkungsabsicht in erster Linie ein neues Volkstheater entwerfen wollte. Wichtiger war es ihm, eine Sensibilisierung des Betrachters für spezifische existentielle Aspekte in Gang zu setzen.

Nicht nur die Innenwelt der Selbstempfindungen, sondern auch die sensible Wahrnehmung der Außenwelt, der gesamten „humanitat vivent“, wird bei Maragall zum Inhalt einer, wie wir sagen könnten, »vitalistischen Dramaturgie«. Das sensible Schauen ist ein Habitus, der fest in Maragalls Denken verankert ist und offensichtlich auch den wirkungsästhetischen Aspekt seines Dramenkonzeptes determiniert. Trias unterstreicht die Wichtigkeit dieser externen Wahrnehmung in Maragalls Denken: „[...] podia pensarse el dato externo y sensible como desencadenante de la reflexión subjetiva“²⁷¹, meint Trias. Der »dato externo« sei bei Maragall immer Ausgangspunkt des subjektiven Denkens und künstlerischen Schaffens. Die Vielfalt des Lebens und die Einzigartigkeit seiner jeweiligen Erscheinungsformen wird demnach im Denken Maragalls zum wichtigsten operativen Kriterium. – Das über die Sinne Wahrgenommene setzt eine innere geistige Tätigkeit, eine „acción interior“, in Bewegung. Diese »innere Tätigkeit« sieht Maragall als Ansatz für ein individuelles und gesellschaftliches Erneuerungsprinzip, das vom Theater gefördert werden muss. In dieser Hinsicht ist auch die sensible Wahrnehmung des »Anderen« eine wichtige Voraussetzung für den sozialen Bewusstwerdungsprozess. Das dramatische Geschehen ist für die Schulung dieses sensiblen Schauens geeignet, wenn es die Ganzheit und Echtheit des Lebens so in allgemeingültigen Mustern darstellt, dass sich die individuelle Erfahrungswelt darin spiegeln kann. Seine Vorstellungen davon, was das Theater zu leisten habe, beinhalten auch den kathartischen Effekt der Empathie. In der sozialen Sensibilisierung sieht er die humanisierende Wirkung des Theaters begründet, die er zum regenerativen Prinzip der katalanischen Gesellschaft macht.²⁷²

²⁷¹ Trias, op.cit., S. 102.

²⁷² Juan Valera, kommentiert Manuel Morente, habe besonders auf die „profundidad humana que el drama de Maragall le produce“ hingewiesen. Valera selbst habe eine „Fábula de Euforion“ geschrieben, „imitando con libertad el conocido episodio de la segunda parte del Fausto.“ (Morente, op.cit., S. 141).

Im Vorwort zu *La Margarideta* stellt Maragall deshalb vor allem den Aspekt der Betroffenheit, Anteilnahme und sozialen Interaktion in den Mittelpunkt seiner Überlegungen. Die Gretchentragödie, erklärt er, sei ein „drama tan humà i que passa sempre i pertot“²⁷³, und wenn Goethes *Faust* nicht das Gretchendrama hätte, dann würde die Tragödie sicherlich zu einer „notabilíssima fantasia literària d’un gran esperit molt estudiada i admirada en acadèmies i ateneus“.²⁷⁴ Die Zeilen machen deutlich, wie Maragall das dramatische Geschehen um Gretchen argumentativ gegen das eigentliche Faustthema abgrenzt. Schon der Titel signalisiert diesen Perspektivenwechsel.

Maragall erkennt im dramatischen Geschehen um Gretchen Lebensnähe und Alltäglichkeit. Mit der Bezeichnung „aquella noia“ suggeriert er außerdem eine gewisse Vertrautheit. Gretchen erscheint als Person

„[...] que trobàvem cada dia pel carrer [...] que després observàrem un senyor que la seguia –un senyor que anava amb un altre, antipàtic [...] que després la vàiem menys; que un dia vàrem trobar tota trastornada i marcida i vàrem pensar: «Alguna n’hi passa»; i que últimament hem perdut de vista, i, sense saber per què, no gosem preguntar-ne.“²⁷⁵

Dadurch, dass Maragall die Figur mit dem Demonstrativwort „aquella“ sozusagen singularisiert, wird sie im Innern des Zuschauers lebendig. Eugenio Trias hat in seiner Untersuchung *El pensamiento cívico de Joan Maragall* das Singularisierungsprinzip bei Maragall ausführlich erörtert: Mit diesem Verfahren, welches „la radical peculiaridad de lo humano“²⁷⁶ betont, widersetzt sich Maragall bewusst jeder Art von Schematisierung des Menschlichen. Dieses Grundprinzip im Denken Maragalls durchzieht sein gesamtes Werk und bestimmt auch das dramatische Konzept, wie er es in *La Margarideta* realisiert hat. Sein Aktualisierungsversuch darf darum nicht einfach als Anpassung an das katalanische Ambiente verstanden werden, sondern hat die Funktion, neue Bezüge herzustellen. Nicht die abstrakte Idee, sondern die subjektive Reflexion, die Figur als Person, das Thema als Problemformulierung, stehen im Mittelpunkt seines Interesses. Der Gretchenstoff ist für Maragall „or pur“, wie er sagt, und deshalb „tan humà“, weil sich darin die fühlende menschliche Natur ihrer selbst bewusst wird. Andererseits lässt er keinen Zweifel daran,

²⁷³ Advertència del traductor, op.cit., S. 275.

²⁷⁴ Advertència del traductor, op.cit., S. 276.

²⁷⁵ Advertència del traductor, op.cit., S. 275.

²⁷⁶ Trias (1985), op.cit., S. 103.

dass Verleumdung und Hass, die Ausdruck des »Bösen« sind, das Individuum zu Grunde richten; denn Gretchen geht als Individuum in der Gesellschaft unter.

Maragalls Umarbeitung der Tragödie lebt aus der Perspektive der Frauenfigur und Faust tritt als feiner Herr in unangenehmer Begleitung an die Peripherie. Bereits Jaume Tur hatte festgestellt, dass die Figur des Mephisto in Maragalls Fassung zu einem »unangenehmen Begleiter« – in der Personenbeschreibung des Stückes heißt es „el company, mal home, senyor“²⁷⁷ – abgeschwächt werde; eine thematische Begründung dafür hatte Tur allerdings nicht gegeben. Aufgrund der vorangegangenen Überlegungen wird jedoch klar, dass Maragall aus dem teuflischen Gegenspieler Gottes eine Person macht, die wahrhaftig und gesellschaftlich immanent wird und mit ihrem verdunkelnden Wesen und Verhalten, ethisch-moralisch gesehen, nach Maragall in die Kategorie der „bajeza“, also der Niederträchtigkeit, einzuordnen wäre. Aus Goethes Mephisto, der zwar unsauber handelt, aber im Grunde genommen keinen unwiderruflichen Schaden verursachen kann, wird in *La Margarideta* eine menschliche Gestalt, die im Antrieb des Bösen agiert und, wie Maragall es nennt, sowohl eine Art „mal individual“ als auch „mal social“ verursacht. Faust steht in Begleitung Mephistos, des „mal home“, unter schlechtem Einfluss. Sein Handeln ist unter dem Vorzeichen der Lüge zutiefst verwerflich. Faust ist ein Mensch, der auf der Suche nach Identität Mephistos Bösartigkeit Folge leistet und infolge der zerstörerischen Auswirkungen seines Handelns jenes »soziale Böse« nährt, welches das Schicksal Margaridetas besiegelt. Selbst der von Gretchen begangene Kindsmord wäre demnach in letzter Konsequenz eine Auswirkung dieses sozialen Bösen.

Radikal streicht Maragall die Szenen, in denen sich der dubiose »company« im Gespräch mit Faust hervortun könnte. So verzichtet der Übersetzer beispielsweise auf die Szene *Spaziergang*²⁷⁸, in deren Verlauf sich Mephistopheles verärgert darüber auslässt, dass Gretchens Mutter das besagte, die Verführung einleitende Schmuckkästchen, welches heranzuschaffen sich Mephisto besonders bemüht hatte, dem Pfarrer übergab: „Denk nur, den Schmuck für Gretchen angeschafft / Den hat ein Pfaff hinweggerafft!“. Diese Kritik an der Kirche und auch an Gretchens Mutter, denn sie „schnuffelt immer im Gebetbuch“, und Bemerkungen wie „die Kirche hat einen guten Magen“ hatte Maragall, sicher nicht nur aus persönlichen Gründen, sondern auch in Anbetracht des bürgerlichen (katholischen) Publikums vorsorglich aus seiner Version gestrichen. Aber auch Mephistos Bemerkung

²⁷⁷ Vgl. *La Margarideta*, OC I, S. 277.

²⁷⁸ Vgl. Goethe: *Faust I*, HA 3, S. 90 ff.

„Margretlein zog ein schiefes Maul / Ist halt, dacht' sie, ein geschenkter Gaul“ hatte Maragall getilgt, vielleicht um die Integrität der Gretchenfigur nicht zu überschatten.²⁷⁹

Bereits 1881, nach einer ersten Lektüre, beschäftigte sich Maragall mit Goethes *Faust* und schrieb noch im selben Jahr das Gedicht *Dins sa cambra*²⁸⁰, jene Szene, in der der Appetit verspürende Faust mit Hilfe Mephistos heimlich Gretchens Stube aufsucht, um in ihren »Dunstkreis« zu treten.²⁸¹ Im Zimmer, nahe Gretchens Ruheplatz, erfährt er jedoch eine Gefühlsveränderung und sein Drängen und Begehren scheinen sich in Liebestraum zu verwandeln:

Wie innig fühl' ich mich gerührt!
Was willst du hier? Was wird das Herz dir schwer?
Armsel' ger Faust! Ich kenn dich nicht mehr.
Um gibt mich hier ein Zauberduft?
Mich drang's so g'rade zu genießen
Und fühle in Liebestraum zerfließen!²⁸²

Er stellt sich Gretchen nun in ihrer Umgebung vor, wo Zufriedenheit, Ordnung und Stille herrschen, malt sich Momente mit ihrer Familie aus und assoziiert ein Gefühl von Glückseligkeit. Gretchens Ruheplatz verwandelt sich plötzlich zu einem Ort, an dem die Natur Gretchen mit „heilig reinem Weben“ geformt hat. Eine gewisse Achtung vor dieser Schöpfung wird nun in Faust wach und als Mephisto ihn drängt, das verlockende Schmuckkästen in Gretchens Zimmer zu deponieren, zeigt er sich in seinem Unternehmen unsicher: „Ich weiß nicht, soll ich?“²⁸³ – Fausts Liebeslust hat sich in Liebesgefühl und Sehnsucht verwandelt. Dieser Prozess der Veränderung hin zu einem sensiblen, harmonisierenden Empfinden interessiert Maragall besonders. Gretchen war für Faust am Anfang der Begegnung nicht mehr als ein Stimulus seines Begehrens, ein Objekt, hübsch, reizend, naiv, doch ohne persönliche Konturen. Beim Betreten ihres Zimmers jedoch findet eine Kontextualisierung statt, bei der nun konkrete Referenzen entstehen. Aus dem Objekt »Frau« wird in diesem Augenblick eine Person mit spezifischen Eigenschaften und Erfahrungen, ein Subjekt in einer konkreten Lebenswelt, das Respekt und Anerkennung verdient, nicht nur als Geschöpf der Natur schlechthin, sondern weil sich in ihr das ewige Prinzip des Lebens spiegelt.

²⁷⁹ Goethe: *Faust I*, HA 3, S. 91.

²⁸⁰ Mit diesem Gedicht erzielte Maragall noch im selben Jahr bei den ‚Jocs Florals de Badalona‘ den Preis der ‚Flor Natural‘.

²⁸¹ Vgl. Goethe: *Faust I*, Szene ‚Abend‘, HA 3, S. 87 ff.

²⁸² Goethe: *Faust I*, HA 3, S. 87.

In der beschriebenen Szene findet also durch die Blickverschiebung des Eindringlings eine Art Singularisierung des begehrten Subjektes statt und Faust selbst erfährt eine Humanisierung seiner Gefühle, die jetzt Ruhe und Harmonie ausstrahlen und vielleicht gerade deshalb in ihm Verwunderung hervorrufen. Diese Bewusstwerdung, die Faust geistig erhöht, macht ihn auch zu einer lebenswerteren positiven Figur, denn er steht in diesem Moment mit Körper (Triebwunsch) und Geist (Reflexion) in Einklang: Das seltsame Gefühl, welches in ihm aufsteigt, lässt ihn etwas von »reiner Liebe« ahnen. Unter diesen Voraussetzungen wird der Ort der Handlung zum Heiligtum. Sobald Faust freilich erneut unter den Einfluss von Mephistopheles gelangt, dem nach außen verlagerten Prinzip des Bösen, erlischt dieses Bewusstsein wieder.

Mit seinem singularisierende Verfahren trifft Maragall eine Art Maßnahme gegen die Gleichgültigkeit, das heißt gegen ein die Menschen entfremdendes Verhalten. Gerade in der modernen Gesellschaft, so Maragall, zeige sich eine immer stärker werdende Tendenz zur Verallgemeinerung, ein zivilisatorisches Problem, das für die zwischenmenschlichen Beziehungen erhebliche Konsequenzen habe. Der Einzelne sehe in seinem Gegenüber nicht mehr »jene konkrete« Person, sondern nur noch den abstrakten Begriff, dem er zugeordnet ist. Folglich kommt es zu einer Schematisierung des Menschen, die Maragall von Grund auf widerstrebt, weil sie nur ein Scheinbild, „un miratge ideal“²⁸⁴ darstelle, das aufgrund seiner Unverbindlichkeit Hass und Konflikte nährt. – Wie wir bereits in Kapitel zwei unserer Untersuchung feststellen konnten, nimmt Maragall in diesem Zusammenhang keine Sonderstellung ein, ganz im Gegenteil, seine Reaktion entspricht im Wesentlichen der Diagnose seiner Zeit.

In der Prosaschrift *Elogi del poble* (1907) erörtert er ausführlich die Tendenz zur Abstraktion in der modernen Gesellschaft und bringt zugleich seine tiefe Abneigung, um nicht zu sagen seinen Ekel gegenüber dieser Praxis des modernen Lebens in der Masse zum Ausdruck. Sobald der Einzelne sich zur menschlichen Masse formiert, „en multitud de rostres sense destriar-se’n cap fisionomia personal, en clamor de veus sense el to particular de cada una“²⁸⁵, entsteht für Maragall etwas Unheimliches, das er mit Ausdrücken wie „apinyament de cossos“ oder „turba“ umschreibt:

²⁸³ Goethe: Faust I, HA 3, S. 87 f.

²⁸⁴ *Elogi del poble*, OC I, S. 685.

²⁸⁵ *Elogi del poble*, op.cit., S. 685.

„[...] moguda per un vent de passió col·lectiva, terriblement fosca com núvol de tempestat, repugnant al sentit i temible fins en ses alegries i favors, per una mena de baf de bestialitat, de tuf de ramat que se n'aixeca ... [...] i sia com sia la qualitat dels homes que la formen, la menyspreo, i no puc estimar-la ni en la seva presència física, que em repugna, ni menys en la idea abstracta de la seva col·lectivitat que s'em representa com un estat inferior d'humanitat, amorfa, caòtica encara.“²⁸⁶

Im abstrakten kollektiven Menschenbild geht das Menschliche in der Indifferenz unter und es entsteht der Eindruck als herrsche ein prähumaner Zustand, „un estat inferior d'humanitat, amorfa, caòtica encara“, aus dessen Chaos sich eine Art „esperit abstracte“ herausbildete. In so einer abstrakten Gesellschaft droht sich der einzelne Mensch in seiner Individualität, in seiner Einzigartigkeit aufzulösen, denn er sehe sich immer einem allgemeineren Begriff untergeordnet: „En ella [l'atmosfera de la multitud] el burgès és, pel treballador, un monstre d'egoïsmen i tirania: no aquest o aquell burgès sinó *el burgès* en general; i per cada un d'aquests, l'obrer en rebel·lia, és una fera desencadenada“. Der Mensch könne sich jedoch von diesem Abstraktionsprinzip befreien, wenn er sich seinem Gegenüber bewusst als Einzelperson zeige, denn sobald man sich in die Augen sehe, würde alle Abstraktion verfliehen und man könne wahrnehmen, „com l'acció de la presència personal, la veu de la naturalesa humana [...] comença a obrar de seguida i es fa sentir en el cor de l'un i l'altre; el monstre desapareix i aquells dos homes s'estimen en la justa mida de la seva contraposició.“²⁸⁷ Wenn sich aber beide wieder voneinander abwenden und in der Masse verschwinden, werden sie erneut unsensibel.

Hier wird deutlich, wie Maragall das individuelle Prinzip, die Konzentration auf das Konkrete, das Besondere und die Utopie einer Gemeinschaft, die auf diesen Werten aufbaut, der menschlichen Interaktion zur Auflage macht, um Konflikte zu reduzieren. Er reagiert damit auf den Entfremdungsprozess in der modernen Gesellschaft allgemein, den Verlust der inneren Verbundenheit zwischen den Menschen, eine „falsa pietat abstracta, [...] molt pitjor que l'odi“²⁸⁸. – Da jedoch dieser zivilisatorische Prozess nicht aufzuhalten und die Anonymität der modernen Gesellschaft nicht mehr rückgängig zu machen ist, wird es besonders wichtig, die eigene Persönlichkeit zu festigen und aus der Masse immer wieder den Menschen herauszulesen. – Maragall scheitert unter anderem an einer Gesellschaft, die in Verständnis und Toleranz nicht geübt ist. Anstatt zu differenzieren, wird schematisiert: Die Dorfmadchen und sogar der Bruder Valentin verurteilen die

²⁸⁶ *Elogi del poble*, op.cit., S. 685.

²⁸⁷ *Elogi del poble*, op.cit., S. 685.

²⁸⁸ *Elogi del poble*, op.cit., S. 686.

Geschundene »schematisch« als Hure. Die eigentlichen Umstände ihrer Lage, die psychische Belastung und der Aspekt der Verführung, werden ausgeblendet und mit diesem Ausblenden schwindet auch der sensible Blick auf die Person.

Dem in sich starren gesellschaftlichen Prinzip hält der katalanische Dichter die Forderung einer neuen Erlebbarkeit von Welt entgegen, die in den zwischenmenschlichen Beziehungen wieder Verbindlichkeit schaffen will. In seiner Einleitung sprach Maragall, ähnlich wie bei *Iphigenie*, von einer „forta realitat“, die im Gretchen-Drama spürbar werde. Diese Bemerkung wird freilich erst, wie unsere Ausführungen nahe legen, im Kontext des »sensiblen Schauens« und des »individuellen Prinzips« verständlich, denn Maragall geht davon aus, dass sich die subjektive Bewusstheit jedes Einzelnen, seine geistige Integrität, auch im gesellschaftlichen Handeln niederschlägt und die reale Lebenswelt prägt.

Im starken Widerschein der Wirklichkeit, den Maragall so nachdrücklich betont, wird Gretchen zu einer Figur legitimiert, die sich, laut Herman Grimm, durch eine ganz besondere „innere Lebenskraft“ auszeichnet und dazu „kein Wort sagt, keinen Schritt tut, der uns nicht verständlich wäre“. Es ist eine Figur, die

„[...] über allen Goetheschen Schöpfungen doch den höchsten Platz einnimmt. Denn Gretchen besitzt nicht nur Dorotheas Realität in vollem Maße, die uns ganz nahe heranzutreten gestattet, sondern sie ist zugleich trotzdem durch jenen Nebelschleier wieder von uns getrennt, der sie, dicht vor unsern Augen, dennoch wie aus unnahbaren Fernen vor uns erscheinen läßt.“²⁸⁹

Gretchen sei einerseits wie unsre Schwester, andererseits wie die Erscheinung „eines unergründlichen Geheimnisses, als sei sie eine Heilige“. Das verleihe ihr einen so entzückenden Reiz, „daß wir sie unbedenklich über alle Gestalten erheben, die, soweit unsere Kenntnis reicht, überhaupt jemals der Phantasie eines Dichters entsprungen sind“.²⁹⁰ Maragalls Erläuterungen im Vorwort zeigen Verwandtschaft mit Grimms Betonung des Realitätsgehaltes der Figur, während der Aspekt des Unnahbaren oder Entrückten der Gestalt bei Maragall in der Verklärung von Gretchens Liebeskraft und Reinheit zum Ausdruck kommt. Durch ihren Wahnsinn auf eine andere das Leiden auslöschende Bewusstseinssebene gehoben bzw. »ver-rückt«, nähert sie sich der göttlichen Substanz.

²⁸⁹ Grimm (1940), op.cit., S. 452.

²⁹⁰ Grimm (1940), op.cit., S. 452.

Maragalls Bearbeitung des Dramas legt offen, wie das Faustische höchst zerstörerisch in die zwischenmenschlichen Beziehungen eingreift, Liebe und Harmonie ausschalten kann. Seine Margarideta wirkt daher eher psychologisierend und analytisch. Sie ist die Leidende im destruktiven Wirkungskreis des Faustischen, aber zugleich ist sie eine Liebende. Noch in größtem Leid und Elend, und paradoxerweise, könnten wir sagen, auch noch im Wahn, erscheint sie in höchster Einstimmigkeit mit sich selbst. Aufgrund dieser Stärke und Vollkommenheit kann ihr verziehen werden, denn sie hat geliebt und ist wahrhaftig gewesen. Eine solche Reinheit der Person erinnert José María González an die biblische Geschichte der schönen Sünderin *Maria Magdalena*, die reuevoll vor Jesus tritt:

„[...] se pone a sus pies, los moja con sus lágrimas y les seca con sus cabellos; los besa y los unge con los perfumes más costosos ante el asombro y el escándalo de los comensales. Pero Jesús defiende la bella obra que María Magdalena realiza con él, perdonándole sus muchos pecados porque amó mucho“.²⁹¹

Das schöne Werk der Reue und der Liebe, welches hier skizziert wird, entspräche Gretchens vitaler Liebe und entschiedener Glaubenshaltung. Doch ihr Fall wird von Maragall hauptsächlich aus der Perspektive des „mal social“ beleuchtet wird, womit die Frauenfigur selbst aber eine solche geistige Erhöhung erfährt, die sie verklärt und nicht nur einer Heiligen, wie Grimm sagt, sondern mehr noch, ähnlich wie in Novalis *Hymnen an die Nacht*, der Christusfigur nahekommen lässt. Diese Poetisierung der Frauenfigur sowie die Insistenz hinsichtlich des starken Realitätsgehaltes des dramatischen Stoffes, der immer wieder betonte universale Wert, verweisen in Maragall auf ein grundlegendes Kunstprinzip: Das Leben zur Kunst erheben: „A veure la vida feta art, intensificada, punyenta; doncs a remoure’ns les entranyes, a plorar per dins o per fora, a purificar la vida amb el sentiment artístic d’ella mateixa. A donar el drama pur, és dir, nu.“²⁹²

Eine Katharsis des Lebens kann nur aus dem Leben selbst hervorgehen, genauer gesagt, aus dem Kunstgefühl des Lebens selbst, ein Diktum, welches – blicken wir zurück – in großem Maße an die Ausführungen Heinrich von Steins erinnert. Je öfter der universale Gehalt eines Dramas, wie bei Goethes *Faust*, in eine neue konkrete Aufführung einfließt, „dintre de cada particularitat de temps i de lloc“, um so lebendiger wird das Allgemeingültige in ihm und vergegenwärtigt nachhaltig „la profunda unitat de l’art i la

²⁹¹ José María González: *Las huellas de Fausto*. Madrid: Tecnos, 1992, S. 90.

²⁹² Advertència del traductor, op.cit., S. 275.

vida“.²⁹³ – Maragalls oben zitierte Worte klingen wuchtig und unbeholfen im Versuch der Annäherung an das Universale: Der Stoff soll in reinster Form inszeniert werden, nur so könne das Leben, bis in unsre Eingeweiden, gereinigt werden. Diese naturalistisch anmutende Wortwahl und die psychologisierende Tendenz seines Kommentars machen *La Margarideta* zu einem aus dem Leben geschöpften und in das Leben hineinwirkenden Seelendrama. Maragalls Überlegungen zur Einheit von Kunst und Leben, haben im einführenden Diskurs zu *La Margarideta* eindeutig Vorrang, denn der dramatische Stoff erlaubt dem Umgestalter, ein unerhörtes Menschenschicksals zu entnehmen, das seelisch nachvollziehbar und immer und überall möglich erscheint. Ein solches Menshendrama ist in seinen Augen „or pur de les entranyes de la terra“²⁹⁴, welches aufgrund seiner Reinheit eben auch nur in seinem wesenhaften Kern inszeniert werden dürfe.

Bei Maragall findet keine moralische Verurteilung Gretchens statt, auch wenn sie in ihrer Naivität gleichwohl für die Folgen ihres Handelns verantwortlich ist, denn sie bringt ihr Begehren und Interesse klar zum Ausdruck. Sie wäre also auch Mitverursacherin der Katastrophe. Aber obwohl Margarideta durch den Kindsmord schuldig wird, kann ihr in Maragalls Augen aufgrund der Umstände nur Mitleid entgegengebracht werden. Er beschreibt sie vor allem als arme Kindsmörderin, als Opfer und Betrogene, die, durch ihre verlorene Ehre verängstigt und verzweifelt, dem Wahnsinn verfällt und ihr Kind tötet. Die Seele dieser „pobra infanticida“ kann Erlösung finden, denn ihre Liebe und ihr Leiden sind Ausdruck von Reinheit: „criminal davant de la llei i de la gent, però pura davant de Déu“²⁹⁵, schreibt der Übersetzer in seinem Vorwort. – Offen bleibt, ob er der »nackten« Realität, dem realen Frauenschicksal der Kindsmörderin namens »Susanna Margarethe Brandt«, die noch im Jahre 1772 in Goethes Geburtsstadt hingerichtet worden war und deren Verurteilung Goethe eigens miterlebt hatte, in Anbetracht der Grausamkeit des Geschehens genauso viel Universalwert zugeschrieben hätte wie Goethes Schauspiel. Soweit uns allerdings bekannt ist hat sich der katalanische Intellektuelle, sei es aus Unkenntnis oder auch nicht, zu diesem historischen Ereignis nicht geäußert. Er sieht allein das Allgemeingültige, ein Muster rein menschlichen Geschehens in seiner künstlerischen Gestaltung, darum wirkt sein Vorwort wie das Manifest einer Kunst, die sich aus der Tiefe des Lebens nähren will, „l’art brollat del fons de la vida humana“.²⁹⁶

²⁹³ Advertència del traductor, op.cit., S. 275.

²⁹⁴ Advertència del traductor, op.cit., S. 276.

²⁹⁵ Advertència del traductor, op.cit., S. 275.

²⁹⁶ Advertència del traductor, op.cit., S. 276.

Die angestrebte Einheit von Kunst und Leben, die in seiner Vorrede laut wird, will allerdings nicht nur Wechselwirkung von Kunst und Leben aufzeigen, spricht er doch von „profunda unitat“, sondern sie zielt auf einen größeren inneren Zusammenhang, auf Bedingtheit und Verwobenheit von Kunst und Leben und versteht sich als Verfahren, welches die im materiellen Fortschritt spürbare Entfremdung vom Leben, aufzuheben beabsichtigt. Mit der Bezeichnung „del fons de la vida humana“ verweist Maragall, unseres Erachtens, aber auch auf eine psychische Dimension, die dem Aspekt des Dionysischen nahe kommt und den Blick auf den Urgrund des menschlichen Seins richtet, wo sich das Geheimnis des Schöpferischen und der Form offenbart. Hinsichtlich der höchsten menschlichen Ausdrucksform des Ursprünglichen, dem Tanz, schreibt Maragall darum in *Elogi de la poesia*: „¿no és la dansa tot el misteri de la vida generant tot l’art en pes?“²⁹⁷ – Dadurch, dass die Kunst sich des Lebensstoffes bedient, transponiert sie auch alle Kräfte des Lebens auf eine höhere Ebene und reinigt sie.

Eine ähnliche Konstruktion innerer Zusammenhänge zwischen Kunst und Leben finden wir auch bei Heinrich von Stein. Er definierte die Natur als ein Kraftfeld der Leidenschaften, welches in sich das Element der Selbstaflösung und Selbstzerstörung trägt. Die Natur unterwirft das Subjekt seinem Leib bzw. löst dieses Subjekt in die diffundierenden Kräfte des Leibes auf. Eine Lösung bzw. Erlösung durch metaphysische Macht, meint Stein, sei nicht möglich, sondern müsse aus der Natur selbst gewonnen werden. Heinrich von Stein sei der Auffassung, so Bernauer, die Natur müsse „die Ordnung, die sie zerstört hat, aus eigener Macht wiederherstellen“²⁹⁸. Auch hier wirkt die schöpferische Kraft der Natur in der Kunst weiter, die Lebenskräfte, hier im Sinne von Leidenschaften, finden in der Kunst ihren erlösenden Ausgleich, so als wäre die Kunst ein Prozess der Selbstregenerierung des Lebens, ein Ausdruck ihrer organischen Funktionalität oder anders formuliert: Das auf die Kunstebene gehobene Leben wirkt organisch regenerierend.

²⁹⁷ *Elogi de la poesia* (De la danza), OC I, S. 681.

²⁹⁸ Bernauer, op.cit., S. 519.