

Buchbesprechungen

Ressenyes

- Joan-Lluís Marfany: *Nacionalisme espanyol i catalanitat (1789–1859). Cap a una revisió de la Renaixença*. Barcelona: Edicions 62, 2017. 950 S. ISBN 978-84-297-7561-7.

Für dieses Buch braucht man einen langen Atem. Auf nahezu tausend Seiten entwickelt Joan-Lluís Marfany eine neue Sicht der Renaixença, die mit allem aufräumen soll, was bisher über diese grundlegende Epoche der katalanischen Literatur und Kultur gedacht worden war. Das Buch hat zu jedem der Hauptkapitel einen umfangreichen Anmerkungsapparat, zweigeteilt in „Notes“ und „Notes addicionals“, in denen die Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur zu den entsprechenden Themen weitergeführt und gewisse Aspekte noch weiter vertieft werden. In dem umfangreichen Kapitel „Fonts“ zu Anfang des Buches werden die historischen Quellen aufgelistet, auf die sich Marfany stützt, eine wirklich staunenswerte Zahl. Marfany hat etwa die zeitgenössische Presselandschaft minutiös durchforstet und zur Stützung seiner Thesen Texte herangezogen, die bisher kaum oder nicht berücksichtigt worden waren. Der „Index analític onomàstic“ am Ende des Buches gibt einen Eindruck von der Vielzahl der berücksichtigten Autoren und der Komplexität der behandelten Themen. Allerdings vermisst der Leser eine abschließende Literaturliste, die für die Arbeit mit diesem umfangreichen Werk eine große Hilfe gewesen wäre.

Wenn das Buch trotz seines Umfangs relativ gut zu lesen ist, so ist das seinen stilistischen Qualitäten geschuldet, und sodann vor allem auch seinem polemischen Charakter, der ungemein belebend wirkt. Immer wieder sucht Marfany die Auseinandersetzung mit der bisherigen Forschung zur Renaixença, er provoziert und sucht den Widerspruch. Man könnte sein Werk den Versuch einer Entmythologisierung der Renaixença nennen. Es soll ein historischer Mythos entlarvt werden, der für das katalanische Selbstverständnis von großer Bedeutung war, der aber den Blick auf die



katalanische Wirklichkeit verstellt hat. Das Buch ist eine Art Mythenkritik und steht damit in einer Reihe mit gewissen Tendenzen der katalanischen Literatur- und Kulturwissenschaft der letzten Jahre, wo in den verschiedensten Bereichen – etwa der Geschichte des Katalanismus in der Franco-Zeit, oder der Übergangsepoche zur Demokratie – solche Mythenbildungen aufgezeigt und demaskiert werden sollen.

Schon in dem einleitenden Kapitel „Justificació“ entwickelt Marfany seine Grundthesen und gibt einen ersten Einblick in die Problematik der *Renaixença*-Forschung. Der Begriff *Renaixença* wird grundsätzlich in Frage gestellt. Hat es überhaupt damals eine Renaissance der katalanischen Sprache und Literatur gegeben? „Que en això que se sol anomenar ‘La Renaixença’“ – erklärt Marfany unmissverständlich – „no hi va haver propòsit de fer renàixer res és, a hores d’ara, l’evidència mateixa“ (S. 9). Eines der Hauptargumente für die Leugnung einer Renaissance der katalanischen Sprache und Literatur ist für Marfany die Tatsache, dass aus seiner Sicht die *Renaixença* mit dem Höhepunkt der Diglossie-Entwicklung in Katalonien zusammenfällt: das Spanische wird als die eindeutig hierarchisch höher gestellte Sprache allgemein akzeptiert. Das Diglossie-Problem in Katalonien hatte Marfany bereits in einem früheren Buch untersucht („Llengua, nació i diglòssia“, Barcelona 2008). Marfany weist, sicher zu Recht, darauf hin, dass die Autoren der *Renaixença* meist nur zu einem kleinen Teil katalanische Texte geschrieben haben und dass ihre spanischen Texte und ihr Beitrag zur spanischen Literatur oft übersehen werden, weshalb es auch zu einer historischen Fehldeutung gekommen ist. Was war also die *Renaixença* wirklich? „La Renaixença, doncs, no va ser cap renaixença, però aleshores, què va ser? Aquesta és la pregunta a la qual el meu treball voldria donar resposta.“ (S. 9) Dieser Frage geht Marfany in dem vorliegenden Buch nach, und er kommt dabei zu überraschenden Antworten.

Nicht überraschend allerdings ist, dass das katalanische Bürgertum auch für Joan-Lluís Marfany eine zentrale Rolle in der Geschichte der *Renaixença* spielt. In dem als Einleitung bezeichneten Kapitel „Burgèsia i nació“ (S. 79–126) gibt Marfany, der hier von den Arbeiten von Jean Vilar und Jaume Vicens Vives ausgeht, eine Skizze der bisherigen historischen Erkenntnisse, und er zeigt mögliche zukünftige Forschungsperspektiven für dieses noch längst nicht erschöpfend untersuchte Thema auf. Das katalanische Bürgertum, das sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Gefolge der industriellen Revolution als die dominierende Klasse etablierte, wurde auch im Kulturellen bestimmend; Marfany weist etwa in Zusammenhang mit dem Bürgertum auf die Herausbildung einer neuen intellektuellen Kas-

te hin, die sich die vielfältiger werdende Medienlandschaft zunutze machte. Das katalanische Bürgertum wurde denn auch zum Träger der *Renaixença*-Kultur, doch seine Absicht war, wie Marfany betont, keineswegs die Renaissance der katalanischen Sprache und Literatur, sondern etwas ganz Anderes. Es empfand sich nicht so sehr als katalanisch, sondern vielmehr als spanisch, sein Interesse war auf Spanien gerichtet, mit dem es ja auch durch vielfältige Handelsbeziehungen verknüpft war. Spanien war der Hauptabnehmer der katalanischen Industrieprodukte, und im nichtkatalanischen Spanien gab es zahlreiche katalanische Agenturen und Niederlassungen. Marfany erwähnt die in Madrid niedergelassenen großen katalanischen Industriellen, wie etwa Gaspar de Remisa, der Dienstherr von Bonaventura C. Aribau war. Der spanischen Sprache als dem integrierenden Faktor kommt daher nach Marfany eine entscheidende Bedeutung zu; das Katalanische konnte hier nur eine untergeordnete Rolle spielen. Das Ziel des katalanischen Bürgertums war also letztlich nicht die Renaissance der katalanischen Kultur, sondern der spanischen, es war das, was Marfany die Konstituierung eines spanischen „Nationalismus“ nennt (auf diesen Begriff wird später noch zurückzukommen sein).

Als das entscheidende Epochenjahr wird von Marfany das Jahr 1789 herausgestellt. Die revolutionären Ereignisse in Frankreich, die sich auf Spanien wie auf ganz Europa auswirkten, und zwei Jahrzehnte später der spanische Unabhängigkeitskrieg gegen Napoléon sind Erfahrungen, die in Katalonien wie im übrigen Spanien einen nationalen Bewusstseinsprozess in Gang setzen, in klarer Abgrenzung zum bisherigen „Ancien Régime“, das auf dem Untertanenverhältnis zum Monarchen basierte. Es entsteht damals der Begriff der „*nació espanyola*“, und die Begriffe „*pàtria*“ und „*patriotisme*“ bzw. „*patriota*“ kommen in Umlauf. Es entsteht „*una nova forma d'identitat espanyola que subsumís o subordonés totes les altres*“ (S. 101), eine Identität, deren Grundlage der moderne Nationalstaat nach französischem Vorbild war. Zum Träger dieser neuen Form der spanischen Identität wurde nun aber nach Marfany das sich formierende merkantile und industrielle Bürgertum in Katalonien, das sich von Anfang an als Teil des spanischen Nationalstaats verstand.

Wie kommt es nun aber, so wird man sich mit Recht fragen, dass dieses bewusst spanisch orientierte katalanische Bürgertum im Verlauf der *Renaixença* ein so enges Verhältnis zu Katalonien und zur katalanischen Kultur entwickeln sollte? Für diesen paradoxen Befund hat Marfany zunächst einmal zwei Antworten parat. Ein Grund ist seiner Meinung nach ganz ohne Zweifel die starke emotionale Bindung an Katalonien (ganz beson-

ders bei den Katalanen, die wie de Remisa und Aribau in Madrid ansässig waren), und ein zweiter Grund ist die bleibende Identifizierung des Bürgertums mit den populären Schichten der katalanischen Bevölkerung (trotz des Klassenunterschieds). Beide Elemente hätten jedoch die Treue zum spanischen Nationalstaat in nichts beeinträchtigt. Bevor jedoch diese Aspekte, die zum herkömmlichen Bild der *Renaixença* führen, untersucht werden, widmet sich Marfany ausführlich dem modernen spanischen Nationalbewusstsein, wie es vom katalanischen Bürgertum entwickelt wurde.

Der erste Hauptteil des Buches trägt die Überschrift „Nacionalisme“ (S. 125–392). Er besteht aus sieben Unterabteilungen, in denen die einzelnen Phasen der Entwicklung bis 1859 aus verschiedenen Perspektiven untersucht werden. In der ersten Unterabteilung wird anhand von Presstexten, vor allem aus „*El Diario de Barcelona*“, äußerst minutiös der Entwicklung des Nationalbegriffs in der Zeit des spanischen Unabhängigkeitskriegs nachgegangen. Es wird gezeigt, wie die Begriffe „*pàtria*“ und „*nació*“ in die Pressesprache Eingang finden und wie ein „*patriotisme nacional modern*“ (S. 115) in ständigem Bezug zum spanischen Nationalstaat und in klarem Bruch mit den bisherigen Anschauungen des „*Ancien Régime*“ entsteht. Wenn von Katalonien die Rede ist, dann wird es als Teil der spanischen „Nation“ gesehen. Der Unabhängigkeitskrieg erzeugt ein Pathos des Spanischen, der spanischen Nationaleinheit, an der alle spanischen Regionen gleichermaßen teilhätten.

Diese nationale spanische Ideologie ist zunächst einmal auf die aufsteigende Klasse des Bürgertums beschränkt. Aber wie steht es mit den „*clases subalternes, rurals i urbanes*“ (S. 152)? Ist in diesen volkstümlichen Schichten noch so etwas wie ein katalanisches Bewusstsein vorhanden? In detaillierten Untersuchungen der erhaltenen Memoirenliteratur aus der Feder von Handwerkern, Gutsbesitzern oder Geistlichen auf dem Lande kann Marfany zeigen, dass es in diesen Schichten zwar noch kein modernes politisches Bewusstsein gibt, dass aber die neue nationale Rhetorik schon vereinzelt in die Texte eingedrungen ist. Ansonsten sind die Schreiber noch dem Denken des „*Ancien Régime*“ verhaftet, verwurzelt im heimischen Boden und im christlichen Glauben. Wenn von Katalonien die Rede ist, was selten genug der Fall ist, dann sei er Begriff rein geografisch zu verstehen, ohne politische Mehrdeutigkeit. In polemischem Bezug zu Max Cahner weist Marfany jede Ambiguität des Begriffes im Blick auf ein katalanisches Bewusstsein zurück. Auch der zuweilen erkennbare „*anticastellanisme*“ sei nur gegen die Region Kastilien, nicht aber gegen den spanischen Nationalstaat gerichtet.

Die politische Restauration nach 1814 hat die Entwicklung zu einem modernen liberalen Nationalbewusstsein zwar verlangsamt, aber keineswegs unterbrochen, wie Marfany anhand von spanischen Gedichten aus „El Diario de Barcelona“ und einem Theaterstück von Ramon Muns i Seriñà nachweisen kann, wo eine entschieden nationale Tendenz erkennbar wird. Der entscheidende und triumphale Durchbruch des neuen Denkens erfolgt nach Marfany jedoch in der Zeit des liberalen „Trienniums“ (1820-23). Liberalismus und spanisches Nationalbewusstsein erscheinen als die zwei Seiten einer Medaille, und immer wieder wird in den Texten auf den spanischen Unabhängigkeitskrieg als die historische Basis zurückverwiesen. Marfany zeigt, wie sich zusammen mit den Begriffen „nació“, „pàtria“ und „patriotisme“ auch eine nationale Symbolik und Mythologie entwickelt, die bis zum Ende des Jahrhunderts fortbestehen wird und die in der Erinnerung an die mythischen iberischen Vorfahren, an „Numancia“, an „Pelayo“ und den „Cid“ ihren Ausdruck findet. In „El Vapor“ wird Spanien apostrophiert als „la patria de los Pelayos, de los Cides y de los Padillas“ (S. 195), und auch für Barcelona werden mythisierende Begriffe verwendet wie „Barcino“ oder gar „Favencia“. Sie alle sind Teil einer nationalen Rhetorik, die sich immer mehr im politischen Diskurs der Epoche einbürgert. Zu bemerken ist, dass der Begriff „pàtria“ als überparteilich und alle Gesellschaftsklassen umfassend verstanden wird, als Faktor der Einheit, ähnlich wie ein anderer neu entstehender, schon eher nationalistischer Begriff, der des „espanyolisme“, der die Aufforderung zur Überwindung der Klassengegensätze enthält.

In den 1840er Jahren stellt Marfany eine gewisse Krise des nationalen Denkens fest. Er konstatiert das wachsende Bedürfnis, den Nationalbegriff nicht nur rhetorisch zu verwenden, sondern den Begriff sozusagen mit Inhalt zu füllen. In der höchst interessanten Unterabteilung „Fent la nació: l'esperit, el territori, la història, la literatura, la llengua 'nacional“ (S. 260-294) zeigt Marfany, wie das Bedürfnis entsteht, eine Art spanischen Nationalgeist zu definieren, der sich in den verschiedensten Kulturbereichen ausgeprägt habe. Hier könnte man auf ähnliche Bestrebungen in anderen europäischen Ländern in Zusammenhang mit der Romantik hinweisen. In Katalonien entsteht eine umfangreiche und höchst bemerkenswerte wissenschaftliche oder populärwissenschaftliche Literatur, die sich mit der spanischen Geografie, der Geschichte, der Literatur und der Sprache befasst. Pau Piferrer verfolgt mit seinem Projekt „Recuerdos y bellezas de España“, deren erster, von ihm selbst verfasster Band Katalonien gewidmet ist, die Absicht, die einzelnen spanischen Landschaften mit ihren his-

torischen Bauwerken und Ruinen dem Leser nahezubringen. Eine Vielzahl von Werken meist populärwissenschaftlicher Art widmet sich den großen Epochen der spanischen Geschichte; programmatisch ist schon vom Titel her das Werk von Joan Cortada „Las glorias nacionales“. Im Bereich der Literatur kann man nach Marfany geradezu von der „Erfindung der spanischen Literatur“ (S. 268) sprechen, wobei hier natürlich die Erfindung einer spanischen „Nationalliteratur“ gemeint ist. Gerade auf diesem Feld sind die Autoren tätig, die wir vor allem auf Grund ihrer Rolle in der katalanischen Literaturrenaissance kennen. Aribau ist der Initiator der „Biblioteca de los autores españoles“, nach Piferrer „el monumento más grandioso levantado en nuestra época a la literatura española“ (S. 269). Manuel Milà i Fontanals ist der Verfasser bedeutender wissenschaftlicher Werke zur spanischen Literatur, aber auch der Verfasser zahlreicher populärwissenschaftlicher Zeitungsartikel zu den Klassikern Cervantes, Luis de León, Lope de Vega oder Calderón. Es soll die Größe und Eigenart dieser Literatur herausgestellt und gegenüber Literaturen wie der französischen verteidigt werden. Es entsteht der Begriff der „literatura nacional“, die als Teil des kulturellen spanischen Erbes erlebt wird. Dieser spanischen Nationalliteratur gehört übrigens nach allgemeiner Ansicht auch die altkatalanische Literatur an.

Das aufstrebende Verlagswesen in Barcelona ist übrigens auch ein Aspekt dieser „Erfindung der spanischen Literatur“. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist schließlich die Pflege der spanischen Sprache, für die Katalonien zum Vorreiter in Spanien wird. Das „castellano“ wird, wie Marfany betont, ganz im Sinne der herrschenden Diglossie als „nuestro idioma dominante“ (S. 279) angesehen. „La lengua castellana es la lengua de la Nación“, heißt es an anderer Stelle; das Katalanische könne bestenfalls als „nuestro dialecto provincial“ angesehen werden (wobei der Begriff „dialecto“ allerdings nicht die heutige Bedeutung hat). Die immer wieder geäußerte Klage, dass in Katalonien ein schlechtes Spanisch gesprochen werde, habe ebenfalls zu einer verstärkten Beschäftigung mit der spanischen Sprache geführt.

Dass das spanische Nationalbewusstsein sich im Grunde in allen Lebensbereichen durchsetzen sollte, das zeigt Marfany in der durchaus unterhaltsamen letzten Unterabteilung dieses ersten Hauptteils mit dem Titel „Els camins de la nacionalització“ (S. 294–330). Spanische Produkte etwa sollten vorzugsweise gekauft werden; spanischen Künstlern solle, wenn möglich, der Vorzug gegeben werden, spanische Theaterautoren sollten gegenüber ausländischen bevorzugt werden; in der Oper wird eine nationale spanische Oper gefordert, und die Zarzuela erfreut sich ungebro-

chener Beliebtheit. Mañé i Flaquer wandte sich gegen das französische Melodram, und Piferrer lobte Zorrilla über alles. Ein kurioser Aspekt des spanischen „Nationalismus“ ist die Mode des „andalusisme“ im Barcelona der Jahrhundertmitte, der Marfany mit großer Sachkenntnis nachgeht. Zu dieser Mode gehörte auch der Stierkampf, der sich nach Marfany im damaligen Barcelona großer Beliebtheit erfreute. Die Tatsache, dass gerade der „andalusisme“ zum Inbegriff des spanischen Nationalgeists wurde, ist nach Marfany letztlich dadurch zu erklären, dass hier unkritisch das damals in Europa vorherrschende französische Spanienbild übernommen wurde!

Angesichts dieser erdrückenden Tatsachen fragt man sich um so mehr, was von der herkömmlichen Vorstellung von der Wiedererweckung der katalanischen Kultur im 19. Jahrhundert zu halten ist. Dieser Frage sind der zweite und dritte Hauptteil des Buches gewidmet, mit den Überschriften „Provincialisme: Una digressió“ (S. 393–538) und „Regionalisme“ (S. 539–807). Mit „provincialisme“ haben Historiker wie Ferran Soldevila und Jaume Vicens Vives die erste Phase der *Renaixença*, von 1830 bis 1860, bezeichnet; gefolgt von der „regionalistischen“ Phase (bis 1890). Marfany lehnt diese Unterteilungen ab. Für ihn ist der „Provinzialismus“ nur eine Spielart des „Regionalismus“; beide hätten gemeinsam, dass sie den Nationalstaat als übergeordnete Instanz ansehen und das Prinzip der Diglossie mit dem Spanischen als der hierarchisch übergeordneten Sprache anerkennen würden. Nur so ist für Marfany erklärbar, dass in der Epoche der *Renaixença* der spanische „Nationalismus“ und die katalanische Kulturbewegung nebeneinander existieren konnten. So fasst er denn auch die katalanische Kulturbewegung bis 1859 unter dem Begriff des „Regionalismus“ zusammen, eine „provinzialistische“ Epoche habe es nicht gegeben.

Marfany widerspricht auch der gängigen Anschauung, dass der *Renaixença* eine lange Epoche der „*Decadència*“ der katalanischen Kultur vorausgegangen sei. Das Gegenteil sei der Fall. Das Bewusstsein von den kulturellen und politischen Leistungen der Katalanen, die Erinnerung an die historischen Institutionen des katalanischen Mittelalters seien immer präsent geblieben, gerade auch nach dem Schicksalsjahr 1714. Als bestes Beispiel hierfür sieht er den katalanischen Schriftsteller und Aufklärer Antoni de Capmany an, der in seinen Publikationen diese Leistungen in Erinnerung ruft und sie gleichzeitig auch in sein Projekt eines liberalen spanischen Nationalstaates einbringt. Capmany sei sozusagen ein „proto-liberaler“ Geist gewesen, der den Zwiespalt zwischen spanischem „Nationalismus“ und katalanischer Kultur auf harmonische Weise überwunden habe. „*Fer d'Espanya un veritable Estat nacional modern sobre la base de la societat civil catalana*“ (S. 415) sei sein erklärtes Ziel gewesen.

Als Abgeordneter bei den „Cortes de Cádiz“ war Capmany auch ein Gegner des Provinzialismus. Von Capmany stammt das Wort, dass die katalanischen Abgeordneten nicht „diputados de Cataluña“ seien, sondern „diputados por Cataluña“, dass sie also in erster Linie dem spanischen Staat verpflichtet seien. Der Begriff von Katalonien als „Provinz“ geht, wie Marfany nachweist, auf das „Ancien Régime“ zurück: die spanische Monarchie war in „Provinzen“ unterteilt. Der Begriff hatte also einen politisch konservativen Beigeschmack, und er erweckte unwillkürlich auch Vorstellungen von Provinzialität und Beschränktheit. Allerdings erhielt der Begriff später auch eine positive Deutung: unter „espíritu de provincialismo“ wurde das sozusagen antiquarische Interesse an der regionalen Kultur verstanden, deren historische Dokumente nun verstärkt publiziert wurden. Es gab also einen guten und einen schlechten „Provinzialismus“, und auch politisch war der Begriff nicht ungefährlich, da Interessenskonflikte mit dem Nationalstaat entstehen konnten. So haben viele Autoren das Bedürfnis, den Begriff näher zu erklären, wie etwa Jaume Balmes, wenn er in seiner Akademierede von „cierto provincialismo legítimo, prudente, juicioso, conciliable con los grandes intereses de la nación“ (S. 498) spricht. Marfany zeigt in detaillierten Textuntersuchungen, wie sich Mitte des Jahrhunderts ein neuer und politisch ungefährlicher Begriff durchsetzt, der von allen politischen Gruppierungen akzeptiert werden konnte: „l'amor al país“, die Liebe zur Heimat.

Das gelehrte Interesse an katalanischer Geschichte und Kultur, wie es sich in den Anfängen der Renaixença manifestiert, bezeichnet Marfany als „antiquarisme provincialista“ (S. 541). Es ist noch weit nach 1800 feststellbar, vor allem bei Vertretern der Kirche, und es muss als Vorstufe des „Regionalismus“ angesehen werden. Von „Regionalismus“ könne man ab dem Augenblick sprechen, da die regionale katalanische Kultur als Instrument gesehen wurde, die Bedeutung Kataloniens in Spanien sichtbar zu machen und wirtschaftliche und politische Interessen in Spanien durchzusetzen. Am Anfang steht hier wiederum Capmany mit seinen „Memorias“, einem Schlüsselwerk des frühen Katalanismus liberaler Prägung, wie auch sein „Discurso sobre la agricultura, comercio e industria“, nach Marfany „una prou completa geografia econòmica de Catalunya“ (S. 543). Auch das „Diccionario crítico de los escritores catalanes“ von Fèlix und Ignasi Torres Amat gehört zu diesen Werken der ersten Stunde, es wurde allerdings, wie Marfany zeigt, im Geist des „antiquarisme provincialista“ begonnen und bekam erst danach eine „regionalistische“ Prägung. Es sollte zeigen, dass Katalonien nicht nur ein Land von Handel und Industrie war, son-

dern auch ein Land der Kultur. In Polemik zu Ernest Lluc betont Marfany allerdings, dass dieses monumentale Werk keinesfalls als Vorläufer der neuen katalanischen Literatur anzusehen sei, denn es wurden alle katalanischen Autoren, ob sie nun katalanisch oder spanisch schrieben, aufgenommen. Von Interesse ist auch die „Gramática y apología de la lengua catalana“ von Josep Pau Ballot, deren patriotische Absicht bereits im Titel erkennbar wird, die aber nicht als Kritik an der bestehenden Diglossie misszuverstehen sei. Ausführlich untersucht Marfany die Editions-geschichte eines kulturgeschichtlichen Monuments, der „Crónica Universal del Principado de Cataluña“ aus dem 17. Jahrhundert, deren erster Teil auf katalanisch veröffentlicht worden war, während die beiden anderen, damals nicht veröffentlichten Teile auf spanisch verfasst waren. Fèlix Torres Amat, Albert Pujol und Pròsper de Bofarull haben dieses Werk neu herausgegeben und den ersten Teil ins Spanische übersetzt. Die Anfänge der Unternehmung sind nach Marfany wiederum dem „antiquarisme provincialista“ zuzurechnen, aber als das Werk schließlich erschien, wurde es Teil der „regionalistischen“ Ideologie. Um dies klarzustellen, untersucht Marfany sogar die soziale Zugehörigkeit der Abonnenten des Sammelwerks, deren Liste noch erhalten ist.

In der Mitte der 1830er Jahre setzt dann jenes Phänomen ein, das man in engerem Sinn als die *Renaixença* bezeichnen kann. Marfany überschreibt denn auch das entsprechende Unterkapitel mit „La plena eclosió“ (S. 584–634). Dass dies allerdings der Beginn der neueren katalanischen Literatur sei, wird entschieden in Frage gestellt. Die katalanischen Gedichte von Joaquim Rubió i Ors, die ab 1839 in „El Diario de Barcelona“ erschienen, seien keinesfalls ein literarischer Neuanfang. Gedichte auf Katalanisch in Zeitungen habe es auch vorher gegeben, „de versos en català sempre se n’havien publicat a la premsa des que aquesta existia“ (S. 585). Genauere Belege bringt Marfany hier allerdings nicht. Rubió i Ors wird jedoch zugestanden, dass er mit einem Nachdruck wie nie zuvor sein Unternehmen, katalanisch zu dichten, fortführte und dadurch doch zu einem Neuerer wurde. Ein weiteres Moment, das in der Folgezeit wichtig wurde, war die romantische Glorifizierung des katalanischen Mittelalters in der Lyrik, aber auch im (spanischsprachigen) historischen Roman, als dessen Vertreter in Katalonien Ramon López Soler und Joan Cortada genannt werden. Die verstärkte Hinwendung zu katalanischen Themen ist ein weiterer Schritt in der Geschichte des katalanischen „Regionalismus“. In dieser Zeit entstanden neue literarische Gattungen, die es in dieser Weise bisher nicht gab, wie etwa der kulturelle Essay oder die Reiseliteratur. Der Katalonien-Band

von Pau Piferrer in der Reihe „Recuerdos y Bellezas de España“ ist hier zu nennen, in dem das Gefühl der Liebe zu Katalonien zum Ausdruck kommt, „un impuls sentimental, un fort lligam emotiu amb la terra i la història“ (S. 598f.).

Bei Piferrer erscheint in seinem Katalonien-Buch zum ersten Mal der Begriff des „Zentralismus“, der eindeutig als Kritik am spanischen Zentralstaat zu werten ist. Zentralismus war in den Anfängen der bürgerlichen katalanischen Literatur durchaus als positiv gesehen worden, weil er im Sinne des Liberalismus die Erneuerung des spanischen Nationalstaats in Gegensatz zum „Ancien Régime“ ermöglichte. Dass sich das um die Mitte des 19. Jahrhunderts änderte, ist nach Marfany einer gewissen Desillusionierung des katalanischen Bürgertums zuzuschreiben, vor allem nach der Revolution von 1848. In dieser Zeit entsteht auch die Opposition zwischen Barcelona und Madrid, „un tòpic destinat a una llarguíssima vida, encara avui dia no acabada: la comparació entre Barcelona i Madrid en sentit denigrant per la segona“ (S. 615). Ausführlich beschreibt Marfany die Pressereaktionen anlässlich des Baus des „Teatre del Liceu“ – einen solchen Musiktempel gäbe es in Madrid nicht! Die Frage wird aufgeworfen, was die eigentliche spanische Hauptstadt sei, und die Madrider Presse antwortet ebenfalls polemisch. Die Auseinandersetzung zwischen Barcelona und Madrid ist auch eines der Themen bei Joan Mañé i Flaquer, der das Unverständnis für die katalanischen Belange in Madrid rügt und dort polemische Reaktionen hervorruft. In dieser Zeit kommt der Ausdruck „cuestiones catalanes“ für die Probleme mit Katalonien auf. Die Forderung nach „descentralització“ wird um die Mitte des Jahrhunderts in Katalonien stärker, aber die Forderung ist nicht mit einer konkreten politischen Vorstellung verbunden. Auch der in der Debatte stehende Begriff „federalisme“ findet in Katalonien, wie Marfany zeigt, kaum Anhänger. Die für den „Regionalismus“ charakteristische Unterordnung der Region unter den Zentralstaat bleibt auch weiterhin bestehen, und dies noch für eine lange Zeit.

Joan Cortada ist nach Marfany der Erste, der Mitte des Jahrhunderts den Begriff „pàtria“ auf Katalonien anwendet, der bisher nur Spanien vorbehalten war (hier übersieht Marfany freilich, dass „La pàtria“ auch der Titel des berühmten Gedichts von Aribau von 1833 war). „La patria nuestra es Cataluña“, heißt es bei Cortada (S. 678). Aber politisch würde dieser Satz nur wenig besagen, es handle sich um „una pura declaració de regionalisme“ (ebd.). Dieser Regionalismus sei unpolitisch, er bringe nur die gefühlsmäßige Bindung an Katalonien zum Ausdruck. Zu einer politischen

Doktrin wird der Regionalismus erst in den achtziger Jahren unter Valentí Almirall, und diese Epoche fällt nicht mehr in den zeitlichen Rahmen von Marfanys Studie.

Einen Widerspruch zwischen spanischem Nationalstaat und katalanischer Region gibt es für die Autoren der *Renaixença* in der Sicht von Marfany letztlich nicht. Die Konstituierung des modernen spanischen Nationalstaats und die Konstituierung einer modernen katalanischen Kultur sind vielmehr zwei Prozesse, die parallel zueinander verlaufen und deren Koexistenz die Besonderheit der *Renaixença* ausmacht. Die gleichen Autoren, die an der Konstituierung einer katalanischen Kultur arbeiteten, waren auch an der Konstituierung einer modernen spanischen Kulturnation beteiligt, auch wenn das spanische Werk von Männern wie Bonaventura C. Aribau, Víctor Balaguer oder Manuel Milà i Fontanals weit weniger gewürdigt worden sei als das katalanische. Marfany führt das Beispiel von Joaquim Rubió i Ors an, das zeigen soll, dass der Autor, der mit dem „Gayté del Llobregat“ eine neue Epoche der katalanischen Lyrik einleiten wollte, zur gleichen Zeit auch mit spanischen Gedichten hervorgetreten ist. Man darf letztlich nicht vergessen, dass das katalanische Bürgertum sich als nationales spanisches Bürgertum verstand, ganz einfach deshalb, weil die Industrie, die seine wirtschaftliche Basis war, als nationale spanische und nicht etwa als katalanische angesehen wurde. „La defensa de la industria nacional“ (S. 757) war das Schlagwort, das die Bestrebungen des katalanischen Bürgertums zusammenfasst. Dieser Aspekt wird in dem abschließenden Teil „Indústria i nació“ noch weiter ausgeführt, speziell in dem Kapitel „Indústria catalana, indústria nacional: amor al país i patriotisme“ (S. 862–903).

Die Thesen Marfanys zum „nacionalisme espanyol dels catalans“ und ihrem offenbar diesem eindeutig untergeordneten „sentiment regionalista“ sind der herkömmlichen Meinung klar entgegengesetzt und fordern zur kritischen Auseinandersetzung, die vom Autor auch gewünscht wird. Eine solche Auseinandersetzung könnte bei Marfanys Verwendung des Begriffs *Renaixença* ansetzen. Marfanys Werk ist an der Grenzlinie zwischen politischer Geschichte und Literaturwissenschaft angesiedelt, *Renaixença* ist jedoch ein vorwiegend literarhistorischer Begriff. Schon die zeitliche Eingrenzung des Buchs erscheint problematisch. Traditionell wird für die *Renaixença* der Zeitraum zwischen 1830 und 1890 angenommen; Marfany beginnt sein Buch 1789 und lässt es 1859, dem Jahr der Restaurierung der *Jocs Florals*, enden (wobei er allerdings in der Einleitung einen zweiten Teil in Aussicht stellt). Die Bedeutung literarisch relevanter Kapitel in der Geschichte der *Renaixença* wird bei Marfany auf provokative Weise geleg-

net. Die Ode „La pàtria“ von Aribau, mit der man gemeinhin die Renaixença beginnen lässt, wird überhaupt nicht erwähnt. Die Bedeutung der *Jocs Florals*, von denen noch Jahrzehnte später starke literarische Impulse ausgegangen sind, wird rundweg abgestritten: „Fora la moixiganga medieval, allà no s’havia tractat de restaurar absolutament res, i menys que res la llengua catalana“ (S. 674). Auch wenn in der neueren Forschung, etwa bei Antònia Tayadella, deren Bedeutung kritischer gesehen wird als bisher, so kann man sie zumindest aus literarhistorischer Sicht nicht einfach ignorieren. Die Renaixença ist nun aber in erster Linie ein grundlegendes Kapitel der katalanischen Literaturgeschichte, auch wenn die Epoche den Idealvorstellungen einer katalanischen Nationalkultur, wie sie dann später im *Modernisme* und *Noucentisme* angestrebt wurden, noch nicht entsprechen kann. Dass sie diese Literaturepochen vorbereitet, das wird erst voll in den Jahrzehnten nach 1859 deutlich, die nicht mehr bei Marfany berücksichtigt werden.

Auch der Begriff des „nacionalisme espanyol“ müsste kritisch hinterfragt werden. Der Begriff Nationalismus ist negativ konnotiert, als übersteigter Nationalismus, auch bei Marfany, der sich an einer Stelle des Buches vom Nationalismus distanziert (S. 261). Der Begriff Nationalismus wird gemeinhin für die historischen Entwicklungen seit Ende des 19. Jahrhunderts verwendet; wie weit man ihn auf das frühe neunzehnte Jahrhundert anwenden kann, bleibt fraglich. Nationalbewegungen gab es zu jener Zeit überall in Europa, man kann sie als historisch notwendige Prozesse in der Konstituierung der Nationalstaaten ansehen. Die Gegenüberstellung „Nacionalisme espanyol i catalanitat“ im Titel des Buches entbehrt nicht der tagespolitischen Brisanz. Allerdings muss hier erwähnt werden, dass Marfany in früheren Werken auch als Kritiker des katalanischen Nationalismus hervorgetreten ist.

Marfany hat ein monumentales und wegweisendes Werk vorgelegt, das von den Historikern wie den Literaturwissenschaftlern des katalanischen und spanischen 19. Jahrhunderts nicht ignoriert werden kann. Seine zum Teil provokativen Thesen fordern zu einer Revision des katalanischen Geschichtsbilds und zu einer neuen Diskussion um die Epoche der Renaixença auf. ■

■ Horst Hina, Albert-Ludwigs-Universität, Romanisches Seminar, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, <h.hina@t-online.de>.

- J.V. Foix: *Diari 1918 • Selecció / Aus dem Tagebuch 1918*. Auswahl, Übersetzung und Nachwort von Eberhard Geisler. Zürich: teamart Verlag, 2013. 142 pàgs. ISBN 978-3-908126-41-6.

Eberhard Geisler és catedràtic jubilat de Literatures Iberoromàniques, va treballar al Departament de Llengües Romàniques de la Universitat Johannes Gutenberg de Mainz i és el nom que més immediatament s'associa amb el de J.V. Foix a Alemanya. Geisler és, de fet, el traductor de les úniques dues publicacions monogràfiques sobre Foix: *KRTU und andere Prosadichtungen* (1988) i *Diari 1918 • Selecció / Aus dem Tagebuch 1918* (2013), objecte, aquesta última, d'aquesta ressenya. De Foix també ha traduït deu sonets del llibre *Sol i de dol*, en *Sprache im technischen Zeitalter* (en premsa). L'estudiós també ha escrit nombrosos articles científics dedicats a l'autor català.¹

S'ha dit sovint que la traducció de la poesia és una activitat principalment vocacional, tant per raons econòmiques, com pel desafiament que aquesta tasca traductora representa. Geisler sembla confirmar això explícitament quan escriu que, pel que fa la traducció dels poemes de Foix, “produceix un plaer especial endinsar-se en aquests textos, esforçar-se a comprendre'ls i, finalment, traslladar-los a la llengua pròpia; un plaer que es deixa amb recança un cop s'acaba la feina” (Visat, en línia).

Diari 1918: Selecció / Aus dem Tagebuch 1918 conté una selecció de poemes en prosa en català que van acompanyats de la traducció a l'alemany escollida del llibre *Diari 1918*, que Foix va publicar l'any 1981 a l'editorial Edicions 62. El títol del llibre de Foix pot induir els lectors a malentesos ja que, de fet, inclou no solament les composicions de *Del “Diari 1918”* (1956) sinó també d'altres, com ara *L'estrella d'en Perris* (1963), *Darrer comunicat* (1970), *Tocant a mà...* (1972) i peces anteriors a 1936. La selecció feta a l'antologia presenta la distribució següent: *Primers fragments del Diari* (quinze poemes), *Del “Diari 1918”* (onze poemes), *L'Estrella d'en Perris* (tretze poemes), *Darrer comunicat* (quatre poemes) i *Tocant a mà...* (nou poemes). A més, inclou un epíleg del traductor i una petita bio-bibliografia amb una foto del poeta. La posició del peritext al final del llibre, així com la del text de partida en català i la seva traducció, sembla ésser una indicació de la voluntat del traductor (i de l'editor) de presentar Foix als lectors de la manera més directa possible, limitant-se a introduir comentaris sobre la seva poesia al final, o sigui quan idealment ja s'han llegit els poemes. L'antologia té mèrits

1 Vegeu la llista de les seves publicacions en la pàgina de la Universitat Johannes Gutenberg de Mainz: <www.staff.uni-mainz.de/apercir/web/geisler/publ.htm>.

considerables per diverses raons: d'antuvi, perquè contribueix a donar difusió a l'obra del poeta català al sistema literari alemany. De fet, fins ara no existeixen gaire antologies o llibres de Foix que hagin estat traduïts a altres llengües. Després del castellà, l'alemany és la llengua que compta amb el nombre més alt de traduccions. En segon lloc, per la varietat i complexitat de l'obra de Foix i per la dificultat que això implica per al traductor. En aquest context no és possible presentar de forma exhaustiva aquesta varietat, que, de totes formes, ja va ser estudiada a fons (vegeu Guerrero, 1996; Vallcorba, 2002; Veny-Mesquida, 2004, entre d'altres). Em limitaré, per tant, a esmentar breument els aspectes més representatius d'aquesta complexitat, tal com es poden trobar en aquesta antologia.

El llibre de Foix *Diari 1918* inclou composicions en forma de descripcions, diàlegs, monòlegs dramàtics, relats breus, que no sempre és possible definir fent referència a algun gènere poètic convencional. Això no ha de sorprendre, si es considera la definició que Foix va donar de sí mateix com a “investigador en poesia.” També va escriure, en el vers final d'un sonet al llibre *Sol i de dol* (1936): “M'exalta el nou i m'enamora el vell”, al·ludint amb això al seu intent constant d'explorar i experimentar amb els gèneres de la tradició i de la modernitat. A la seva poesia Foix opera una recuperació i reelaboració de la llengua catalana i de la seva tradició poètica, les arrels de la qual remunten a l'edat mitjana, per tal de projectar ambdues cap al futur. Una síntesi, doncs, de tradició i avantguarda en què, com observa Gavagnin (1991: 156), al costat d'elements formals i temàtics propis de la literatura medieval es troben procediments de l'experimentació surrealista, com, per exemple, les imatges oníriques, la introducció d'elements inesperats, les metamorfosis sobtades. Geisler posa en evidència aquesta projecció del poeta cap al futur quan observa, evocant la fascinació de Foix pels avions i recuperant-ne la metàfora: “Man spürt seinen Texten an, dass bei allem Willen zum Bleiben und Beharren, zur Besinnung aus Eigene, sich die Schubkraft eines Fluggeräts bemerkbar macht, das ins Weite tragen will” (130).²

La síntesi foixana d'experimentació i tradició és estratificada perquè es realitza en més nivells del text poètic: a nivell de gènere, temàtic i lingüístic. Un exemple d'experimentació amb els gèneres literaris es troba al fet que Foix alternà al llarg de la seva carrera poètica la publicació de poemes en

2 La fascinació pels avions és, tanmateix, particularment difosa a principi del segle XX. Pensem, per exemple, al vol sobre Viena, l'acció bèl·lica realitzada per Gabriele D'Annunzio l'any 1918, al carisma que Goering va guanyar sobretot gràcies a la seva reputació com a “as” de l'aviació durant la primera guerra mundial, o bé a la celebració de l'heroisme dels pilots en alguns poemes de W.B. Yeats.

prosa amb la de poemes de forma clàssica, com els sonets recollits al llibre, ja mencionat, *Sol i de dol*. Geisler destaca el significat d'aquesta elecció formal per a Foix. El poema en prosa s'ha descrit sovint com a gènere de la modernitat (vegeu León Felipe, 2005; Aullón de Haro, 2005; Utrera Torremocha, 1999; Arenes i Sampera, 1998). Creat per Aloysius Bertrand amb *Gaspard de la nuit* en 1842, encara que segons alguns estudiosos com Aullón de Haro (1979: 111) el seu origen s'hauria d'atribuir més aviat a Novalis amb els *Himnes a la nit* (1800), el poema en prosa adquireix renom a Europa sobretot amb *Le spleen de Paris: Petits poèmes en prose* (1869), de Beauclair, i amb *Illuminations* (1886), de Rimbaud. La falta aparent d'estructures formals immediatament recognoscibles, com per exemple la rima i el metre, en fan un emblema, segon Geisler (136), de l'impuls cap a la llibertat que és propi de Foix. Al mateix temps, el poema en prosa també és un símbol de la fragmentació de la identitat moderna. Tanmateix, l'absència d'una estructura fàcilment identificable no vol dir pas absència de forma *tout court*, ni implica una major traduïbilitat d'aquest gènere. Com els diversos estudis destaquen, perquè es pugui parlar de poema en prosa, i no simplement de fragment en prosa poètica o de narració breu, la composició ha de presentar alguns trets fonamentals com la intencionalitat de l'autor, una certa brevetat, concisió de representació i cohesió formal que permeten una classificació dels tipus del poema en prosa com a poema *il·luminació* o poema *formal*.³ Prenem com a exemple el poema "M'han deslligat a riba mar" / "Am Meeresufer haben sie mich wieder losgebunden" (52–53). Es tracta d'una composició molt breu, en què el jo líric presenta una sèrie d'escenes (el mar, els corsaris, l'alba engolidora de la nit, la mossa bocarruda de l'Hostal, els puigs i els vinyars mullats per la pluja) que, tot i les diferències, evoquen imatges d'aigua i de foscor. La manera com les diverses escenes s'encadenen recorda el flux d'associacions oníriques determinades pel nostre subconscient. Tot i la varietat d'imatges, la composició es manté concisa i coherent gràcies possiblement a la dimensió onírica en què s'emmarca la descripció però, sobretot, des del punt de vista estilístic, gràcies a l'elecció d'unitats lèxiques que intersequen marcs semàntics diferents que es reverberen en tot el poema creant associacions dinàmiques i impressions sensorials semblants, i donant unitat a la composició. La traducció de Geisler proposa unes solucions estilístiques similars, fent ús de paraules

3 Vegeu també León Felipe (2005: 16–25). Es tracta de criteris generals que no s'apliquen sempre. Entre els poemes en prosa que no respecten aquests criteris cal recordar el llarg poema en prosa *Espacio* de Juan Ramón Jiménez.

com *Meeresufer*, *Seeräuber*, *Rinnen*, *Taue* i *Schiffmeisterbaum*, que són també traduccions literals del text de Foix i permeten crear una xarxa d'associacions a l'interior del poema traduït semblant a la del text de partida. Queden, tanmateix, alguns problemes de traducció, condicionats per l'estil de Foix, que descriuré més avall.

Una altra característica de la poesia foixana és, com s'ha dit, la seva varietat de temes. La selecció que Geisler fa en aquesta antologia presenta un ventall ampli d'aquests temes, sovint estretament entrelaçats, que el traductor es preocupa de descriure a l'epíleg. Trobem, així, la representació i crítica de les estructures religioses, com a “En arribant a la universitat dels pares” / “Als ich zur Universität der Patres” (40–41), la deconstrucció del jo i la fascinació foixana per la idea d'identitat percebuda en la diversitat, com es llegeix al poema “Ja els banyistes” / “Die Badegäste” (72–73), en què davant la gran diversitat de persones que es troben a la platja (“ascetes immòbils”, “beats contemplatius”, “adoradors recollits”, “ermitans col·lectors”, etc. (72)), el poeta i el personatge femení d'Emília arriben, nogensmenys, a percebre l'Instant Absolut: “Tots dos, solitaris en una forest d'òrgans vitals que poncellen i es desclouen, ençà i enllà dels altres, ment i cor fraterns, gaudim de l'absolut de l'Instant” (72). L'antologia també inclou composicions que representen el tema de l'eros mitjançant referències explícites al cos de la dona, com al poema “Cercava, adelerat” / “Sehn-süchtig suchte ich” (66–67), en què la filla del ferrer, que “embasta calces breus per a fadrines llunyeres” s'adreça “alta, negra i cabelluda” i mira el poeta amb desvergonyiment i “amb urc senyorívol s'ha despampolat els pits” (66). El poema també simbolitza la impossibilitat d'arribar a una unió satisfactòria entre dona i home, ja que, quan el poeta obre els braços per agafar la noia, ella desapareix “en el guspireig de l'escuma solar” (66) i el jo líric s'assabenta que la dona va morir fa anys “recremada pel sol, a les selves brasileres on son pare doma salvatgina” (66). La poesia de Foix tematitza així també l'associació entre Eros i Thanatos, amb les implicacions descrites i analitzades pels estudis de psicoanàlisi coneguts pel poeta. Altres temes presents a l'antologia són la crítica de la metafísica occidental i els límits del Logos, que intenta en va dominar la realitat encasellant-la en les seves estructures racionals, tot i que acabi esberlant-se contra la complexitat d'aquesta. Aquesta crítica es realitza sovint a través de procediments manllevats de l'estètica surrealista. Al poema “L'espíamonges” / “Der Nonnenspanner” (106), per exemple, en què les metamorfosis surrealistes adquireixen efectes irònics, còmics o sensuals, el poeta observa com un mateix personatge va agafant identitats diferents: forner, escolà, home en

vermell, amb banyes i cua, que recorda el dimoni, i, finalment, personatge transvestit, amb perruca i barba postissa, que espia les monges adormides, les sedueix i les rapta en un sac “com si fossin esponeroses coliflors humides de gerda rosada” (106). En un altre poema breu, “Si sóc dalt els Morunys...” / “Wenn ich oberhalb von Morunys bin...” (90), al contrari, la crítica de la metafísica occidental adquireix tons lírics. Al poema, la percepció que el jo líric té de la realitat canvia contínuament i el poeta s’adreça a la dona amada que es va metamorfosant dient-li: “ara ets la nit amb plugim de pòl·lens i crits mig ofegats per la brossalla [...]; ara ets un camp assolellat, sota un cel net” (90). El poema és un bon exemple de poema en prosa breu, el lirisme del qual deriva de la juxtaposició d’imatges amb connotacions poètiques (vegeu, per exemple, la primera frase “Si sóc dalt els Morunys quan tot, masos i munts i ocells són aurora, i miro la vall i la conca, tot és una mar d’escumes silencioses” (90)), de l’ús de recursos retòrics com la repetició anafòrica d’alguns mots (*tot* i *ara*), l’enumeració, les construccions paratàctiques que evocuen les fórmules dels contes. Geisler es preocupa en aquest cas de reproduir, en els límits de la idiomàticitat de la frase, aquests efectes poètics amb recursos equivalents com, per exemple, la repetició (“erweist sich”, repetida quatre vegades), les estructures paratàctiques simples i l’ús de paraules poèticament connotades. És interessant observar com, mitjançant la presentació d’aquesta varietat de temes i de recursos estilístics, l’antologia ofereix als lectors indirectament també el vessant crític del poeta el qual, com observa Veny Clar i Veny-Mesquida (2009: 162), considera que la poesia *és* en la realitat, l’ordena i l’ofereix als lectors amb mitjans propis que són els del seu temps.

Com s’ha escrit al principi, l’experimentació foixana es realitza també a nivell lingüístic. Veny Clar i Veny-Mesquida van destacar les característiques fonamentals del lèxic de la llengua poètica de Foix. Segons els estudiosos, el coneixement aprofundit que el poeta tenia de la literatura de l’Edat Mitjana es reflecteix a la seva escriptura en forma de cultismes, arcaïsmes de tipus fonètic, morfològic, sintàctic i, sobretot, lèxic, com, per exemple, a les paraules *estela* per *estel* o bé *beverri* per “afectat per beure” (2009: 166). Al mateix temps, als poemes abunden també els neologismes, obtinguts de forma creativa mitjançant la derivació o la composició, com, per exemple, les paraules *mandronejar* per *mandrejar*, *algós*, *caranegre*. A més, la seva llengua poètica també inclou dialectalismes apresos del contacte directe del poeta sobretot amb els pescadors de Port de la Selva, o inclosos principalment al Diccionari General (2009: 169). Finalment, als poemes també trobem jocs paronomàstics i juxtaposicions de sinònims. En Traductologia, els arcaïsmes

mes, neologismes i dialectalismes representen problemes de traducció ben coneguts, per als quals s'han suggerit diverses solucions segons la finalitat de la traducció. Les traduccions de Geisler, encara que es mostren atentes als diversos recursos retòrics i efectes poètics dels textos en català, els quals són reproduïts sovint amb efectes similars en alemany, semblen prioritzar la claredat d'expressió i de lectura. Per aquest motiu, sovint els arcaïsmes no es tradueixen amb arcaïsmes equivalents en alemany i els neologismes, o bé les expressions ambigües, es fan més explícits. Aquestes estratègies de traducció, bastant comunes a la pràctica traductora, així com el fet que la llengua alemanya té menys mots monosil·làbics que el català, fan que els poemes en prosa traduïts s'allarguin, com la presentació al llibre dels textos de partida i de les traduccions els uns al costat de les altres fan evident visualment als lectors.

La traducció de poesia és, com deia Roman Jakobson (1959: 238), el tipus de traducció més difícil, al punt que s'hauria de definir més aviat com a transposició creativa. Quan s'analitzen traduccions poètiques, doncs, sempre es pot parlar de pèrdues i de guanys si es comparen aquestes amb els textos de partida. Tanmateix, sovint es prima la presentació de les pèrdues. Em sembla preferible concentrar-se, en aquest cas, en els nombrosos guanys d'aquesta antologia i observar que la selecció de poemes de Foix presentada per Eberhard Geisler representa una eina fonamental per als lectors de llengua alemanya que no coneixen o no dominen el català, però que desitgen apropar-se a la poesia de Foix i descobrir-ne la seva modernitat i el seu espessor poètic. ■

■ Bibliografia

- Arenes i Sampera, Paulí (1998): *Una aventura poètica moderna (el poema en prosa en la literatura catalana)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Aullón de Haro, Pedro (2005): «Teoría del poema en prosa». *Quimera: Revista de literatura*, 22–25.
- Gavagnin, Gabriella (1991): «La prosa poetica di J. V. Foix: Tra 'Gertrudis e Krtu'», in: Prestagiacomio, Carla / Ruta, M. Caterina (eds.): *Dai modernismi alle avanguardie. Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani, Palermo 18–20 maggio 1990*, Palermo: Flaccovio, 153–162.
- Guerrero, Manuel (1996): *J. V. Foix, investigador en poesia*, Barcelona: Empúries.
- Jakobson, Roman (1959): «On Linguistic Aspects of Translation», in: Brower, R. A. (ed.): *On Translation*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 232–239.

León Felipe, Benigno (ed.) (2005): *Antología del poema en prosa español*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Utrera Torremocha, María Victoria (1999): *Teoría del poema en prosa*, Sevilla: Universidad de Sevilla.

Vallcorba, Jaume (2002): *J.V. Foix*, Barcelona: Edicions Omega.

Veny Clar, Joan / Veny Mesquida, Joan (2009): «Aproximació a la llengua literària de J. V. Foix: notes sobre el lèxic», in: Pujol, Dídac / Ortín, Marcel (eds.): *Llengua literària i traducció (1892–1939)*, Barcelona, Punctum / TRILCAT, 159–180.

Veny Mesquida, Joan (2004): «Estudi i Edició», in: Foix, J.V.: *Diari 1918*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 11–206.

■ Marcello Giugliano, Universität Leipzig, Institut für Angewandte Linguistik und Translatologie, Beethovenstraße 15, D-04107 Leipzig, <marcello.giugliano@uni-leipzig.de>.

■ **Francesc Foguet i Boreu: *El Teatro Catalán. En el exilio republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2016. 203 pàgs. ISBN 978-84-16685-64-6.**

L'obra que ressenyem és el vuitè dels catorze volums que componen la sèrie *Escena y literatura dramàtica en el exilio republicano de 1939*, dirigida per Manuel Aznar i Soler. Al pròleg el director de la col·lecció hi ressalta la necessitat, encara, de rescatar del silenci i de l'oblit una àmplia part de la literatura dramàtica de l'exili republicà de 1939. Fidel al principi de recuperació del patrimoni intel·lectual que constitueix la literatura dramàtica de l'exòde, l'obra de Francesc Foguet i Boreu aconsegueix recollir la impressionant activitat cultural portada a terme en els països d'acollida dels exiliats a través dels casals i centres catalans. L'obra s'emmarca dins d'un projecte col·lectiu encapçalat per Aznar i Soler per abordar finalment el tema de forma global i estudiar el teatre espanyol escrit i estrenat per l'exili republicà de 1939 des d'una doble perspectiva: l'escènica i la literària. Primer de tot, centrant-se en la recepció crítica de textos teatrals i també les seves representacions, integrant-hi totes les parts del sistema: els autors, actrius i actors, companyies i grups teatrals, crítics i assagistes, directors, escenògrafs i músics. En segon lloc, estudiant els textos dramàtics produïts, establint connexions entre l'obra dels autors exiliats, la tradició dramàtica i el context, tant del propi teatre espanyol exiliat com de l'escena i literatura

dramàtica del país d'acollida. Es parteix de la base, doncs, que les estrenes i representacions formen també part de la història escènica dels països d'acollida quan Barcelona i Madrid deixen de ser la capital escènica del millor teatre de l'Estat espanyol i són substituïdes principalment per Buenos Aires i Mèxic, però també per altres ciutats que acullen una part substancial de la diàspora republicana, com La Habana, Montevideo o Santiago de Xile.

Partint de la poca atenció que ha rebut el teatre català de l'exili, Francesc Foguet es proposa sense cap pretensió d'exhaustivitat oferir un primer apropament al tema per confeccionar un mapa del teatre català de l'exili que serveixi de punt de partida per a una investigació més pregona. La reconstrucció de l'activitat escènica de l'exili teatral català i dels seus protagonistes principals i secundaris continua essent una assignatura pendent –i cada vegada més urgent– de la investigació teatral. L'objectiu central de l'estudi de Foguet és copsar l'activitat teatral realitzada a l'exili català tant a Europa com a Amèrica, analitzar els repertoris de l'escena teatral de la diàspora, els autors més representatius i les obres fruit de l'exili: “Sin que ello suponga obviar las derivaciones políticas que tenía el teatro en la cultura del éxodo ni olvidar la ayuda e incluso la participación activa de otros profesionales de la escena en el teatro de exilio catalán.” (21) És a dir, sense deixar a banda el conglomerat de professionals del teatre que contribuïren al desenvolupament de l'escena teatral. L'obra retroba personatges desconeguts o oblidats en el panorama escènic i dramaturgic de l'exili com el del dramaturg Eduard Borràs, l'actriu Assumpció Casals i Rovira i el crític Manel Valldipers i Jaquetot. Subratlla llacunes de coneixement, ens planteja interrogants, ofereix valuosos comentaris a les notes a peu de pàgina i una acurada selecció bibliogràfica.

El treball de Foguet respon l'interrogant de com va repercutir l'exili en la continuïtat de la tradició escènica catalana, donada la incomunicació amb el públic natural i la manca d'infraestructures. L'autor ens fa prendre consciència de les dificultats que s'afegiren al teatre català de l'exili pel fet de ser en una llengua minoritzada, així com també la manera incompleta com s'ha produït la recuperació del passat republicà a l'exili. Quan la llengua i la cultura catalanes estaven prohibides en el territori natural, el teatre de l'exili esdevé forma de sociabilitat i catalanisme. Els refugiats s'arregleren entorn una tradició escènica pròpia –més enllà de les diferències polítiques o ideològiques que poguessin atomitzar la societat exiliada. Foguet aborda la recepció que la cultura de Verdager, Guimerà i Maragall obtingué en el desterrament. Recupera el concepte de «genocidi cultural» perpetuat per la dictadura franquista contra les manifestacions culturals catalanes pel seu

substrat catalanista. Afirmar que “[e]l teatro catalán estuvo desterrado y, al mismo tiempo, prohibido y silenciado, al menos hasta 1946, y fuertemente censurado hasta un poco más allá del fin biológico de la dictadura franquista” (26), i també precisa que el retorn als escenaris i als espectadors naturals no aconsegueix en tots els casos salvar el teatre de l'exili del drama del des-temps i l'experiència del des-trobament entre el teatre exiliat i el públic del país d'origen.

Estructurada en sis capítols, l'obra es vertebrada en tres eixos temàtics: context, nuclis del teatre d'exili i textos dramàtics. El dos primers capítols tenen una finalitat contextualitzadora i dibuixen l'odissea de les persones vinculades directa o indirectament a l'escena catalana al voltant de 1939. El capítol inicial “Europa 1939” serveix de punt de partida del mapa que Foguet va traçant per visualitzar com es va configurant l'activitat dramàtica, els grups de treball, les seves connexions amb el teixit cultural i l'entramat institucional amb vocació de continuïtat cultural a la diàspora. Mitjançant diversos tipus de testimoniatges —com el fotoperiòdic d'Agustí Centelles o l'autobiogràfic de Dolors Gener— ens il·lustra com es duu a terme la represa de l'activitat teatral entre filferros tant des dels camps de concentració francesos (Argelers, Agde, Bram) com en els camps de concentració nazi (Ravensbrück, Buchenwald, Mauthausen). Foguet explica les motivacions de produir teatre català a la diàspora perquè el lector d'avui pugui comprendre el sentit de les arts escèniques en català al desterrament i l'esforç que representa fer front a tots els entrebancs. Defineix el teatre d'exili com a una “concreción del espíritu de supervivencia, salvaguardar y expresar la identidad cultural republicana que diera continuidad a los esfuerzos realizados en materia de educación y cultura durante la República.” (30) Amb tot, als camps de deportats, el teatre servia per aixecar la moral i assegurar la humanitat essencial dels refugiats. Dins del mateix capítol ens explica com es formen els primers nuclis del teatre de l'exili i ens fa conèixer l'activitat del grup de la Residencia de Tolosa, la Résidence des Intellectuels Catalans de Montpellier o el grup de Boissy-la-Rivière, instal·lat després a Isle-Adam.

La segona part de l'obra, integrada pels capítols 3–5, centra l'interès en els tres grans espais geogràfics de l'exili teatral català: Tolosa, Buenos Aires i Mèxic D.F., que l'autor desglossa a partir de les particularitats (grups de teatre, personatges, connexions) i estructura el seu desenvolupament en tres etapes cronològiques: anys quaranta, cinquanta i seixanta. Per bé que Foguet centra la seva anàlisi en la descripció de l'activitat que es duu a terme en aquests tres nuclis geogràfics, a l'annex completa la descripció

amb un incís sobre l'activitat teatral produïda en deu ciutats més, principalment d'Amèrica. En aquesta part l'autor destaca el vincle que el teatre de l'exili manté amb el passat. L'evidència està en el repertori dels clàssics de la literatura dramàtica catalana del segle XIX i principis del XX, programat entre el 1940 i 1970; però també en la celebració de figures del modernisme com Santiago Rusiñol i Ignasi Iglesias i el reconeixement de contemporanis com Adrià Gual per la incorporació de Henrik Ibsen o Maurice Maeterlinck a l'escena catalana. Pel que fa a la crítica teatral de l'exili, la figura d'Àngel Guimerà hi fou la més venerada, considerat el màxim precursor, possiblement per la identificació ideològica amb els seus postulats sobre la unitat nacional. Destaca l'escassetat de relectures i reinterpretacions fetes des de les publicacions d'exili sobre la tradició del segle XIX. En relació a les principals aportacions dels escriptors de l'exili a la literatura dramàtica catalana, Foguet ens remet a la nòmina de dramaturgs establerta per Manuel Valldeperes, periodista teatral exiliat a la República Dominicana, en què s'enumeren els autors en actiu de més prestigi del moment: Ramon Vinyes, Carme Montoro, Josep Millàs-Raurell, Ambrosi Carrión, Josep M. de Sagarra i Carles Sodevila. Domènec Guansé, un dels crítics teatrals més autoritzats dels anys trenta, és una de les principals fonts de Foguet. N'esmenta, per exemple, la conferència retrospectiva al Centre Català de Santiago de Xile el 1940, on el crític tractava l'evolució del teatre català des de Guimerà a Sagarra.

La tercera part de la seva anàlisi (capítol 6) està dedicada a desglossar el desenvolupament de l'activitat dramàtica dels escriptors exiliats i establir-ne els motius que els porten a escriure teatre en unes condicions tan adverses per l'art dramàtic. Ho fa amb un ampli dispositiu de categories com són «evasió», «limbe» o «resistencialisme»; esmenta els trets característics que li serveixen per delimitar la dramàtica d'exili republicà:

la escritura de estos textos debe ser obra de un autor exiliado en 1939 y, sin que sea una conditio sine qua non, el tema de que trate debe reflejar, de modo directo o indirecto, esa experiencia de índole tanto individual como colectiva. En este aspecto, cabe señalar que la experiencia del exilio y las problemáticas que derivan de ella pueden ser abordadas in absentia, como huida terapéutica o incluso lúdica de la barbarie, ya que la condición del desterrado es como una segunda piel o una sombra indeleble de la que no hay manera de escapar. Sin dejar de lado las obras teatrales escritas en el destierro, nos interesa subrayar, sobre todo, aquellas que mayor se aproximan, de modo explícito o implícito, directa o tangencialmente, a la experiencia traumática, un desmoronamiento vital y moral que tiene una ineludible doble dimensión; la historicocolectiva y la personal. (134)

L'ampli llistat d'escriptors de la diàspora republicana que Foguet configura a partir d'aquí en forma "la factible dramaturgia del exilio republicano" inclou autors de dilatada trajectòria dramàtica com Lluís Capdevila, Ambrosi Carrión o Ramon Vinyes; el cas d'escriptors que des de l'exili fan un incís al gènere del teatre com és el cas dels poetes Josep Carner, Agustí Bartra i Ferran Canyameres, però també Mercè Rodoreda i Odó Hurtado; i escriptors en què l'exili fou un revulsiu per a iniciar el conreu del teatre com Roc Boronat o Josep Roure-Torrent. L'autor recull en una pinzellada –ampliable amb les referències bibliogràfiques que ens insereix a les notes a peu de pàgina– la trajectòria significativa d'aquests dramaturgs que a l'exili es trobaren en un cul de sac, perquè la vida teatral de la ciutat que els acollí era inexistent o la comunitat catalana que hi residia era molt petita o no tenia la dimensió de Mèxic o Buenos Aires. En destaca la diversitat de temàtiques, estils i tendències, per bé que remarca amb sorpresa que hi manqui l'obra reeixida sobre l'experiència dels camps de concentració, que en novel·lística s'ha tractat intensament. Foguet també explica els mecanismes per incentivar la producció de textos dramàtics en català al llarg de les diferents etapes de l'exili, com fou el cas del premi *Ignasi Iglesias* convocat des de 1948 en el marc dels Jocs Florals de Llengua Catalana o el premi *Guimerà* (1951–1958). Si Guansé reconeixia el 1951 que el públic natural dels escriptors desterrats era aparentment el de l'èxode, però que en realitat tenien com a horitzó d'expectatives els lectors de l'interior, Foguet insereix una nova perspectiva quan explica amb precisió el moment de transició en què l'escriptura en català de l'exili –entesa com a testimoni i reafirmant de l'existència col·lectiva– és sobrevinguda per l'activitat cultural produïda a l'interior de Catalunya de manera que el fet d'escriure català des de l'exili es converteix en opció personal i certament invisible. Aquest és un moment devastador per als textos dramàtics que es produeixen a l'exili, atès que encara reduirà més les possibilitats que tindran de publicar-se i accedir als escenaris. L'exemple citat de l'exiliat a Tolosa Lluís Capdevila –que confessa tenir molta obra teatral inèdita– és transportable a molts d'altres casos. El resultat és el fet que avui en dia molts textos d'exili s'hagin perdut o siguin impossibles d'aconseguir perquè en el millor dels casos estan en arxius particulars de difícil accés.

A partir de la seva anàlisi Foguet arriba a la conclusió que l'escena teatral de l'èxode català –molt activa en més de tres dècades a ciutats europees i americanes– no és proporcional o no està plenament connectada amb la configuració d'una dramaturgia de l'exili republicà. Mentre els repertoris teatrals tenien com a punt de mira el passat i la recuperació escènica de

l'interior, en termes generals, la literatura dramàtica produïda pels dramaturgs desterrats, més que ser un reflex del procés històric i la vivència del desterrament,

parecía contentarse con un simulacro de normalidad que enlazara la tradición de preguerra con el momento presente. Sin solución ni continuidad. Esta opción, tan legítima como cualquier otra y en el fondo también marcada por la situación del exilio, quizá era un reactivo más para el momento del regreso. (156)

No obstant, el teatre republicà de l'exili de 1939 aconseguí —gràcies a l'esforç, tenacitat i constància de les companyies d'aficionats— apaivagar les conseqüències de la ruptura obligada del procés de recuperació politico-cultural iniciat amb l'adveniment de la República. Els grans trets d'aquest fenomen activista es poden resumir primer amb el paper de suplència donades les condicions adverses i la prohibició de representar teatre català a l'interior del país, i segon amb la mimetització de la programació de l'interior pels col·lectius de l'exili, però sense deixar de programar un repertori nostàlgic d'autors clàssics de tradició modernista o del període d'entreguerres. Ara bé, la reduïda atenció que reberen als escenaris les obres escrites a l'exili i que reflecteixen —encara que sigui indirectament— el tema de la diàspora republicana posa en relleu que la reflexió sobre l'exili i la seva posada en escena quedava (i encara queda) posposada, donada la poca atenció que la dramaturgia d'exili ha rebut en les cartelleres i per descomptat en la confecció de la història de la literatura catalana del segle XX. És simptomàtic el fet que Foguet afirmi “con todas las prevenciones del mundo”(158) que es pot parlar d'una dramaturgia de l'exili republicà. Recalca que es tracta d'un corpus reduït d'autors que van des de noms de teatre actius del teatre abans de 1939 i incursions teatrals d'autors procedents d'altres gèneres, passant per debutants vinculats als casals respectius, que no es poden encara valorar perquè els seus textos romanen desapareguts. L'autor conclou que la dramaturgia de l'èxode català no ha estat integrada en el marc global de l'escena catalana contemporània, com tampoc ha passat en el cas del teatre espanyol d'exili dins el marc estatal. També és alarmant el fet que en l'àmbit de la investigació i la crítica el teatre català de l'exili continuï essent una assignatura pendent. No hi ha edicions dels textos a excepció d'algun autor popularitzat; peces reeixides artísticament a penes s'han representat o encara resten inèdites. Desconeixement i oblit. La recuperació el patrimoni dramàtic: “constituye una muestra más del esfuerzo por la continuidad de una lengua y una cultura que la dictadura franquista intento aniquilar para siempre en su territorio natural.” (160). En

aquesta obra Francesc Foguet recull de manera succinta per al lector en castellà la història de l'escena i la literatura dramàtica de l'exili republicà de 1939, sense la qual no pot donar-se per completa la història de l'escena i de la literatura dramàtica catalana del segle XX. ■

■ Imma Martí Esteve, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Gebäude GB 7, Universitätsstraße 150, D-44780 Bochum, <imma.marti@rub.de>.

■ Josep Solervicens (ed.): *Literatura moderna. Renaixement, Barroc i Il·lustració* (Història de la Literatura Catalana; IV). Barcelona: Enciclopèdia Catalana / Barcino, 2016, 590 S. ISBN 978-84-412-2980-8 / 978-84-9850-940-3.

Josep Solervicens und seine Equipe haben einen Band vorgelegt, der nicht nur für die katalanische Literatur, sondern für die Literaturgeschichtsschreibung generell grundlegend neue Perspektiven eröffnet. Dies geschieht durch die systematische und historische Integration katalanischer Literaturgeschichte in den europäischen Kontext. Ich werde mich im Folgenden auf die Diskussion der epochentheoretischen Grundlagen und die Ausdifferenzierung von drei epochalen Konstrukten konzentrieren; die empirische Frage, inwiefern die spezifisch katalanischen Gegebenheiten solchermaßen adäquater erfasst werden als in anderen Darstellungen, muss die ‚zünftige‘ Katalanistik beurteilen. Wie schon Popper begründet hat, gibt es freilich „keine reinen Beobachtungen: sie sind von Theorien durchsetzt und werden von Problemen und Theorien geleitet“.¹ Wenn Literaturgeschichtsschreibung ein kausales Bedingungsverhältnis von Literatur durch ‚Nation‘ und/oder ‚Gesellschaft‘ annimmt, dann werden die empirischen Befunde eben hierdurch ‚geleitet‘ und werden als empirische ‚Fakten‘ in dem Maße problematisch, wie die Theorien problematisch werden, die sie als ‚Fakten‘ ausweisen. ‚Nation‘ und ‚Gesellschaft‘ sind in den letzten Jahrzehnten als alleinfundierende Kategorien nicht nur der Literaturgeschichtsschreibung grundsätzlich problematisiert und durch eine Wissensgeschichte ersetzt bzw. ergänzt worden.² Diese epistemisch-epistemologische Neuorientierung der Historiographie greifen Solervicens und Mitarbeiter in beeindruckender Weise auf. Mir geht es im Folgenden darum,

1 Karl R. Popper, *Logik der Forschung* [1934], vierte verbesserte Auflage, Tübingen 1971, S. 76.

2 Philipp Sarasin, „Was ist Wissensgeschichte?“, in: *Internationales Jahrbuch für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 36:1 (2011), S. 159–172.

zu begründen, warum ich das epistemisch-epistemologische Epochisierungsmodell als Voraussetzung der empirischen Beschreibung für theoretisch grundsätzlich tragfähig halte.

Der Band ist bestechend klar strukturiert und formuliert. Die Darstellung der drei Epochen Renaissance, Barock und Aufklärung beginnt jeweils mit den charakteristischen und distinktiven Merkmalen des Epochenkonzepts (Kap. 1, 7 und 13); hierauf folgen Einzelkapitel zur Lyrik (Kap. 2, 8, 14), zum Theater (Kap. 3, 9, 15) und zur Narrativik (Kap. 4, 10, 16); abgeschlossen werden die jeweiligen Epochendarstellungen durch monographische Kapitel zu zwei bzw. einem herausragenden Autor der jeweiligen Epoche: Cristòfol Despuig und Pere Serafi für die Renaissance, Vicent Garcia und Francesc Fontanella für den Barock und Joan Ramis für die Aufklärung. Abgeschlossen wird der Band durch eine umfangreiche Bibliographie von Primär- und Sekundärtexten, die sowohl die Einbindung der katalanischen Literatur in den europäischen Kontext dokumentiert als auch den breiten Rekurs auf die internationale Theoriediskussion.

Systematisch wie die Gliederung des Bandes ist dessen historiographischer Diskurs. Paradigmatisch hierfür ist bereits der „Pròleg“ (S. 12–16), in dem explizit der Gegenstandsbereich einer ‚katalanischen Literaturgeschichte‘ bestimmt wird. Dies geschieht zum einen dadurch, dass der Begriff ‚Literatur‘ mit dem historisch primären der ‚Dichtung‘ verbunden und über die gattungsspezifisch unterschiedliche Gewichtung des Genette’schen Binoms „fiction“ und „diction“ näher bestimmt wird, und zum anderen dadurch, dass ‚katalanisch‘ im Kern auf Texte in katalanischer Sprache eingeschränkt wird, pragmatisch aber auch Beziehungen von aus Katalonien stammenden Autoren, die in anderen Sprachen geschrieben haben, zu katalanisch schreibenden Autoren berücksichtigt werden, wie dies etwa im Fall von Joan Boscà/Juan Boscán im Hinblick auf Pere Serafi der Fall ist (vgl. S. 86).

Das Entscheidende ist jedoch, dass Literaturgeschichte als Wissensgeschichte geschrieben und damit grundsätzlich neu fundiert wird. Der Ausgangspunkt hierfür ist natürlich die Foucault’sche *episteme*-Konzeption, die jedoch entscheidend modifiziert wird. Im Anschluss an neuere Ansätze zur Epochentheorie im Allgemeinen und zu dem in Frage stehenden Zeitraum im Besonderen, die gleichermaßen die monolithische Konzeption der Foucault’schen *epistemai* wie deren nähere Bestimmungen kritisiert haben, entwickeln die Verfasser auf epistemisch-epistemologischer Grundlage drei distinktive epochale Konfigurationen, die jeweils in einem bestimmten Zeitraum dominieren, ohne alle Erscheinungen innerhalb ein und dessel-

ben Zeitraums abdecken zu müssen. Das heißt, es ist Raum für das, was man früher als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen bzw. dessen Umkehrung theoretisiert hat und wofür man in der neueren Epochentheorie mit guten Gründen auf Konzepte wie *multiple temporalities*, Zeitschichten, Hybridität u.a. rekurriert.³

Die Konstruktion der drei Epochenkonzepte basiert auf einer fundierten kritischen Diskussion der jeweiligen internationalen Forschung, aus der die Autoren die zentrale Bedeutung epistemologischen Wandels auch und gerade für die Literaturgeschichtsschreibung entwickeln, die solchermaßen in den Zusammenhang einer umfassenden Wissensgeschichte integriert wird, was zugleich die spezifische Bedeutung von Literatur für die Geschichte von Wissenskonfigurationen deutlich werden lässt.

Im Unterschied zu gewissen Tendenzen der neueren Forschung, die einmal mehr den ‚Aufstand der Mediävisten‘ gegen die Renaissanceforschung probt,⁴ artikulieren auch und gerade Autoren aus dem katalanischen Sprachraum jener Zeit ein Epochenbewusstsein, das das Neue der eigenen Zeit gegenüber dem vorausgehenden Zeitalter betont und als diesem überlegen ausweist, was keineswegs notwendig impliziert, dass alles tatsächlich neu sein müsste. Entscheidend für den Charakter des Neuen ist, dass etliches anders ist als zuvor. Dabei ergibt sich, dass neuere Bestimmungversuche von Renaissance, die bisher wesentlich am italienischen Material entwickelt wurden, distinktive Merkmale auch der katalanischen Literatur des „Renaixement“ darstellen. Dies sind neben einer grundsätzlich neuen Rolle der klassischen Antike vor allem eine Veränderung der epistemischen Konfiguration im Hinblick auf eine Pluralisierung des Denk- und Sagbaren, was Josep Solervicens prägnant unter den Begriff „Poliperspektivisme“ (S. 35–41) fasst, der seinerseits auf eine grundsätzliche Kontextualisierung und Relativierung diskursiv konstituierter Wahrheit verweist.

Das Barockkonzept ist ähnlich umstritten wie das der Renaissance, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen. Auch hier liefert Josep Solervicens wieder einen fundierten kritischen Überblick über die internationale Diskussion, der in die Konstruktion einer barocken *episteme* mündet, die „la

3 Vgl. Klaus W. Hempfer, *Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie*, Stuttgart 2018, S. 214–256.

4 Vgl. Jacques Le Goff, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?*, Paris 2014, dessen *Les intellectuels au Moyen Age*, Paris 1957, bereits die Thesen aus den 20er-Jahren von der Renaissance im 12. Jahrhundert aufgegriffen hatte. Zum Aufstand der Mediävisten vgl. Wallace K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation*, Boston 1948, S. 329ff.

realitat empírica com a aparent i enganyosa, l'accés a la veritat com a problemàtic" betrachtet und „la possibilitat de saber [...] al desengany ontològic, val a dir, a la capacitat de desprendre's del conjunt d'engany del món empíric" bindet (S. 201). Vf. kann diese neue epistemische Konfiguration mit einer Fülle unterschiedlicher Zeugnisse belegen, die freilich im europäischen Kontext ein Problem aufweisen, nämlich wie sie sich zur zeitgleich sich vollziehenden fundamentalen Neubewertung des Experiments im Kontext der *Scientific Revolution* und einer „Constitution of Experience" verhalten, die die (Natur-)Wissenschaftsgeschichte herausgearbeitet hat.⁵ Eine Lösungsmöglichkeit hierfür lässt sich vielleicht Shapin entnehmen, der im Zusammenhang mit der Diskussion um die Unendlichkeit des Kosmos ausführt, dass „though many expert astronomers saw no reason for anxiety in the notion of an infinite cosmos [...], the same was not necessarily true for members of the educated laity", belegt mit einem Zitat aus einem Gedicht des *metaphysical poet* John Donne aus dem Jahre 1611.⁶ Was Shapin hier nur beiläufig andeutet, nämlich dass sich unterschiedliche epistemische Bereiche ausdifferenzieren, könnte das skizzierte Problem auflösen und zugleich ein Ansatzpunkt dafür sein, die Ablösung der *epistémiai* nicht als schlichten Bruch zu konstatieren, sondern als allmähliche Transformation der Struktur der jeweils dominierenden epistemischen Ordnungen zu beschreiben. Vereinbar wäre solchermassen, dass im Barock philosophisch-theologische Systemkonstruktionen insbesondere neuplatonischer Provenienz den dominanten epistemologischen Habitus konstituieren, dass sich aber zugleich ein grundlegender epistemologischer Wandel in der ‚Naturgeschichte‘ bzw. ‚Naturphilosophie‘ vollzieht, aus dem sich das, was wir heute ‚Naturwissenschaft‘ nennen, allmählich entwickelt.⁷ Auch wenn man in der Geschichtsschreibung der *sciences* nicht mehr ‚ungebrochen‘ von der ‚wissenschaftlichen Revolution‘ des 17. Jahrhunderts spricht, so gilt doch uneingeschränkt, dass Newtons Gravitationstheorie einen „giant step“⁸ in der Entwicklung der Naturwissenschaften darstellt.

5 Vgl. Steven Shapin, *The Scientific Revolution*, Chicago / London 1996, insb. Kap. 2, sowie Paolo Rossi, *La nascita della scienza moderna in Europa*, Roma / Bari 2000.

6 Vgl. für das Zitat von Donne, Shapin, S. 28 [ohne Quellenangabe]. Das Zitat von Donne stammt aus dessen *First Anniversary* [1611] (John Donne, „The First Anniversary. An Anatomy of The World“, in: John Donne, *The Anniversaries*, hg. v. Frank Manley, Baltimore 1963, S. 67–81 [Zitat: S. 73, V. 205–214]).

7 Vgl. hierzu Shapin, S. 5f., A. 3.

8 Ebd., S. 62.

Es ist genau dieser ‚Riesenschritt‘, der in der Aufklärung zur Ausbildung einer neuen, die Einzelwissenschaften integrierenden Epistemologie führt. Wenn man die Bedingungen für die Ablösung einer *episteme* durch eine neue mittheoretisieren möchte, was Foucault nicht tut, scheint die Annahme notwendig, dass sich im Kontext einer dominierenden *episteme* allmählich eine diskursive Ordnung etabliert, die sich wesentlich von der dominierenden *episteme* unterscheidet. Dies scheint mir, in wiederum anderer Weise, für die „Il·lustració“ (S. 408–547) zu gelten.

In dem absoluten Durcheinander der internationalen Bestimmungen von ‚Aufklärung‘ orientiert sich Maria Paredes Baulida in dem von ihr verfassten Kapitel zur Konstruktion des Epochenbegriffs m. E. überzeugend an Cassirer „qui millor ha definit l’episteme de la Il·lustració“ (S. 409). Seine *Philosophie der Aufklärung* (zuerst 1932) liegt auch in spanischer Übersetzung vor und hat 2013 bereits die 8. Auflage erfahren.⁹ Im Unterschied zu früheren und unzähligen späteren Versuchen war Cassirer der Erste, der nicht über einzelne inhaltliche Kriterien (Toleranz usw.) ‚Aufklärung‘ zu bestimmen versuchte, sondern auf der Grundlage des Selbstverständnisses der Zeit als eine „Denkform“, die er, stark verkürzt, als Ablösung eines deduktiv-hypothetischen durch ein induktiv-empirisches Denken fasste und die dem entspricht, was Fleck zeitgleich als „Denkstil“ bezeichnet hat.¹⁰ Eher problematisch sind demgegenüber Cassirers Ausführungen zur Ästhetik der Zeit. Auch wenn er sich gegen eine pauschale Abwertung des Klassizismus wehrt, sieht er grundlegende „Schwächen“: „Die [...] ‚Einfachheit‘ wird von der klassizistischen Ästhetik zum Ideal erhoben: die Simplizität gilt als Korollar der echten Schönheit, wie sie das Korollar und das Kriterium der Wahrheit ist. – Die Schwächen dieser Theorie liegen für uns deutlich zutage; und doch sind es nicht ihre rein prinzipiellen Mängel gewesen, an die die historische Weiterentwicklung der Ästhetik zunächst anknüpft. Schwerer als diese wogen hier die Mängel der Durchführung, die bei der Anwendung der klassizistischen Grundsätze auf die Betrachtung der einzelnen Kunstgattungen und Kunstwerke ersichtlich wurden.“ (Cassirer, 390)

Die Auseinandersetzung mit Cassirers Sicht klassizistischer Ästhetik bzw. Poetologie kann hier nicht geführt werden, erwähnt sei nur, dass zahlreiche poetologische Lemmata der *Encyclopédie* von einem überzeugten

9 Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, übersetzt von Eugenio Imax, 8. Auflage, México 2013.

10 Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv* [1935], hg. v. Lothar Schäfer und Thomas Schnelle, Frankfurt a. M. 1980.

Klassizisten und Voltaire-Anhänger wie Marmontel stammen, die zusammengefasst und ergänzt als *Eléments de littérature* (1787) bis ins 19. Jahrhundert hinein immer wieder aufgelegt wurden und dass sich die ‚Summe‘ klassizistischer Poetik, die *Principes de la littérature* (1764) Batteux’, in einer Auflage von 1776 in der Bibliothek von Joan Ramis befanden (S. 525). Von hier aus stellt sich einem Französisisten die Frage, ob in der katalanischen Literatur des 18. Jahrhunderts nicht ein ähnlich komplexes Verhältnis von ‚Aufklärung‘ und ‚Klassizismus‘ anzusetzen ist wie in Frankreich, nämlich dass die Literatur der Zeit aufklärerisch und zugleich klassizistisch sein kann, wie Voltaires Epos *La Henriade* oder dessen Tragödien zeigen, dass sich die Propagierung aufklärerischer Ideen aber auch klassizistisch nicht kodifizierter Genera bedienen kann wie in Voltaires *Contes* oder in Diderots Romanen. Daneben gibt es ferner eine Fülle von klassizistischer Literatur, die nichts mit Aufklärung zu tun hat. Auf einen analogen Sachverhalt in der katalanischen Literatur scheinen mir Bemerkungen wie diejenige von Antoni Lluís Moll zu verweisen, der im Kapitel zur Lyrik des Zeitraums feststellt, „no tots els poemes lírics produïts dins d’aquest àmbit temporal són remissibles al marc epocal il·lustrat” (S. 461), und der in der Überschrift zu Kapitel 14.1 „Episteme il·lustrada i estètiques rococó i neoclàssica” (S. 462) die Notwendigkeit epistemologischer und ästhetischer Epochenbegriffe für ein und denselben Zeitraum präsupponiert. Angeschnitten scheinen mir hiermit sowohl Probleme der Epochisierung im Allgemeinen als auch der epochalen Charakterisierung der Literatur des 18. Jahrhunderts im Besonderen. Epochentheoretisch wäre die Konsequenz, verstärkt darüber nachzudenken, inwiefern Zeiträume ggf. die Konstruktion unterschiedlicher Epochenbegriffe notwendig machen, die in ein und demselben Zeitraum für unterschiedliche Texte unterschiedlich konstitutiv sind. Speziell für die Literatur des 18. Jahrhunderts machen die Gegebenheiten in Frankreich den gleichzeitigen Rekurs auf die Konzepte ‚Aufklärung‘ und ‚Klassizismus‘ notwendig,¹¹ die nicht aufeinander rückführbar sind, sondern unterschiedliche Beschreibungskategorien einerseits epistemologischer und andererseits poetologischer Art sind. Einige Bemerkungen in den Kapiteln zur Aufklärung deuten an, dass sich für die Beschreibung der katalanischen Literatur der Zeit ähnliche Fragen stellen.

11 Vgl. hierzu Klaus W. Hempfer, „Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques“. Zum Verhältnis von ‚Aufklärung‘ und ‚Klassizismus‘ in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts“, in: *Literatur und praktische Vernunft*. Festschrift für Friedrich Vollhardt zum 60. Geburtstag, hg. v. Frieder von Ammon, Cornelia Rémi und Gideon Stiening, Berlin / Boston 2016, S. 233–251.

Die abschließende Thematisierung eines epochentheoretischen Problems möchte nicht im geringsten die herausragende Qualität des Gesamtbandes schmälern. Die katalanische Literatur verfügt mit dem unter Leitung von Josep Solervicens entstandenen Band zur Frühen Neuzeit über eine theoretisch gleichermaßen reflektierte wie in der Darstellung präzise Geschichte. Ich kenne keine Geschichte einer anderen europäischen Nationalliteratur, in der das Interdependenzverhältnis der europäischen Literaturen ähnlich klar zutage tritt. ■

■ Klaus W. Hempfer, Freie Universität Berlin, Institut für Romanische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin, <hempfer@zedat.fu-berlin.de>.

■ César Domínguez, Anxo Abuín González, Ellen Sapega (eds.): *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula. Volume II.* Amsterdam / Philadelphia: Benjamins, 2016. 765 Seiten. ISBN 978-90-272-3465-0.

Der vorliegende Band schließt die zweibändige vergleichende Literaturgeschichte der iberischen Halbinsel ab, die unter der Ägide der *International Comparative Literature Association* von einem Herausgeberteam der Universität Santiago de Compostela koordiniert wurde. Das Team konnte für das voluminöse Werk fast sechzig internationale Spezialisten gewinnen. So umfasst Band II fünfundfünfzig Einzelbeiträge in vier Sektionen: I. Bilder, II. Gattungen, III. Formen der Vermittlung und IV. *Cultural Studies* und literarische Repertoires; abgerundet wird die Zusammenschau durch einen mehrteiligen Epilog, der als kritischer Blick auf das vorliegende Konzept komparativer Literaturgeschichte anregend zu lesen ist. Die Publikation schließt mit drei Registern (S. 665–765): den Kurzviten der Beiträger, einem Namensregister und einem Index der zitierten Literatur. Gerade dieser Index wäre ungleich wertvoller, hätte man ihn nach Forschungsliteratur und Primärquellen getrennt und letztere mit dem Jahr der Ersterscheinung versehen. Da für ein Werk dieses wissenschaftlichen Anspruchs Belege unumgänglich waren, hätte es der Lesefreundlichkeit auch nicht geschadet, die zitierte Literatur am Ende der einzelnen Beiträge aufzuführen.

Wie schon im ersten Band ist jeder Sektion ein Rahmenessay des Sektionskoordinators vorangestellt ist, dessen Studium vor einer Beschäftigung mit den einzelnen Essays hilfreich ist. Denn anstelle von Vollständigkeit wird anhand einer Reihe von zentralen Leitfragen der kulturelle

Bestand der iberischen Halbinsel in einer Reihe von Längsschnitten eher anvisiert als erschlossen. Die Iberoromania soll hier (wenn ich recht sehe: erstmals) aus vergleichender Sicht als kulturellen und geographischen Raum erfasst werden, an dem literarische Phänomene hinsichtlich ihrer sprachübergreifenden Beziehungen darstellbar sind. Entgegen dem konventionellen Konzept von Literaturgeschichte als nationalsprachlicher Ereignisgeschichte möchten die Herausgeber erstmalig die Interdependenz der kastilischen, katalanischen, galicischen, baskischen und portugiesischen Kulturen und Literaturen verdeutlichen.¹ Hinzukommen in der archaischen Epoche Sondierungen im Bereich der hebräischen und arabischsprachigen Literaturen; allerdings ist deren sporadisches Erscheinen ebenso wie ihr Fehlen auf einzelnen Feldern nicht immer nachvollziehbar. Vorliegende Rezension nimmt angesichts der Fülle des hier bereitgestellten Materials vor allem auf diejenigen Beiträge Bezug, die – und sei es von einer entfernten Warte aus – katalanische Aspekte tangieren.²

Die zehn Kapitel der Sektion „Bilder“ („Images“, S. 5–125) sind zum einen den iberischen Selbstbildern gewidmet, die sich wohl bereits seit der Westgotenzeit über je spezifische Setzungen des „Fremden“ definieren. Zum anderen beschäftigt sich die Sektion mit dem Zusammenspiel regionalen Identitäten, die sich innerhalb des literarischen Raumes der iberischen Halbinsel manifestieren. Als ein Leitmotiv der Untersuchungen kristallisiert sich so die Frage heraus, inwiefern dem geographischen Raum ein „symbolischer“ Raum hinterlegt ist, der diesen womöglich gar erst konstituiert. Dies wird in der Sektion insbesondere dort deutlich, wo aufgrund des Kontrasts nationalsprachlicher Eigen- und Fremdbilder ein komplexes Zusammenspiel von partikularen Identitäten den seit dem frühen Mittelalter gesetzten und umbesetzten Stereotypen des „Anderen“ oder „Fremden“ gegenübersteht. Ein Beispiel hierfür ist der im Zeichen des aktuellen Katalonienkonflikts durchaus brisante Beitrag „Catalonia is not Spain. Images of self and other in Catalan literature“ (S. 20–31) des australischen Katalanisten Stewart King, der bereits mit früheren Arbeiten

-
- 1 In diesem Sinne versteht sich übrigens auch die Konzeption des Bandes *Spanische Literatur aus zehn Jahrhunderten*, hrsg. Gerhard Wild, Stuttgart: Metzler, 2015, der bewusst gegen die nationalsprachliche Beschränkung auf kastilische Literatur nicht nur die galicische, katalanische, baskische Literatur sondern auch die seit der Spätantike in der Iberoromania entstandenen Hauptwerke der lateinischen, hebräischen und arabischen Literatur aufnahm.
 - 2 Vgl. die Rezension zu Band I von Roger Friedlein in *ZfK* 25 (2012). Die Inhaltsverzeichnisse beider Bände einsehbar unter <<https://benjamins.com/catalog/chel>>.

das Konzept der Katalanität problematisiert hat.³ Er sieht in der *Renaixença* den Ausgangspunkt des Versuchs, katalanische kulturelle Identität zu formulieren. King mutmaßt, dass sich die Rede über Katalanität durch die Produktion von „Anders-Bildern“ konstituiere, „Spanien“ mithin als fixes Gegenkonstrukt zur Stabilisierung des Eigenbildes diene. Kings Betrachtung mündet in einer allzu spitzfindigen Harmonisierung, der man sich anschließen mag oder auch nicht: „Catalonia may not be Spain, but it needs Spain – as its cultural other – in order to exist.“ (S. 31) Anregend ist der Beitrag trotz dieser diskutablen Hypothese vor allem aufgrund der analysierten Passagen nicht nur aus der älteren Literatur, die bereits von anderer Seite in ähnlichem Kontext betrachtet wurden,⁴ sondern vor allem wegen einiger kaum besprochener neuerer katalanischer Romane, die sich mit den Reperkussionen des Erbfolgekriegs beschäftigen.

Dosinda García-Alvites Essay „The odyssey of Spanish Jews“ (S. 74–86) zeigt für vier Epochen (Mittelalter, *Siglo de Oro*, Realismus, Postmoderne), wie das in der kastilischen Literatur manifestierte Bild der Sepharden seit dem *Cantar de mio Cid* bis ins 20. Jahrhundert kaum variierte Topoi eines „unheimlichen“ Anderen reproduziert. So werden diese Klischees – und damit antisemitisches Gedankengut – u.a. anderem auch in kastilischsprachigen Romanen des valencianischen Republikaners Blasco Ibáñez wachgehalten. Das Wiederentstehen jüdischer Gemeinden auf spanischem Boden ist bemerkenswerterweise wenigstens zur Hälfte im katalanischen Sprachraum (Barcelona, Girona, Mallorca, Benidorm, València) zu vermelden und trägt seit Francos Tod 1975 auch zu einer Wandlung solcher Topoi in der Literatur bei. Hierfür stehen neben dem Andalusier Muñoz Molina vor allem wieder katalanische Autorinnen wie Carmen Espada Giner und Carme Riera. Es empfiehlt sich, die in dem Band verstreuten Essays zur sephardischen Literatur (vgl. unten die Beiträge von Isabelle Levy und David Wacks) gemeinsam zu studieren, um ein Gesamtbild über diesen Bereich der iberischen Kultur zu erhalten.

Die zweite Sektion, „Gattungen“ („Genres“), bringt in zwölf Einzeldarstellungen neben zu erwartenden klassischen Textsorten wie Ritterbuch, Sonett, Schäfer- und Schelmenroman sowie historischer Roman auch Beiträge zur Ehebruchsliteratur des Realismus, zu Tagebuch und Essay. Gera-

3 Vgl. u.a. Stewart King: *La cultura catalana de expresión castellana*, Kassel: Edition Reichenberger, 2005, und Rez. *ZJK* 20 (2007), 298–302.

4 Carles Bastons i Vivanco / Lluís Busquets i Grabulosa: *Castilla en la literatura catalana. Idiosincrasia, literatura, instituciones, paisaje, pueblos y personajes célebres*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2002.

de in der gattungsästhetischen Sektion wird indes ein grundsätzliches Problem des imagologischen Ansatzes evident, der vor allem auf die thematische bzw. ideologische Komponente der Komparatistik abzielt. Die Sondierungen, gleich wie tiefgehend oder oberflächlich sie ausfallen, bleiben stets in diesem inhaltlichen Bereich, was dem Konzept einer im weitesten Sinne mentalitäts- und sozialgeschichtlich orientierten Literaturwissenschaft geschuldet sei. Auffällig wird dies vor allem dort, wo inhaltliche Varianz weitaus weniger attraktiv ist als formal-ästhetische Innovation. So werden in Isabel Almeidas Beitrag zur iberischen Ritterliteratur, „Books of chivalry“ (S. 155–170), zeitlich, räumlich und strukturell so divergente Texte wie der *Caballero Cifar*, *Amadís de Gaula*, *Gran Conquista de Ultramar*, *Tristán de Leonís* und schließlich auch *Tirant lo Blanch* in bedenklicher Weise über einen Kamm geschoren. Dass das Hauptwerk der frühen katalanischen Literatur völlig anderen Intentionen als etwa die kastilischen Bestseller oder die nationalpolitischen Werke der ersten portugiesischen Humanistengeneration folgt und formal gravierende Unterschiede aufweist, erfährt man aus diesem Beitrag nicht. Dass gerade in den Beiträgen der Gattungssektion, die überwiegend von lusophonen Forschern verfasst sind, ein Übergewicht an portugiesischen Texten zu Lasten der nach allgemeiner Einschätzung wesentlich innovativeren katalanischen Gattungsvertreter zu einem echten Problem wird, ist unübersehbar. Es wäre für das weiterhin zu Unrecht von der Forschung gemiedene oder geschundene Genre durchaus nicht von Nachteil gewesen, exemplarisch Subgenres – und sei es auf der Basis Pascual Gayanos' (1857) Klassifikation – vorzustellen, statt sich in einem *name dropping* zu ergehen, das in diesem Beitrag in typographischer Hinsicht am Missverhältnis von Recte und Kursiva sichtbar wird. Der Beitrag von Xosé Manuel Dasilva zum Sonett („The sonnet in the Iberian Peninsula in the sixteenth century“, S. 171–183) hebt weniger darauf ab, die Schlüsselgattung der Frühen Neuzeit als formales und thematisches Experimentierfeld der gesamten Iberoromania zu etablieren, sondern zeigt in erster Linie an Camões die Stabilität des petrarkistischen Repertoires Mitte des 16. Jahrhunderts, wobei er immerhin auf die Wichtigkeit der Vorläuferrolle von Ausiàs March hinweist.

Maria Fernanda de Abreu spannt in dem Genreartikel „The picaresque in Iberia and America (nineteenth to twentieth century)“ (S. 184–199) einen Bogen von *Lazarillo de Tormes* bis ins 20. Jahrhundert. Wieder sind sowohl Gewichtung wie auf Bewertung der besprochenen Werke kritisch zu sehen, da hier Peripheres aufgewertet und Wichtiges *en passant* erwähnt wird. So tauchen zentrale Texte der portugiesischen pikaresken Barocktra-

dition wie die *Arte de furtar* und *O diabinho da mão furada* auf, ohne dass ihre zweifelsfreie Bedeutung für die Pikareske in irgendeiner Weise erläutert würde. Andererseits werden an späterer Stelle Camilo Castelo Brancos semiautobiographischer Gefängnisbericht *Memórias da cárcere* ebenso wie andere Texte ohne nachvollziehbare Gründe dem Genre zugeschlagen. Solche Rettung ins Ungenaue lässt Zweifel an der Solidität des Gattungskonzepts aufkommen. Gemäß einem über die Iberoromania hinausweisenden Konzept literarischer „Globalisierung“ verweist die Verfasserin an einzelnen Stellen auf Texte aus der Neuen Welt. Wie schon in dem Abschnitt zur portugiesischen Pikareske korrespondiert auch hier Subjektivität mit Selektivität, wobei zwar auf den Gründungstext der brasilianischen Pikareske – Almeidas *Sargento de Milicias* (1853) – verwiesen wird, die in den vergangenen vierzig Jahren entstandenen Spitzenwerke der neopikaresken Literatur von Márcio Souza bis Reinaldo Moraes jedoch keiner Erwähnung wert sind. Doch nicht nur die gattungstheoretischen Sondierungen in der außereuropäischen Iberoromania bleiben punktuell. Unkonventionell, aber nicht sinnvoll ist die Zuordnung des einzigen katalanischen Werks, Josep Plas auf dem Leben des Bildhauers und Picasso-Gefährten Manolo Hugué basierenden literarisierten Künstlerbiographie *Vida de Manolo contada per ell mateix*, die – sei es wegen der fingierten Ich-Erzählform, der Ironie und des prononcierten Gegenwartsbezugs, sei es in Ermangelung eines passenderen katalanischen Werks – dem pikaresken Genre zugeschlagen wird.⁵ Selbst bei dem zweiten katalanischen Werk, Eduardo Mendozas Barcelona-Roman *La ciudad de los prodigios*, ist der pikareske Gattungsbezug diskutabel. Es genügt zweifellos nicht, das Pikareske für diverse portugiesische und katalanische Texte zu behaupten, wenn nicht zuvor ein intersubjektiv nachvollziehbares Merkmalsbündel formuliert wird.

Elena Losadas Essay zur „Novel of adultery in Peninsular realist narrative“ (S. 240–255) konstatiert für die katalanische Literatur des Realismus und Naturalismus, dass es keinen spezifischen Ehebruchsroman gebe, jedoch in Narcís Ollers *Pilar Prim* die Brisanz des Themas durch äußere Setzungen gedämpft werde, während es in *La febre d'or* eine Tendenz zur Bagatellisierung männlicher Untreue gebe (S. 246). Ob der Umstand, dass die Thematik in der portugiesischen und kastilischsprachigen Literatur breit vertreten ist, etwaige Rückschlüsse auf gesellschaftliche und moralische Differenzen oder auch auf Zensurmechanismen der verglichenen Nationalliteraturen erlaubt, wird nicht erörtert.

5 Vgl. dagegen das gattungstheoretische Einleitungskapitel von Julia Fuchs: *Picaresca brasileira. Spielformen der brasilianischen Pikareske im 20. Jahrhundert*, Heidelberg: Winter (i. Dr.).

Der von Enric Bou und Heike Scharm verfasste Beitrag zum „Iberian Diary Writing“ („Writing of the self“, S. 256–267) stellt nicht nur den besonderen Status von Egodokumenten in der iberoromanischen Moderne heraus. Er erkennt auch insbesondere den katalanischen Tagebuchautoren einen besonderen Rang zu. Trotz teils abenteuerlicher Publikationsbedingungen kann diese Gattung mit Texten wie Jeroni Pujades *Dietari* und Amat de Cortadas *Calaix de Sastre* auf eine vierhundertjährige Tradition zurückblicken (S. 262f.). Im Zentrum steht indes Josep Plas *Quadern gris*, dessen Fiktionalisierungs- und Literarisierungsverfahren das Schreiben des neuzeitlichen Subjekts zugleich problematisieren. Hier ziehen die Autoren Querverbindungen zu einem einzigen portugiesischen Text, dem *Livro do Desassossego*, was angesichts der in Pessoa's Heteronymy liegenden wesentlich stärkeren Fiktionalisierung kaum gerechtfertigt ist. Man fragt sich indes, warum hier auf den größten portugiesischen Tagebuchschreiber, Miguel Torga, verzichtet wurde.

Ein dem iberoromanischen Essay gewidmetes Kapitel von Enric Bou und Ángel Otero-Blanco (S. 282–292) erläutert in transnationalen Längsschnitten thematische Entwicklungen, wobei die katalanische Literatur durch zahlreiche Beispiele in ihrer Vielfalt, nationalen Bedeutung, aber auch widersprüchlichen Vielschichtigkeit repräsentiert ist.

Die dritte Sektion, „Formen der Vermittlung in der iberoromanischen Literaturgeschichte“ („Forms of mediation“), beginnt mit einem lesenswerten Rahmenessay von Cesc Esteve und María José Vega (S. 293–306), der die Problematik von Kulturtransfer und Wissensvermittlung in der Iberoromania fokussiert. Die Autoren plädieren für vertiefte Forschungen im Bereich von Übersetzung, Bearbeitung ebenso wie der iberischen Formen der Epitome – *varia lección*, *silva* usw.–, um Zensurmechanismen und deren Umgehung zu beschreiben. Josep Pujol zeigt in dem Beitrag „Translation and cultural mediation in the fifteenth-century Hispanic kingdoms“ (S. 319–326), wie Katalonien im Spätmittelalter für Kastilien zum zentralen Vermittler der Kultur Italiens und Okzitaniens wurde. Aus der Lage und damit einhergehenden Anbindung Kataloniens an die östlichen Nachbarn erklärt sich die Zunahme von katalanischen Übersetzungen aus dem Italienischen und Französischen, während sich zugleich deren Export nach Kastilien steigert.

Cesc Esteves Beitrag „Paratexts and mediations“ (S. 327–338) zeigt an den Schwellentexten zu frühen Ausgaben und Übersetzungen von Ausiàs March, wie Proömien u. dgl. zur Leserlenkung dienen, die den Valencianer zum „Klassiker“ erheben. Da diese Paratexte ihn als einen der ersten iberi-

schen Poeten philologisch aufbereiten, wird er einerseits dem Vergessen entrissen; andererseits wird damit seine Kommentarbedürftigkeit sedimentiert und je nach Publikationsbedingungen auch unterschiedlichen Formen von Abschwächung und indirekter Zensur unterworfen.

David Wacks' Artikel „Translation in diaspora“ (S. 351–363) ruft in Erinnerung, wie selbst nach dem Alhambra-Dekret (1492) Sepharden die Sprache und Literatur in ihrer zweiten Diaspora zu bewahren versuchten. Iberisches Kulturgut wie *Celestina*, *Amadís de Gaula* und *Don Quijote* führt, ins Niederländische, Türkische, Hebräische und Arabische übersetzt, so ein extraiberisches Fortleben. Die Vehemenz, mit der Wacks zu Recht darauf beharrt, dass die genannten Werke in der Diaspora als „sephardisch“ behauptet wurden, zeigt einmal mehr, dass ethnische und Glaubensfragen erfreulicherweise nicht immer die Vermittlung und Verbreitung iberoromanischer Kultur beeinflusst oder verhindert haben. Dies ließe sich mit größerer Genauigkeit stützen. Schließlich brachte die spanische Sprache selbst in der Diaspora neue Werke hervor, wie der Fall des geflüchteten *converso* Daniel (auch Miguel) Levi de Barrios zeigt, der noch im späten 17. Jahrhundert im niederländischen Exil kastilische Texte im Stil des Gongorismus schreibt. Auf solche Querverbindungen wäre einzugehen gewesen, ebenso wie auf das geheime Weiterleben heterodoxer Traditionen, wie sie insbesondere Luce López-Baralt durch grundlegende Arbeiten dokumentiert hat.⁶ Dass schließlich auch die 1609 per Dekret vertriebenen südspanischen Morisken die spanischsprachige Literatur noch in das nordafrikanischen Exil transportierten, wäre ebenfalls in diesem Kontext zu dokumentieren gewesen.

Isabel Clúas Essay „Cultural nationalism and school“ (S. 400–408) demonstriert an Beispielen wie Camões und Cervantes, wie durch Kanonisierung und die damit einhergehende Repetition verordneter Lesarten nationale Identitätsbildung gefördert wird. Auffällig ist, dass diese Produktion literarisch inspirierter Selbstbilder vorzugsweise in Phasen starker sozialer und ideologischer Absetzungstendenzen wie Ende des 19. Jahrhunderts in Spanien oder während der Salazar-Zeit in Portugal zutage treten, wie sich an der Festschreibung von Werken wie dem *Quijote* im Schulkanon – oder im Umkehrschluss an der Marginalisierung von destabilisierenden Büchern (wie den Romanen Saramagos oder Goytisolos) – zeigen ließe. Ein Desiderat wäre hier übrigens gerade im Zusammenhang mit

6 Cf. Luce López-Baralt: *La literatura secreta de los últimos musulmanes de España*, Barcelona: Trotta, 2009.

Identitätsbildungsprozessen ein Hinweis auf die Rolle solcher Kanonisierungen im Kontext von Sprachreinheitskonzepten gewesen.

Enttäuschend erweist sich der Blick auf die medialen Fragestellungen. So behandeln die Beiträge von José Antonio Pérez Bowie und Fernando González García zum Verhältnis von kinematographischem Kanon und Gattungstheorie (S. 531–549), Concepción Cascajosa Virino zum Fernsehen (S. 550–562) und Virginia Guarinos zum Radioskript (S. 563–569) zwar Spanien und Portugal vergleichend im historischen Längsschnitt. Dieser erweist sich indes weder als exhaustiv, noch schrecken die Autoren vor Fehlurteilen – gerade was das Kino seit den achtziger Jahren angeht – zurück.

Von den acht Essays des „Epilogue“ (S. 605–663) sei hier der Text „A View from Catalan literature: Iberian studies as comparative literature in thick description mode“ (S. 611–620) des in Stanford lehrenden Joan Ramon Resina skizziert. Tatsächlich handelt es sich bei dem Beitrag um einen umständlichen, aber leider unvollständigen Vogelflug über die Entstehungsgeschichte der Romanistik. Zwar sei Iberoromanistik ursprünglich *per se* komparatistisch, aber sie beruhe auf einem grundsätzlichen Widerspruch, den der Autor in der Genese aus romantischem Geist sieht. Denn in dem Maße, in welchem die katalanische Literatur der frühen Neuzeit ebenso die „Klassik“ der spanischen Literatur vorbereite wie die provenzalische die klassische Literatur in Frankreich, tragen diese Klassiken zu einer Nationenbildung bei, die auf Vereinheitlichung abziele. Galicische, katalanische und provenzalische Literatur würden damit in der „postromantischen Philologie“ zu bloßen Vorläufern marginalisiert. Die von der Romantik postulierte und bewunderte Vielfalt gehe damit letztlich auf geradezu darwinistische Weise in eine leider ebenfalls durch die Romantik propagierte Nationalstaatlichkeit auf.

Gerade an dem hier abschließend skizzierten „meta-philologiegeschichtlichen“ Vorgehen wird deutlich, was von dieser komparatistischen Literaturgeschichte der Iberoromania *nicht* zu erwarten ist: Literaturgeschichte als nationalsprachlich vergleichende Darstellung von Formen, Stilen und den sie transportierenden Ideologien wird man gerade aus den Gründen nicht finden, die Resinas Text beklagt. Indes hatten die Koordinatoren des Sammelwerks offensichtlich nicht die Absicht oder den Einfluss, hier gegenzusteuern.

Nicht alle Beiträge folgenden den Prinzipien, die von komparatistischer Darstellung zu erwarten sind, so etwa Isabelle Levys kluger und kenntnisreicher Beitrag über die Phänomenologie der höfischen Liebeskonzeption

in Jacob Ben Ele'azars Reimprosa (S. 131–137, „*Sefer ha-meshalim* and the status of poetry in medieval Iberia“). Andere Essays wieder sind zwar komparatistisch angelegt, indes fragt man sich, wie nützlich in einem Werk, das den Erstzugang ermöglichen und damit Überblick verschaffen soll, allzu punktuelle Fragestellungen sind; so z.B. der Essay von Lara Vilà über heraldische Traditionen der iberoromanischen Literaturen („*Imitatio, rewriting and tradition: Shields in Iberian epics*“, S. 307–318). Beide Beiträge würden thematisch orientierten Sammelbänden oder Fachzeitschriften zur Ehre gereichen.

Ein grundsätzlicheres Problem betrifft die Methodik, die sich aus der komparatistischen Fragestellung ergibt. Denn eigentlich werden in den meisten Beiträgen die Möglichkeiten einer komparatistischen Philologie oder Literaturgeschichte nicht ausgeschöpft, da nationalsprachliche Einzeldarstellungen lediglich abschnittsweise aufeinander folgen, ohne dass eine Vergleichung und Synthese entstände – es sei denn der Leser stellt diese selbst her. Auch internationale, sprachübergreifende Phänomene wie der Gongorismus, der als Schule bis ins 18. Jahrhundert hinein in der Neuen Welt und Portugal wirkte, nebst seiner Beziehung zum italienischen Marinismus und seinen metahistorischen Reperkussionen in der „1927er-Bewegung“ sucht man ebenso vergeblich wie tiefergehende Bemerkung zur Troubadourdichtung, die ein gesamtromanisches Phänomen war. Ebenso fällt das Genre der phantastischen Literatur, die ebenfalls für den hier hinterlegten komparatistischen Ansatz ein idealer Untersuchungsgegenstand ist, komplett aus. Anders gesagt, thematische und formale Komplexe, deren sprachübergreifende und transnationale Behandlung mehr als gerechtfertigt scheint, wurden links liegen gelassen.

Den Anspruch einer Literatur-*Geschichte* erfüllen die vorgelegten Beiträge also zweifelsohne nicht. Wer die Gründlichkeit herkömmlicher nationalsprachlicher Literaturgeschichte sucht, wird weiterhin zu den vielbändigen Standardwerken Ricos, Riquer / Comas / Molas und neuerdings Brochs oder López / Saraiva greifen müssen,⁷ deren Verlässlichkeit und Breite hier auf Grund des völlig anderen Ansatzes nicht geleistet werden sollte. Dennoch wird der aufgeschlossene Leser eher beim Stöbern als bei zielorientierter Suche in dem vorliegenden Band immer wieder auf un-

7 Francisco Rico (coord.): *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Ariel, 1979–2009 (18 vols.); Martí de Riquer / Antoni Comas / Joaquim Molas (coord.): *Història de la literatura catalana*, Barcelona: Ariel, 1964–1988 (10 vols.); Àlex Broch (coord.): *Història de la literatura catalana*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2013ff. (8 vols.); José Saraiva / Oscar López (ed.): *História da literatura portuguesa*, Porto: Porto Editora, 1967ff.

beachtete und unbekante Verknüpfungen der einzelsprachlichen Literaturen untereinander stoßen. Gerade darin steht das vorliegende Sammelwerk in bester Tradition einer Komparatistik, die versucht, mit dem eher in der Linguistik heimischen Terminus „Iberoromanistik“ ernst zu machen. Selbst wenn man einige der Beiträge mit Widerstand liest, so ist die Lektüre dennoch anregend, sobald man bereit ist, die genannten Abstriche zu machen. ■

- Gerhard Wild, J. W. Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Norbert-Wollheim-Platz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <g.wild@em.uni-frankfurt.de>.