

Sarah Bösch (Berlin)

**Rhetorik im Dienst nationaler Mythenbildung.
Zu Vertextungsstrategien und Funktionen des
Pyrenäenmotivs in Jacint Verdaguers ‘Canigó’**

Dass die Pyrenäen neben dem Schauplatz der Handlung den zentralen Motivkomplex des 1886 erstmals veröffentlichten Versepos *Canigó. Llegendà pirenaica del temps de la Reconquesta*¹ des katalanischen Dichters Jacint Verdaguer (1845–1902) darstellen, ist unmittelbar ersichtlich und in der Forschungsliteratur vielfach betont worden. Besonderes Augenmerk galt dabei stets der symbolischen und identitätsstiftenden Funktion dieses Werkes und der darin evozierten geschichts- und kulturträchtigen Gebirgsregion im Kontext der Entstehung eines katalanischen Nationalbewusstseins im 19. Jahrhundert.² Die literarische Verarbeitung der Pyrenäen beschränkt sich im Werk Verdaguers jedoch nicht auf diesen sicher paradigmatischen Text der renaixentistischen Literatur, sondern durchzieht wie ein roter Faden auch andere Bereiche seines dichterischen Wirkens. Schon vor der ersten Pyrenäenexkursion 1878 in die Umgebung von Montgrony speist sich Verdaguers Metaphernspektrum aus Elementen der pyrenäischen Bergwelt. So liest man in seiner Eröffnungsrede (1867) zu den Sitzungen der von ihm gegründeten literarischen Gruppierung *Esbart de Vic*: „Vos dirán que la nació catalana te les arrels tant fondes com elles [les muntanyes] en la terra, que viu ab la seva vida, y que com elles, si ha de morir un dia, morirà sino ab lo mon“ (Verdaguer, 1984: 295). Der Vergleich der „nació catalana“³ mit den „muntanyes“ über eine Naturmetapher („les arrels en la terra“), welche die beiden sprachlichen Konzepte mit der Verwurzelung eines Baums identifiziert, ist, wie sich im weiteren Ver-

¹ Zitiert wird nach der neuen Edition von Narcís Garolera (Verdaguer, 1995). Die römischen Ziffern verweisen auf den jeweiligen Gesang, die arabischen auf den zitierten Vers.

² Vgl. Miracle, 1989: 155–173; Requesens i Piqué, 1988; Torrent i Fàbregas, 1992; Torrents, 1995a.

³ Zur Anwendung der Begriffe „pàtria“ und „nació“ auf Katalonien im 19. Jahrhundert vgl. Hina, 1979: 38. Hina zufolge ist Aribau (1833) einer der ersten, der vom katalanischen „Vaterland“ spricht; der Begriff „Nation“ finde sich zum ersten Mal bei Antoni Puigblanch (1840). Genauer zur Geschichte und den verschiedenen Phasen der Nationenbildung in Katalonien bei Neu-Altenheimer, 1987–91: 66–103.

lauf herausstellen wird, ebenfalls ein vorherrschendes Metaphorisierungsverfahren in *Canigó*. Auch in seinem 1877 publizierten Versepos *L'Atlàntida* widmet Verdaguer dem *Pirineu*, genauer dessen geologisch-mythologischem Entstehungsprozess, den gesamten ersten Gesang (Verdaguer, 1985: 33–44: „L'incendi dels Pirineus“). Diese eher evolutionistische Perspektive auf den Gebirgszug kehrt im vierten Gesang von *Canigó* wieder (IV, 287–304).

Die kontinuierliche Präsenz des Pyrenäenmotivs in den Epen und Reden Verdaguers wird durch den Blick in sein lyrisches Werk bestätigt. Allein in der nachträglich zusammengestellten Gedichtsammlung *Pàtria* (1888) finden sich eine Reihe von Texten, welche die Landschaft des Gebirgszuges z.T. in stark emphatischem Tonfall thematisieren: *Manso*, *La corona*, *Catalunya a l'any vuit*, *Los fills del Canigó*, *La barretina* (Verdaguer, 1949: 419–427, 438, 454–455). Ohne an dieser Stelle eine genaue inhaltliche Analyse der genannten Gedichte zu liefern, sei zumindest auf die intertextuellen Bezüge im Hinblick auf *Canigó* verwiesen, wie z.B. explizit in *La corona*⁴ oder *Los fills del Canigó*.⁵ Ähnlich wie im *Parlament* von 1867 werden die Pyrenäen in den Gedichten mit der Idee einer christlich fundierten katalanischen Identität verknüpft.⁶

Seine exakte geografische Kenntnis des Gebirgszuges wie auch den größten Teil seines Ausgangsmaterials für *Canigó* verdankt der Autor seinen zahlreichen, in Reiseaufzeichnungen dokumentierten Pyrenäenwanderungen der Jahre 1878–1885.⁷ Neben historisch-geografischen Daten

⁴ „Les flors, prou les conec, són les mateixes / que trobí en eixes valls quan empenia / l'assalt de les *Muntanyes regalades*, / castell del meu amor i mes delícies.“ (Verdaguer, 1949: 423; vgl. VI, 237–461).

⁵ „De França o bé d'Espanya, / uns i altres som germans; / no el trenca una muntanya / l'amor dels catalans.“ (Verdaguer, 1949: 438; vgl. IV, 325–328).

⁶ Vgl. hier vor allem *La barretina* (Verdaguer 1949: 454–455), *Los fills del Canigó*: „Partida és Catalunya / per l'aspre Pirineu, / però son braç no allunya / los cors que lliga Déu“ (Verdaguer, 1949: 438) und *A Catalunya*: „Alça ton front, oh Catalunya hermosa, / de glòria coronat; / la diadema que el Senyor te posa / té per florons los cims del Montserrat. / Trono d'argent, oh esplèndida comtesa, / te són los Pirineus“ (Verdaguer, 1949: 964).

⁷ Vgl. Casacuberta, 1986: 151–220. Aufschlussreich ist die von Casacuberta in demselben Aufsatz erstellte Pyrenäenkarte, welche die Verläufe der Exkursionen Verdaguers von 1882 und 1883 darstellt und die Übereinstimmungen mit dem im vierten Gesang des *Canigó* beschriebenen Flug der beiden Protagonisten Gentil und Flordeneu hervorhebt. Als weiteren Beitrag zur Erschließung der Quellen von *Canigó* vgl. neuerdings die kritische Neuedition der Reiseaufzeichnungen Verdaguers von Narcís Garolera und Curt Wittlin, die dem Text Parallelstellen aus *Canigó* gegenüberstellen sowie ausführliche

sammelt er in dieser Zeit Legenden, Volksdichtungen und eine Vielzahl von Informationen über regionale Bräuche und Sitten (Verdaguer, 1991), worüber eine in die veröffentlichte Fassung des Epos nicht aufgenommene Prologskizze Auskunft gibt:

A últims d'estiu 1880, una particular casualitat me dugué a passar uns quants dies en lo solei de Canigó. Vegí la muntanya, trepitjí ses congestes que tot l'any blanquegen, baixí al monestir de Sant Martí, coneguí la llegenda del comte Guifre que recorden tots nostres vells cronistes, sentí parlar d'encantades als pagesos i pastors, de monjos i monestirs a les ànimes piadoses, doní la volta a la muntanya, la torní a pujar segona i tercera vegada i m'entorní enamorat del Rosselló i d'eix cantó de Pirineus, que coneguí després acompanyat de bons llibres i de millors amics. (Ms. 2433, 1882. Biblioteca de Catalunya, zit. nach Molas i Batllori, 1986: 271)

Im Folgenden soll es jedoch weder um die Pyrenäen als geografischen oder mythenhaften Ort noch seine mittelalterliche Tradition oder Funktion als literarische Inspirationsquelle gehen, sondern um die Analyse der Vertextungsverfahren und Funktionszuweisungen, mit denen der Autor diesen Motivkomplex im *Canigó* versieht. Unter den „Pyrenäen“ wird hier der im Norden Spaniens bzw. Süden Frankreichs gelegene Naturraum mit seinen verschiedenen primären Elementen (Tiere, Pflanzen, Seen, Berge, Täler usw.) verstanden. Ausgeklammert werden die sekundär von menschlicher Hand in diesen Naturraum integrierten Objekte und Handlungen (Dörfer / Städte, Klöster, Legenden).

1 Die Pyrenäen im Kontext der Handlung

Zur Orientierung und besseren Einordnung der sich anschließenden analytischen Ausführungen seien kurz Struktur und Handlungsverlauf skizziert. Das Epos unterteilt sich in zwölf Gesänge und einen in der zweiten Auflage von 1901–02 hinzugefügten Epilog. Die Handlung spielt in den rossellonesischen Pyrenäen in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts⁸ und ist in zwei unterschiedlichen Handlungsräumen angesiedelt. Ersterem

Kommentare zum Abwandern von Verdaguers Routen beifügen (Verdaguer, 2002); siehe hierzu die Rezension von Stegmann (in diesem Band, S. 269–274).

⁸ Bernat de Besalú starb 1020, Guifre 30 Jahre später, nachdem er 1035 Mönch geworden war. Oliba wurde 1008 zum Abt von Ripoll und Sant Miquel de Cuixà gewählt. Die Gründung von Sant Martí liegt zwischen 1001 und 1007.

gehören sowohl historische (Tallaferro, Guifre, Oliba)⁹ als auch fiktive Gestalten (Gentil, Griselda, Guisla)¹⁰ an. Sie verkörpern in ihren Funktionen als Adelige, Bergbewohner, Mönche oder Ritter den ‘realen’ Bereich. Der zweite Ort der Handlung liegt in einer Feenwelt auf dem Canigó, deren Königin die Fee Flordeneu ist. Es stehen sich demnach einerseits christliche Menschheit und heidnische Feenwelt, andererseits Historizität und Fiktionalität der Figuren gegenüber. Eine dritte Größe bilden die in den Handlungsverlauf eingebundenen und von einzelnen Figuren vorgebrachten Legenden und Lieder (u.a. Lo Ram Santjoanenc, Sant Guillem de Combret, Passatge d’Hanníbal, Noguera i Garona, Lampègia) sowie die sich explizit auf die Pyrenäen beziehenden stark deskriptiven und metaphorisierenden Teile. Die reale Topographie der Pyrenäen wird insbesondere im IV. (Zauberflug von Flordeneu und Gentil über die Pyrenäen) und VI. Gesang (Beschreibung der *Cova de Cirac*, Blick der Verlobten vom Gipfel des Canigó über den Rosselló, Sologesänge der Feen) evoziert und zwar in Form des rhetorischen Verfahrens der *descriptio* bzw. *evidentia* und unter Verwendung zahlreicher Toponyme.

Im ersten, in der Feenwelt angesiedelten Handlungsraum wird die allmähliche Verzauberung und Verführung Gentils, des Sohnes Tallaferros und Neffen Guifres und Olibas, durch die Feenkönigin Flordeneu (II–IV, VI) geschildert. Nachdem Gentil in einer feierlichen Zeremonie zum Ritter geschlagen worden war (I), hatte er den Canigó mit dem Ziel erklommen, einen Talisman zu suchen (den Hermelinmantel der Feenkönigin), der ihm die nicht standesgemäße Liebe zur Hirtin Griselda ermöglichen soll (II). Auf dem Gipfel angekommen, verfällt er dem heidnischen Zauber und den Verführungskünsten der Feenkönigin Flordeneu, die ihn zunächst in ihren der Alhambra gleichen, prunkvollen Palast entführt (III), um ihn anschließend auf einen Zauberflug über die Pyrenäen mitzunehmen (IV). Seinen Höhepunkt erreicht dieser Teil der Erzählung in der Darstellung der Verlobungsfeierlichkeiten des Liebespaares, die von einer Reihe poetischer Beiträge verschiedener Feen umrahmt werden (VI).

Auf der zweiten Erzählebene wird parallel zu diesen Ereignissen die Kriegsszenerie zwischen Mauren und Christen aufgerufen (V, VIII). Nach der Vernichtung einer Flotte des arabischen Heeres (V) entscheiden die

⁹ Es handelt sich um die drei historischen Brüder Bernat I. de Besalú (Tallaferro), Guifré II. de Cerdanya (Guifre) und den Abt Oliba des Klosters Santa Maria de Ripoll (Oliba).

¹⁰ Gentil wird als fiktiver Sohn von Tallaferro und damit als Neffe von Guifre und Oliba eingeführt. Griselda ist die Verlobte Gentils, Guisla die Frau Guifres.

Christen unter der Führung Tallaferros nach einem siegreichen Zweikampf Guifres gegen den Anführer der Mauren Gedhur die Schlacht für sich (VIII).

Schon im VII. Gesang werden die beiden Handlungsstränge jedoch zusammengeführt, und zwar in Gestalt Guifres, der den Canigó erklimmt, um sich einen Überblick über die Stellung der beiden Heere zu verschaffen. Als er seinen verzauberten, zur Harfe singenden Neffen erblickt, stürzt er ihn, erzürnt über dessen Vaterlandsverrat, den Berg hinab in den Tod.

Nach der Beerdigung Gentils entschließt sich Guifre, Mönch zu werden, „per acabar ma vida en penitència“ (IX, 277). Während seine Frau Guisla sich schließlich in ihr Schicksal fügt, treibt die Trauer über den Verlust Gentils Griselda in den Wahnsinn (X). Gemeinsam mit seinem Bruder, dem Abt Oliba von Ripoll, gründet Guifre in der Nähe von Gentils Grabstätte das Kloster Sant Martí de Canigó (XI). Dem letzten Willen Guifres folgend besteigt ein Chor aus Adelsleuten, Mönchen und Heiligen unter der Führung Olibas von hier aus den Gipfel des Berges, um dort ein Kreuz zu errichten und die Feen zu vertreiben (XII).

Dem Epilog *Los dos campanars*, der sich durch einen zeitlichen Sprung vom Mittelalter in die Gegenwart vom bisherigen Handlungsgeschehen abhebt, kommt eine kommentierende Funktion zu. Es handelt sich um den in einer gegenwärtigen Zeit angesiedelten Dialog der beiden personifizierten, nunmehr verfallenen, Glockentürme von Sant Martí de Canigó und Sant Miquel de Cuixà über den Untergang der mittelalterlichen klösterlichen Welt und damit den Verlust der 'goldenen Zeit'. Im Gegensatz zum euphorischen Schlussgesang herrscht eine resignative, elegische Stimmung; eine Wiederbelebung scheint unmöglich („lo segle, que ens deuant, ara ens aterra, / en son oblit nostra grandor enterra / i ossos glòries i records se'ns ven“; *Epíleg*, 58–60). Die Vergänglichkeit bzw. Historizität menschlicher Werke wird evoziert, wohingegen alles Göttliche zeitlos und von ewiger Dauer erscheint.

Ob der Epilog als Aufhebung der Nationaleuphorie des zwölften Gesangs zu verstehen ist bzw. ob ein Neuanfang durch die Klage über den Verlust mittelalterlich-klösterlicher Größe definitiv ausgeschlossen wird, ist eine in der Forschungsliteratur wiederholt diskutierte Frage. Der Wechsel der Zeit- und Erzählperspektive, die Ruinensituation sowie die resignativen Betrachtungen zur Vergänglichkeit menschlicher Werke scheinen dies auf den ersten Blick nahe zu legen. Doch schon aufgrund der in den Gedichten und – wie noch zu zeigen sein wird – auch im vierten Gesang

vorherrschenden Identifikation der Pyrenäen mit der katalanischen Sprachgemeinschaft erscheint ebensogut eine entgegengesetzte Interpretation plausibel. Die Bedeutung der Pyrenäen als Symbol der Verbindung und nicht der politischen Teilung Kataloniens, als Stimulus eines katalanischen Bewusstseins sowie die im letzten Vers des Epilogs betonte ewige Existenz („monument de Déu“) des Gebirgszuges als Gottes Werk eröffnen tendenziell eine nationale Zukunftsperspektive, auch wenn die direkte Anknüpfung an Vergangenes letztendlich für unmöglich erklärt wird. Hier ist meines Erachtens dem Urteil von Ricard Torrents zuzustimmen, dass „Amb *Canigó*, doncs, Verdaguer volgué construir el poema del passat i del futur de Catalunya, vistos des de la perspectiva providencialista cristiana“ (Torrents, 1995b: 82).

2 Der Canigó als „l'Olimp de les goges“: Metapher, Vergleich, Personifizierung

Im gesamten ersten Teil werden die Naturerscheinungen und Gebirgszüge der Pyrenäen vorrangig mit dem heidnischen Feenreich identifiziert, sei es explizit von den Protagonisten selbst, z.B. durch die Feenkönigin Flordeneu („mes Canigó l'Olimp és de les goges“; II, 176; „Mes eix [el Canigó] és meu, cap reina del món té millor trono“; VI, 222), durch den Schildknappen kurz vor dem Aufstieg Gentils („Lo que mirau –li diu– no són congestes; / són los mantells d'ermeni de les fades“; II, 35–36) und Gentil selbst („Perdonau-me –li diu–, reial princesa, / [rosa] del gran pitxer d'esta muntanya“; II, 155–156) oder implizit dadurch, dass die Mehrzahl der Feen pyrenäische Toponyme (La Goja de Mirmanda, La Goja de Galamús, La Goja de Ribes, La Goja de Fontargent, Les Fades de Roses i Banyoles, La Goja de Lanós) oder, wie die Feenkönigin, ein konkretes Naturelement (Flordeneu, dt. Edelweiß) der Bergwelt personifizieren.

Auch die ausufernden Vergleiche in der Beschreibung der physischen Erscheinung Flordeneus bei ihrer ersten Begegnung mit Gentil suggerieren gleichsam eine Verschmelzung der Fee mit der sie umgebenden Natur:

De Flordeneu la cabellera rossa / rossola en cabdells d'or per ses espatlles, / com raigs de sol que en lo boirós desembre / la gebre pura dels restobles daura. / Com la lluna creixent en nit ombrívola, / riu i clareja sa serena cara / i són sos ulls dues rients estrelles / que el Canigó robà a la volta blava. (II, 139–146)

Ebenso verhält es sich mit der Beschreibung des Feenpalastes im III. Gesang, der durch eine totale Harmonie zwischen Kunst (der Feen) und Natur (der Pyrenäen) besticht: „Los aucells a les cítares responen, / naturalesa i art dant-se la mà / entre columnes i arbres que confonen / lo remor del convit amb lo boscà. / Monocordis responen a les merles, / a la tenora el tendre rossinyol“ (III, 197–202).

Die Metaphern, mit denen der Canigó und seine Bewohner – sei es vom auktorialen Sprecher, sei es von den Feen selbst – in den Gesängen II, III und VI vorrangig verknüpft werden, entstammen ebenfalls den semantischen Feldern der „Blume“ und der „Musik“:

Lo Canigó és una magnòlia immensa / que en un rebrot del Pirineu se bada; / per abelles té fades que la volten, / per papallons los cisnes i les àligues. / Formen son càlzer escarides serres / que plateja l'hivern i l'estiu daura, / grandíós veire on beu olors l'estrella, / los aires rellentor, los núvols aigua. / Los bosquíes de pins són sos barbissos, / los Estanyols ses gotes de rosada, / i és son pistil aqueix palau aurífic, / somni d'aloja que del cel davalla. (II, 271–282)¹¹

És [lo Rosselló] una immensa lira que en eixa platja estesa / vessanta d'harmonies deixà algun déu marí; / lo Canigó és lo pom, les cordes que el cerç besa / són los tres rius que ronquen lliscant per la devesa: / lo Tec, la Tet, l'Aglí. (VI, 157–161)

Im letzten Teil (*Muntanyes regalades*) des VI. Gesangs, der den Verlobungsfeierlichkeiten von Flordeneu und Gentil gewidmet ist, kehrt die Identifikation der Berge mit blühenden Blumen leitmotivartig in dem vom *Chor de Goges* vorgetragene Refrain „Muntanyes regalades / són les de Canigó; / elles tot l'any floreixen, / primavera i tardor“ (VI, 249–252) wieder, der zwischen die Sologesänge der Feen geschoben ist. Auch in letzteren, in denen die verschiedenen Feen ihre jeweiligen Herkunftsgebiete in Form von Legenden und Landschaftsbeschreibungen vorstellen und den Verlobten ihre Geschenke überreichen, überwiegen Bilder und Beschreibungselemente aus dem Bereich der blühenden Natur.¹²

¹¹ Vgl. ebenfalls II, 29–30: „Sembla la serra un gegantí magnoli / quan s'esbadellen ses poncelles blanques“ sowie analog II, 243–270; II, 299–316; VI, 237–242 und VI, 281–294.

¹² So exemplarisch in dem Gesang der *Goja de Galamús*: „De les valls del Rosselló / Galamús és la més bella; / oberta a la llum del sol, / n'apar una mareperla, / n'apar un cistell de flors / que enarboren les Corberes, / com dalt d'una branca un niu / entremig de cel i terra“ (VI, 281–288).

3 La Maleïda: Patriotismus und Christentum

In diese eindeutig mit dem heidnischen Feenreich verknüpfte Blumenmetaphorik in den Gesängen IV und VI führt der auktoriale Erzähler jedoch recht unvermittelt andere Bildbereiche ein, welche die Bergwelt mit patriotischem und christlichem Gedankengut assoziieren. Ausgangspunkt der Verarbeitung des *Pirineu*-Motivs in den Abschnitten *Lo Pirineu* und *La Maleïda* des IV. Gesangs sind zwei sprachliche Konzepte, die Größe, Beständigkeit, Macht und Stärke konnotieren: „Baum“ und „Festung“ bzw. allgemeiner „Militär“. So wird der „Pirene“ einem „cedre [...] de portentosa alçada“ (IV, 149) oder einem „gran arbre ajagut [...] / que mira ses brancades poderoses“ (IV, 41–42), das Gebirgsmassiv des Cadí einer „ciclòpic mur en forma de muntanya“ (IV, 66) gleichgesetzt und die Maleïda erscheint als „olímpic avet de la muntanya“ (IV, 140). Analog wird Gentils Aufstieg im zweiten Gesang als Erklimmen eines Baumes geschildert: „Per l'arrelam del Canigó se'n puja / lo corser ardorós amb peus de daina, / de ses arrels cap a son *tronc* amplíssim, / que té fontanes i torrents per *saba*“ (II, 83–86, H.v.m.). Insgesamt fällt die Tendenz zur Hyberbolik bzw. zu Adjektiven, die Größe und Erhabenheit evozieren („portentosa“, „gran“, „poderosa“, „olímpic“, „amplíssim“), auf.

Ähnliches gilt auch für die Illustration des Ausmaßes und der topografischen Gestalt der Pyrenäen durch Metaphern und Vergleiche aus dem Bedeutungsbereich des Militärs:

Avui l'estany no hi és, i alta muralla / d'un castell de titans és eixa serra, / per escudar la catalana terra / fet sobre el dors del Pirineu altiu. / Noufonts, Carlit i Canigó i Meranges / són ses quatre ciclòpiques torrelles / i són eixos turons ses sentinelles / on encara les àligues fan niu. / Lo vell Puigmal d'espalla rabassuda / és l'*arx* d'aqueixa altiva fortalesa, / que en set-cents anys lo sarraí no ha presa, / fent-hi bocins la llança fulgurant. / Prop d'on Cadí amb lo Cadinell encaixa / s'alça el doble turó de Pedraforca; / és del castell l'inderrocable forca, / feta, si cal, a mida d'un gegant. (IV, 73–88)

Cabdill és d'eix exèrcit en ordre de batalla, / la torre que domina la colossal muralla [...] / Al bes del sol llueixen son elm i sa corassa, / l'un fet de neus eternes, l'altra d'un tros de glaça. (IV, 155–162)

Ferner erscheinen die *montanyes* als Stimulus eines patriotischen Bewusstseins, das sich im Katalanen entfalte, sobald dieser die Maleïda besteige:

Los catalans que hi [a la Maleïda] munten estimen més llur terra, / veient totes les serres
vassalles de llur serra, / veient totes les testes als peus de llur tità; / los estrangers que
obiren de lluny eixa muntanya, / —Aquell gegant —exclamen— és un gegant d'Espanya,
/ d'Espanya i català. (IV, 173–178)

Durch die dreifache Wiederholung des Possessivpronomens „llur“ werden die Pyrenäen, repräsentiert durch „terra“, „serra“ und „tità“, überdeutlich mit dem Subjekt „los catalans“ verbunden. Als nur scheinbar widersprüchlich erweist sich die vorrangige Zuordnung des „gegant“ zu Spanien, wird sie doch von den „estrangers“ aus weiter Entfernung („de lluny“) getroffen.¹³ Dennoch zeugen solche Passagen vom Bewusstsein der Dependenz Kataloniens, wenn auch der Gebrauch der Possessivpronomina ein katalanisches Selbstbewusstsein im spanischen Staat andeutet. Eine Erweiterung dieses durch die Pyrenäenbesteigung intensivierten Patriotismus findet sich in der Vision einer friedlich-brüderlichen Vereinigung der beiden katalanischsprachigen Teile Spaniens und Frankreichs zu einer über gemeinsame Sprache und Geschichte definierten Gemeinschaft:

Mes ara, desarmant-los, d'amor amb llaços dobles / lligant va cada dia més fort eixos
dos pobles: / los que veïns són ara, demà seran germans; / i com una cortina fent cór-
rer eixa muntanya, / la gloriosa França, l'heroica i pia Espanya / se donaran les mans.
(IV, 323–328)

Die einleitende Widmung Verdaguers „Als catalans de França“ ist ebenfalls im Sinne dieser Suche nach einer gesamt-katalanischen Identität interpretierbar. Das Gebirge wird im gesamten Text nicht als Grenze, sondern gerade als das entscheidende Verbindungselement des „gespreizten“ Landes verstanden: „Catalunya es desvetlla escamarlada, / cama ençà, cama enllà del Pirineu“ (XII, 401–402).

Im Unterschied zu den vorangegangenen Gesängen werden die Pyrenäen in *La Maleïda* über ihre politische Funktionalisierung hinaus als substantiell christlich präsentiert. Die Maleïda, der höchste Gebirgszug der Pyrenäen, im Allgemeinen ‚Maladet(t)a‘ genannt, erscheint als „nou Sinaí“ (IV, 192), als Ort, an dem in biblischer Tradition die Macht Gottes erfahren werden kann. Im geologischen Entstehungsprozess der *muntanyes* habe Gott diese „cima més alta i grandiosa / d'eix guaita gegantí“ (IV, 303–304) gekrönt und so einen „àngel de la pàtria“ geschaffen „que guarda els Piri-

¹³ Diesen Perspektivenwechsel von den „catalans“ zu den „estrangers“ übersieht Horst Hina, wenn er obiges Zitat als ein Beispiel für Verdaguers „Betonung des spanischen Katalonien“ (Hina, 1978: 176) anführt.

neus; / amb ses immenses ales cobreix la cordillera, / amb l'una el promontori tocant de cap de Higuera / i amb l'altra el cap de Creus“ (IV, 277–280). In ihrer Substanz werden die Berge hier als Manifestationen der göttlichen Kraft bestimmt, die erst nachträglich von den Feen und ihrem gefährlichen Zauber, vor dem man sich hüten müsse, unterminiert worden seien: „dessota cada llosa de marbre un clot se bada, / la néu és lo sudari amb què traidora fada / vos vol amortallar“ (IV, 257–262). Erhebt der Wanderer aber seinen Blick über diese Abgründe, kann er auf dem Gipfel der Maleïda dennoch den „Engel des Vaterlandes“ schauen: „Mes, com sobre sepulcre desert herba florida, / més alt que el dels abismes un àngel bell vos crida“ (IV, 275–276). Genau diese Fähigkeit habe Gentil jedoch durch den Liebeszauber der Fee verloren: „Cego d'amor, Gentil no obira l'àngel“ (IV, 329).

Der Eindruck, dass die Verknüpfung des Feenreichs mit der Pyrenäenlandschaft von der auktorialen Erzählinstanz letztlich als ein Oberflächenphänomen gedacht ist, unter dem ein ursprünglich göttlich-christliches Substrat seiner Reaktivierung harrt, stellt sich auch in der Beschreibung der *Cova de Cirac* ein. Wird die Grotte wie der *Palau de la Goja* im III. Gesang durch den Vergleich mit der Alhambra zunächst als heidnischer Ort eingeführt, verweist der Erzähler im Folgenden jedoch auf architektonische Bestandteile („altar“, „orga“, „sagrari“, „chor“, „clastre“) und Personen („monjos“, „benets“), die eindeutig einem christlichen Kontext zuzuordnen sind (VI, 65–80). Ferner scheinen diese Elemente gleichsam die Ankunft Gottes zu erwarten: „La trona espera una veu, / l'orga una mà que la inspira; / fins apar que espera a Déu / lo sagrari que s'hi obira“ (VI, 69–72).

Diese Beschreibungselemente, welche die sonst dominante Identifizierung des Feenreichs mit dem pyrenäischen Naturraum unterlaufen und eine ursprünglich christlich-patriotische Bestimmung desselben insinuieren, werden ergänzt durch einen entsprechenden Einsatz personifizierender Verfahren.

4 Anthropomorphisierung und Personifikation: Empathische Natur

Die zweite wesentliche, mit dem Pyrenäenmotiv verknüpfte rhetorische Figur neben der *evidentia* ist, wie schon im Hinblick auf die Verkörperung pyrenäischer Toponyme und Naturelemente durch die Feen angedeutet wurde, die *factio personae*. Erscheinen die personifizierten Naturerscheinungen im Fall der Feen als aktiv am Handlungsgeschehen beteiligte Protago-

nisten, lässt sich dies für die anderen Formen der Anthropomorphisierung des Naturraums nicht sagen. Ohne erkennbare inhaltliche Differenzierung zwischen Figuren- oder Erzählerperspektive überwiegt hier die Darstellung als mitfühlende, empathische Natur, die *als* Natur Anteil am Schicksal der Menschen nimmt, sei es im Kontext des scheinbar aussichtslosen Kampfes Tallaferos gegen die Mauren („Aquí el Pirene altívol abaixa el cap / com monstre que s’abeura dintre la mar“; V, 100–101), als Spiegel der Trauer Guislas um ihren verlorenen Ehemann Guifre („mes ella mai ha vist lo cel tan núvol, / jamai la terra li semblà tan trista“; X, 135–136) oder in der Beschreibung der Beerdigungszeremonie Gentils:

Al pregon de l’afrau lo llop udola, / lo vent xiula entre els pins i torniola, / les gales trossejant del mes de maig, / amb son núvol més negre el cel s’endola / i ploren sos ulls blaus a raig, a raig [...] prou canta el rossinyol, mes cada nota / és un gemec que fa partir lo cor. (IX, 221–230)¹⁴

Darüber hinaus scheint Tallaferro seine Kraft und Angriffslust im Kampf gegen die Mauren dem „vent de tramuntana canigonenc“ zu verdanken:

Lo comte no els espera, no té pas temps; / ventant esperonada, baixa rabent / des del cim de Costoges à Maçanet. / Diríeu que amb mà forta lo vent l’empeny, / lo vent de tramuntana canigonenc. (V, 67–71)

Dieses Verfahren der Anthropomorphisierung einzelner Naturelemente findet jedoch nur im Zusammenhang mit Handlungen Anwendung, die auf der Erzählebene der christlichen Welt angesiedelt sind. Die Anteilnahme der Natur beschränkt sich auf Schicksalsschläge, welche die Christen treffen. Diese ausschließliche Spiegelung menschlicher Emotionen in der Natur lässt schon vor der endgültigen Eroberung des Canigó durch das Christentum die von den Feen beherrschte pyrenäische Bergwelt als einen eigentlich und – wie im vorhergehenden Abschnitt deutlich wurde – auch substantiell dem Christentum zugehörigen Lebensraum erscheinen. So erfährt die im XII. Gesang folgende ‘Christianisierung’ des Canigó und die daran geknüpfte Vertreibung der heidnischen Feen durch die Konstruktion einer emotionalen Beziehung zwischen Mensch und Natur an dieser Stelle eine zusätzliche antizipierte Legitimation.

¹⁴ Vgl. analog VII, 513–532 und IX, 91–95.

5 Nationale Gründungsgeste: Der christianisierte Canigó

Wie schon zitiert (S. 34), wird der Canigó bis zu seiner christlichen Rückeroberung im XII. Gesang an mehreren Stellen von der Protagonistin Flordeneu zunächst eindeutig als Reich der Feen ausgewiesen. Die Nähe zur islamischen Welt, die durch den Vergleich des *Palau de la Goja* oder der *Cova de Cirac* mit der Alhambra erzeugt wird, identifiziert die Feenwelt zusätzlich mit dem im Text ausgewiesenen Feind des Christentums, den Mauren.¹⁵

Der in den Gesängen XI und XII geschilderte endgültige Sieg über den Islam, die Vertreibung der Feen durch das symbolische Aufstellen des Kreuzes auf dem Gipfel des Canigó¹⁶ und die Zukunftsprojektion der Klostergründung als „de Catalunya baluard primer“ mit seinen Mönchen als „àngels de la pàtria“ (XII, 168–169) symbolisieren die Übernahme des Canigó durch das Christentum, die gleichzeitig eine Vereinigung Kataloniens unter dem Zeichen des Kreuzes darstellt: „Ja som al capdamunt de la muntanya [del Canigó], / balcó del Pirineu; / se veuen des d’ací França i Espanya; / junyim-les amb la creu“ (XII, 296–299). Die finale Bindung der Pyrenäen an das Christentum und die Kirche erfährt in der Schlusstrophe des Epilogs durch die Betonung der Unzerstörbarkeit und Unsterblichkeit des Canigó als Gottes Werk im Gegensatz zu allem Menschlichen eine letzte religiöse Überhöhung: „Lo que un segle bastí l’altre ho aterra, / mes resta sempre el monument de Déu; / i la tempesta, el torb, l’odi i la guerra / al Canigó no el tiraran a terra, / no esbrancaran l’altívol Pirineu“ (*Epíleg*, 101–105). Die Pyrenäen, ursprünglich Ort heidnischer Bräuche und Legenden (II–III, VI), werden im Handlungsverlauf zum Symbol göttlicher und christlicher Macht, die allein für fähig erklärt wird, die Entstehung Kataloniens im Mittelalter bzw. die Vereinigung und Gründung der Nation zu gewährleisten:

¹⁵ „És de marbre d’Isòvol una Alhambra / penjada entre la terra i firmament [...] / És tot ell d’arabesca arquitectura / que d’Orient portaren les huris / per distraure amb sa màgica hermosura / als que, romeus, pujam al paradís“ (III, 161–165). Vgl. auch die Beschreibung de *Cova de Cirac*: „La cobreix ric teixinat, / trespol de marmòrea cambra / per cisells moros brodat / que brodarien l’Alhambra“ (VI, 29–32).

¹⁶ „[...] eix colomar de fades a fer seu“ (XI, 354); „I en l’Empordà, lo Rosselló i Cerdanya, / Catalunya i Espanya, / feu-hi la fe de Jesucrist reviuere, / feu a ses plantes lo Coran morir“ (XII, 359–362).

Pàtria, et donà ses ales la victòria; / com un sol d'or ton astre es va llevant; / llança a ponent lo carro de ta glòria; / puix Déu t'empeny, oh Catalunya, avant. / Avant: per monts, per terra i mars no et pares, / ja t'és petit per trono el Pirineu; / per esser gran avui te despertares / a l'ombra de la creu. (XII, 437–444)

So wird in den beiden abschließenden Gesängen die in den Beschreibungselementen des IV. und VI. Gesangs sowie in der Verwendung der Personifikation angedeutete ursprünglich christlich-patriotische Bestimmung der Pyrenäen inhaltlich eingelöst.

6 Schlussbemerkung

Zusammenfassend betrachtet lassen sich die verschiedenen Vertextungsstrategien des Pyrenäenmotivs im *Canigó* in folgende drei Punkte untergliedern:

- rhetorische Verfahren der *descriptio* bzw. *evidentia*, d.h. hier die topographisch genaue Darstellung der Pyrenäen als geografischer Naturraum;
- Metaphern und Vergleiche, oftmals hyperbolisch, die sich in Abhängigkeit von der jeweils im Handlungsverlauf vorgenommenen Zuordnung der Pyrenäen zum Feen- oder Christenreich aus unterschiedlichen semantischen Bereichen mit entsprechend divergierenden Konnotationen speisen;
- Personifikation 1. von Toponymen und Naturelementen (durch die Feen), 2. d.h. Anthropomorphisierung von Naturelementen (auf der Ebene der menschlichen Handlungen).

Die Rhetorik des Textes dient der Konstruktion eines nationalen Mythos: der religiös fundierten Gründung der katalanischen Nation im Mittelalter durch die Rückeroberung des Berggipfels und die Vertreibung der Feen und Mauren. Vereinigungsgedanke und Nationalidee, symbolisiert durch die Pyrenäen, stehen eindeutig unter christlichem Vorzeichen. Der Islam, die heidnische Feenwelt sowie die Wandlung Gentils zum zur Harfe singenden Trobador sind durchgängig negativ konnotiert. In diesem Punkt zeigt sich Verdaguers Epos dem konservativ-katholischen Flügel der *Renaixença*, dem „catalanisme conservador“, verpflichtet¹⁷ und unter-

¹⁷ „Verdaguer s'havia alimentat de les fonts vigatanes d'ascendència 'tradicionalista' que, passades per la Restauració pacificadora, havien derivat cap a les posicions del catalanisme conservador i del catolicisme moderat que des de *La Veu del Montserrat* propugnava el seu amic Collell i el bisbe Morgades traduïa en accions de govern polític-eclesiàstic, així com Torras i Bages en feia la versió filosòfico-teològica. Identificat plenament

scheidet sich deutlich von der thematisch verwandten, ebenfalls im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entstandenen dramatischen Trilogie Víctor Balaguers *Els Pirineus*, welche eher einer liberalen Richtung zugeordnet werden muss.¹⁸

Die anfängliche Identifikation der Feen mit der pyrenäischen Bergwelt wird im Handlungsverlauf von der Erzählinstanz aufgebrochen und letztlich als vorübergehendes Oberflächenphänomen, als Entfremdung der Pyrenäen von ihrer eigentlich göttlich-christlichen Substanz und patriotischen Bestimmung gewertet. Eine Schnittstelle markiert hier die Beschreibung der Maleïda im IV. Gesang, in der das Schicksal des Gebirgszugs erstmals mit patriotisch-religiösem Gedankengut und einer entsprechenden Metaphorik verknüpft wird. Die in den dann folgenden Teilen inszenierte 'parteiische' Anteilnahme der anthropomorphisierten Natur am Schicksal der *christlichen* Protagonisten sowie das der Ankunft Gottes harrende Tabernakel in der Grotte von Cirac verweisen auf die textimmanente Folgerichtigkeit und Legitimität der finalen Inbesitznahme des Canigó, die somit keine Neu-, sondern nur eine Rückeroberung sein kann.

Literaturangaben

- Casacuberta, Josep Maria de (1986): *Estudis sobre Verdaguer*, Barcelona: Eumo.
- Friedlein, Roger (2001): «Die Pyrenäen in der katalanischen Renaixença: Strategien des Mittelalterrekurses bei Verdaguer und Balaguer», in: Gómez-Montero, Javier (ed.): *Minorisierte Literaturen und Identitätskonzepte in Spanien und Portugal. Sprache – Narrative Entwürfe – Texte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 183–204.
- Hina, Horst (1978): *Kastilien und Katalonien in der Kulturdiskussion 1714–1939*, Tübingen: Niemeyer.
- (1979): «Aribaus vaterländische Ode und der Beginn der neueren katalanischen Literatur», *Iberoromania* 10, 30–46.
- Miracle, Josep (1989): *Estudis sobre Jacint Verdaguer*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

amb aquest cos de doctrina, i aquest programa d'acció, Verdaguer n'assumí la representació com escriptor, convertint-se en el seu braç literari“ (Torrens, 1995b: 242).

¹⁸ Vgl. Friedlein, 2001.

- Molas i Batllori, Joaquim (1986): «Jacint Verdaguer», in: de Riquer, Martí / Comas, Antoni / Molas, Joaquim (ed.): *Història de la literatura catalana*, Bd. 7, Barcelona: Ariel, 223–289.
- Neu-Altenheimer, Irmela (1987–91): «Sprach- und Nationalbewußtsein in Katalonien während der Renaixença (1833–1891)», *Estudis Romànics* 20, 1–348.
- Requesens i Piqué, Joan (1988): «*La muntanya*, un concepte de pàtria en la Renaixença», *Anuari Verdaguer* 3, 77–101.
- Torrent i Fàbregas, Joan (1992): «*Canigó* i el desvetllament de la consciència catalana al Rosselló», *Anuari Verdaguer* 7, 191–203.
- Torrents, Ricard (1995a): *Verdaguer. Estudis i Aproximacions*, Vic: Eumo.
- (1995b): *Verdaguer: un poeta per a un poble*, Vic: Eumo.
- Verdaguer, Jacint (1949): *Obres completes*, Barcelona: Biblioteca Perenne.
- (1984): «Parlament que per començar les sentades del Esbart de Vich llegí en la font del Desmay (...) lo dia 19 de Juny de 1867», in: Molas, Joaquim / Jorba, Manuel / Tayadella, Antònia (ed.): *La Renaixença. Fonts per al seu estudi 1815–1877*, Barcelona: Universitats de Barcelona i Autònoma de Barcelona, 292–295.
- (1985): *L'Atlàntida*, Barcelona: Edicions 62.
- (1991): *Excursions i viatges*, 2 Bde. (ed. Narcís Garolera), Barcelona: Barcino.
- (1995): *Canigó. Llegendes pirenaïques del temps de la Reconquesta* (ed. Narcís Garolera), Barcelona: Quaderns Crema.
- (2002): *Del Canigó a l'Aneto. Edició comentada i il·lustrada de les llibretes d'excursió de 1882 i 1883* (ed. Narcís Garolera / Curt Wittlin), Barcelona: Pagès.

