

**III. Der zerbrochene Becher**  
**Agonale Subjektkonstituierung und Zerstreuung der poetischen Rede in der Lyrik**  
**Rosalía de Castros (1837-1885)**

*Diredes destes versos, i é verdade,  
 que tén estrana insólita harmonía,  
 [...]  
 Eu direivos tan só qu' os meus cantares  
 así sán en confuso da alma miña,  
 como sai das profundas carballeiras,  
     ó començar do día,  
     romor que non se sabe  
     s' é rebuldar das brisas,  
     si son beixos das frores,  
 s' agrestes, misteirasas harmonías  
     que neste mundo triste  
 o camiño de ceu buscan perdidas.  
 (R. de Castro)<sup>1</sup>*

In diesem nur kurz vor der Veröffentlichung von *Follas novas* (1880) verfaßten Gedicht tritt die Konstatierung einer grundsätzlichen Dezentrierung des Bewußtseins und einer radikalen Destabilisierung der poetischen Rede den eventuellen Erwartungen der Leser (v. 1) auf eine harmonische Reduktion der Gegensätze einer agonalen Subjektkonstituierung entgegen, die für die poetische Rede im lyrischen Werk R. de Castros charakteristisch sind. Der Sprecher führt ein Stimmengewirr vor (v. 12), das außerhalb des Selbst in der Landschaft entsteht (vv. 13-17). Diese Projektion bündelt die Sprache allerdings kaum zur Vielheit der Gesänge einer lieblichen Natur, sondern zerstreut sie in die Ungewißheit vieler möglicher Orte (Eichenwälder, Winde, Blumen), deren gleichzeitiges Zusammenspiel eine *andere*, wildwüchsige und geheimnisvolle Harmonie ergibt (v. 18): Es sind verlorene Stimmen auf der Suche nach einem Weg zwischen Himmel und Erde (vv. 19-20).

Eine solch suggestive Beschreibung der eigenen poetischen Rede könnte bei einer flüchtigen Lektüre auf das Prinzip der romantischen Unmittelbarkeit zurückgeführt werden, wenn nicht gleich im darauffolgenden Gedicht der Sammlung eine ironische Distanzierung erfolgte:

¡*Follas novas!* risa dáme  
 ese nome que levás,  
 cal s' a unha moura ben moura,  
 branca ll' oíse chamar.

Non *Follas novas*; ramallo  
 de toxos e silvas sós:

<sup>1</sup> *Follas novas* wird nach folgender Ausgabe zitiert: Rosalía de Castro, *Follas novas*. Edición de H. Monteagudo e D. Vilavedra (Vigo 1993). Zitat: I.IV, vv. 1-2 und 11-20.

irtas, com' as miñas penas;  
feras, com' a miña dor.  
(I.V, vv. 1-8)

Der Gedichtband sei kein Bündel junger Blätter, wie der Titel vorgibt, sondern vielmehr ein Strauch Stechginster (die Büsche, die wild in den kargen Flächen der galicischen Landschaft wachsen). Damit ist zweifellos die im Band dominierende Destabilisierung des lyrischen Subjekts gemeint. Im Prolog zu *Follas novas* zieht die Autorin den Titel ebenfalls mit dem Gedanken ins Lächerliche, daß die meisten Texte wohl bereits zehn Jahre zuvor geschrieben worden seien ("mellor se dirían vellas").<sup>2</sup> Darüber hinaus rechtfertigt R. de Castro bei dieser Gelegenheit spielerisch die Abkehr von einem erhabenen, transzendentalen Dichtungskonzept mit ihrer weiblichen Identität, deren Begrenzungen eine einfache Dichtungsart empfehlen, die auf zwei maßgebliche Prinzipien vertrauen soll, auf Phantasie und auf Gefühl:

Mais ¿dirase por eso que me teño por unha inspirada, nin que penso haber feito o que se di un libro trascendental? Non: nin eu o quixen, nin me creo con forzas pra tanto. No aire andan dabondo as cousas graves [...]; mais son muller e ás mulleres, apenas s' á propia femenina fraqueza, lle é permitido adiviñalas, sentilas pasar. Nós somos harpa do sóio dúas cordas, a imaxinación i o sentimento; [...] nunca tentei pasar os límites da simple poesía.<sup>3</sup>

Das Zitat könnte dazu verleiten, den sich ankündigenden verhaltenen Ausdruck von Innerlichkeit auf eine spezifisch weibliche Schreibart zurückzuführen.<sup>4</sup> Allerdings erscheint die naive Lektüre dieser Zeilen unangemessen, da die Argumentation einer rhetorischen Desublimierungsstrategie entspringt, die weniger auf die vorgegebene Andersartigkeit weiblicher Schreibarten im spanischen 19. Jahrhundert abhebt, als vielmehr von der offenkundigen Verunsicherung und Destabilisierung der lyrischen Rede zeugt. Die in der Rede gewonnene Identität des Sprechers vermag keineswegs die Schwankungen auszugleichen, denen sein Standort ausgesetzt ist; denn die labile Position des Sprechers gründet auf einer agonalen Form der Subjekt-konstituierung, d.h. auf einer disharmonischen Selbstdarstellung zwischen zwei gegensätzlichen Polen, die irreduktibel bleiben. Dies hat eine doppelte Zerstreung der Rede zur Folge: einerseits die Vervielfachung der Sprecherinstanz und die Variabilität der Sprechweisen, andererseits aber auch die Multiplizität und Gleichzeitigkeit bildhafter Aussagen.

Subjektdezentrierung und doppelte Zerstreung der Rede in der Lyrik R. de Castros lassen sich schließlich als Antwort auf das Problem der Aussagbarkeit der Welt- und Selbsterfahrung in der Lyrik der Moderne deuten. Die Unzulänglichkeit der poetischen Rede wurde bereits in einem frühen Gedicht thematisiert, das in *En las Orillas del Sar* Eingang fand und das das Gegensatzpaar "palabra/idea" (Wort und Vorstellung) in der für G.A. Bécquer charakteristischen Konstellation aufgreift:<sup>5</sup>

<sup>2</sup> A.a.O., S. 114 (vgl. ebenfalls S. 109).

<sup>3</sup> *Ebda.*, S. 110-111.

<sup>4</sup> Zu diesem Fragenkomplex vgl. insbes. A. Albert Robatto, *Rosalía de Castro y la condición femenina* (Madrid 1981).

<sup>5</sup> "Ideas sin palabras, / palabras sin sentido" (42/III, vv. 17-18); zitiert nach G.A. Bécquer, *Rimas*. Edición crítica de R.P. Sebold (Madrid 1989). Vgl. darüber hinaus die im vorigen Kapitel behandelte *rima* 11/1. Bécquer und Rosalía dürften sich Ende der fünfziger Jahre in Madrid - wahrscheinlich durch die Vermittlung ihres Mannes - kennengelernt haben (vgl. J. Naya Pérez, *Inéditos de Rosalía*, Santiago de Compostela 1953, und E.B. Hastings,

*La palabra y la idea...* Hay un abismo  
entre ambas cosas, orador sublime.

[...]

Un beso, una mirada,  
suavísimo lenguaje de los cielos;  
un puñal afilado, un golpe aleve,  
expresivo lenguaje del infierno.

Mas la palabra en vano  
cuando el odio o el amor llenan la vida,  
al convulsivo labio balbuciente

se agolpa y precipita.

¡Qué he de decir! Desventurada y muda,  
da tan hondos, tan íntimos secretos,  
la lengua humana, torpe, no traduce  
el velado misterio.

(vv. 1-2 und 9-20)<sup>6</sup>

Liebe und Haß, Himmel und Hölle, Kuß und Dolch, Wort und Vorstellung bleiben durch eine Kluft, einen Abgrund getrennt, die der erhabene oder über alle Dinge erhobene Poet (v. 2) nicht zu überbrücken vermag. Die Spannungen dieses Kräftemessens bleiben bei R. de Castro erhalten, anders als bei G.A. Bécquer, dem zumindest im Text die utopische Überwindung der Darstellbarkeitsfrage gelang. Das Motiv des *vaso* verdeutlicht den Unterschied zwischen beiden dichterischen Welten, denn bei Rosalía zerbricht der Becher, der bei Bécquer noch ohne Risse die schöpferische Kraft des Dichters symbolisierte:

Palpita el corazón enfermo y triste,  
languidece el espíritu, he aquí todo;

después se rompe el frágil

vaso, y la esencia elévase a lo ignoto.

(vv. 21-24)

Yo soy sobre el abismo

el puente que atraviesa,  
yo soy la ignota escala  
que el cielo une a la tierra.

[...]

Yo en fin soy ese espíritu,  
desconocida esencia,  
perfume misterioso,  
de que es vaso el poeta.

(*Rima* 62/V, vv. 65-76)

Die erste Sektion von *Follas novas* ("Vaguedás") thematisiert mehrfach eindringlich das Mißtrauen in die kommunikative Leistung des poetischen Wortes, und die Widersprüchlichkeit

---

"Reflexiones sobre Bécquer y Rosalía de Castro", in *Bécquer. Su proyección y sus huellas*, Madrid 1991, S. 9-22). Vgl. zudem R. Esquer Torres, "Resonancias: Bécquer y otros románticos en Rosalía de Castro", in *Homajes. Estudios de Filología Española*, II (Madrid 1965), S. 21-55.

<sup>6</sup> Im folgenden wird zitiert nach R. de Castro, *En las orillas del Sar*. Edición de X. Alonso Montero (Madrid 1990).

dissonanter Bewußtseinslagen greift auf die *écriture* derart über, daß der Text zum Schauplatz des Dramas einer unendlichen Selbstwiederholung wird. Rosalía schätzt die eigene poetische Schreibkunst im zweiten Gedicht als eine eintönige Wiederholung des bereits Gesagten ein:

Ben sei que non hai nada  
novo embaixo do ceo,  
qu' antes outros pensaron  
as cousas qu' ora eu penso.

E ben ¿para que escribo?  
E ben, porque así semos:  
relox que repetimos  
eternamente o mesmo.

Diese Erkenntnis über die Sinnlosigkeit der eigenen poetischen Rede geht mit einem gleichzeitigen Aufbegehren des Sprechers einher, der im letzten Gedicht dieses Zyklus, dem zwanzigsten, die Sprache zum Schweigen auffordert und den Bildern einen Platz am Ort der "toten" Erinnerungen zuweist:

¡Silencio!  
A man nerviosa e palpitante o seo,  
as niebras nos meus ollos condensadas,  
con un mundo de dudas nos sentidos  
i un mundo de tormentos nas entrañas,  
sentindo como loitan  
en sin igual batalla  
inmortales deseios que atormentan  
e rencores que matan.  
Mollo na propia sangre a dura pruma  
rompendo a vena inchada,  
i escribo, escribo ¿para que? ¡Volvede  
ó máis fondo da i-alma,  
tempestosas imaxes!  
¡Ide a morar cas mortas lembranzas!

Zweifel und Pein (vv. 3-4), Verlangen und Groll (vv. 8-9) bestreiten einen unvergleichlichen Kampf (vv. 6-7), den die poetische Rede protokolliert; da aus dieser dennoch keine kompensatorische Kraft hervorgeht, bleibt letztlich die negative Einschätzung lyrischer Selbstkonstitution ausschlaggebend. Auch in diesen Versen nimmt der Sprecher das Unvermögen der poetischen Rede wahr, das Selbst kohärent zu begründen; – die Zerstreung der poetischen Rede bei R. de Castro läßt sich daher als Ausdruck ihrer Unzulänglichkeit deuten.

## I. Fragestellung und Stand der Forschung

Es war unerlässlich, zu Beginn diese Zeugnisse dichterischer Selbstreflexion bei R. de Castro anzuführen, weil sie die Spannungen aufdecken, die ihr lyrisches Werk strukturieren. Die zwanzig durchnummerierten Gedichte der ersten Sektion von *Follas novas* sind zwar zehn Jahre später als die meisten anderen des Bandes (etwa 1870-71) verfaßt worden, lassen aber *En las Orillas del Sar*, in dem vor allem Texte aus den frühen achtziger Jahren zusammengetragen

sind, in eben diesem Licht betrachten.<sup>7</sup> Im ganzen weist das lyrische Werk R. de Castros zweifellos Anzeichen einer Dynamik aus, die von der Positivität der Welt- und Spracherfahrung in *Cantares gallegos* (1863) ausgeht, bald aber dem Bemühen um Restituierung dieser verlorengegangenen Integrität Eingang gewährt, bis schließlich Selbst- und Spracherfahrung durchgehend negativ gestaltet werden. Wegen der Bedeutung dieser werkimmanenten Entfaltung ihrer Lyrik müssen die spanisch und galicisch geschriebenen Bände im Zusammenhang erörtert werden, sofern der spezifische Modus lyrischer Subjektkonstituierung bei R. de Castros untersucht werden soll. Wie ist diese Frage in der Sekundärliteratur bislang behandelt worden?

Die Studien zur Lyrik R. de Castros<sup>8</sup> mußten der Besonderheit Rechnung tragen, daß die Gedichtbände der Autorin teils in galicischer, teils in kastilischer Sprache verfaßt sind. Jahrzehntlang prägten das gesellschaftspolitische Protestpotential ihrer galicischen Texte und die speziellen biographischen Umstände eine teils essayistische, teils wissenschaftliche Auseinandersetzung, die oft existenzphilosophische, literatursoziologische und kulturanthropologische Wege einschlug.<sup>9</sup> Es schien, als könne sich die Eigenart ihres Werkes aus der spezifischen kulturellen Identität der Autorin und insbesondere aus ihrer Verwurzelung im galicischen Kulturraum und seiner Sprache fast von allein erklären. Tatsächlich lassen sich hier und da unschwer Landschaft, Riten, Ideosynkrasie und Menschentypen samt getreuer Reflexe von uralten anthropologischen Strukturen und der vorgegebenen sozialgeschichtlichen Wirklichkeit Galiciens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erkennen. Für die hervorragende Rolle der Natur in der Lyrik Rosalías wurde sogar ein keltisches Substrat in Galicien geltend gemacht<sup>10</sup> oder das tragische Weltbild der Autorin mit der traurig-melancholischen Eigenart der galicischen "Seele"<sup>11</sup> erklärt. Die Lyrik Rosalía de Castros empfahl sich demnach als ein literarisches Spiegelbild dieser "Eigenart",<sup>12</sup> und die Autorin wurde als Nationaldichterin glorifiziert. Nicht umsonst hatte sie im Prolog zu *Cantares gallegos* angekündigt, von Menschen, Sitten und Landschaften Galiciens zu singen:

<sup>7</sup> Zur Datierung der Gedichte aus *En las Orillas del Sar* vgl. Anmerkung Nr. 24.

<sup>8</sup> Neuerdings liegt eine vollständige und kommentierte Bibliographie vor: A. López/A. Pociña, *Rosalía de Castro - Documentación biográfica y bibliografía crítica*, 3 Bde., jeweils 1837-1940, 1941-1984 und 1985-1990 (La Coruña 1991-93).

<sup>9</sup> Vgl. z.B. R. Carballo Calero, *Estudios rosalianos. Aspectos da vida e da obra de Rosalía de Castro* (Vigo 1979) und die Aufsatzsammlung *Siete ensayos sobre Rosalía* (Vigo 1952, mit Beiträgen von R. García Sabell, R. Piñeiro, J. Rof Carballo u.a.). Zuletzt hat X. Alonso Montero eine Fülle von Zeugnissen der zeitgenössischen und frühen Rezeption des Werkes Rosalías und eine Auswahl der maßgeblichen Beiträge der nunmehr einhundertjährigen Forschung zusammengetragen (*En torno a Rosalía*, Madrid 1985).

<sup>10</sup> Vgl. beispielsweise K.K. Kulp, *Manner and Mood in Rosalía de Castro. A Study of Themes and Style* (Madrid 1968), S. 231-233, mit einer interessanten Stellungnahme M. Murguías zu dieser Frage.

<sup>11</sup> Vgl. M.P. Tirrel, *La mística de la saudade. Estudio de la poesía de Rosalía de Castro* (Madrid 1951), und neuerdings mit einem fundierten anthropologischen Ansatz R.G. Havard, "Paralelos entre los sentimientos gallegos y galeses de la saudade/hizaeth: un espejo céltico de la neurosis rosaliana", in *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. (Santiago 15.-20 de xullo de 1985), 3 Bde. (Santiago de Compostela 1986), Bd. I, S. 217-224.

<sup>12</sup> Solche Versuche sind z.B. in den Bänden X.R. Barreiro Fernández, *Os galegos* (Madrid 1972) und *Galicia, su alma y su cultura* (Buenos Aires 1978 ; 1954) unternommen worden.

Cantos, bágoas, queixas, sospiros, seráns, romerías, paisaxes, devesas, pinares, soidades, ribeiras, costumes...<sup>13</sup>

Bereits 1962 meldete R. Carballo Calero allerdings Bedenken gegenüber einer schwärmerischen Mythisierung der Dichterin an, indem er sich gegen verantwortungslose Verzerrungen wandte, die ein stilisiertes Bild Rosalías als einer "santiña" oder einer "nai chorosa" der Galicier entwarfen.<sup>14</sup> Die geschichtlichen Stationen dieses Prozesses, dessen Beginn im vorigen Jahrhundert eigentlich im Zeichen der gespaltenen Rezeption ihres Werkes bei vielen galicischen Intellektuellen stand, hat kürzlich F. Rodríguez detailreich dokumentiert.<sup>15</sup>

Unter literaturexegetischen Gesichtspunkten wurde ferner die Lyrik R. de Castros als Ausdruck einer persönlichen Sensibilität interpretiert, deren Verästelungen und Abgründe die auf inhaltliche und stilistische Fragen ausgerichtete Monographie M. Mayorals ausführlich beschrieben hat.<sup>16</sup> Gerade aus diesem Grund, aber auch unter ästhetischen Gesichtspunkten zählt heute ihr poetisches Werk mit den *Rimas* G.A. Bécquers zum Höhepunkt der spanischen Dichtung des 19. Jahrhunderts. In literarhistorischer Perspektive ist zudem die Sonderrolle Rosalías als *precursora* unumstritten,<sup>17</sup> als Vorläuferin der Strömungen, die seit der Jahrhundertwende für den Weg der modernen Lyrik in Spanien maßgeblich sein sollten.

Das Gesamtwerk (hinzu kommen vier Romane) wurde zuletzt von C. Davies<sup>18</sup> und F. Rodríguez<sup>19</sup> im Kontext der sozialgeschichtlichen und politischen Prozesse des zeitgenössischen Spaniens und Galiciens umfassend beleuchtet und überzeugend in den biographischen und literarhistorischen Zusammenhang eingebettet. Die genannten Aspekte offenbaren die besondere Stellung und die Vielschichtigkeit der Lyrik R. de Castros. Dabei bemühte sich insbesondere F. Rodríguez um den Nachweis der semantischen Geschlossenheit der drei Lyrikbände, indem er eine Beschreibung ihres jeweiligen Aufbaus vorlegte, der gleichzeitig ein persönliches und ein nationales Drama erfaßte:

Está claro que *Rosalía* comunica o seu drama de persoa isolada, derrotada tanto na súa realización persoal como na súa aspiración de que Galiza non ficase á marxe da historia. [...] Non son separábeis o aspecto psicolóxico do social para explicarnos a obra de *Rosalía*; quer dicir, é na interacción do psicolóxico e do social onde debemos percurar a xenése da súa tendencia, da súa cosmovisión, da súa estrutura de sentimento.<sup>20</sup>

Selbst wenn X. Alonso Montero und C. Poullain die Wahl der Sprache als eine jeweils spezifische Antwort auf das latent vorhandene Darstellbarkeitsproblem zu Recht problematisiert

<sup>13</sup> Zitate nach R. de Castro, *Cantares gallegos*. Edición de M. X. Lama López (Vigo 1995), S. 126.

<sup>14</sup> *Historia da literatura galega contemporánea. 1808-1936* (Vigo 1981; [1962]), S. 157; vgl. speziell zu diesem Punkt "O mito de Rosalía", in *Estudos rosalianos...*, S. 201-203.

<sup>15</sup> *Análise sociolóxica da obra de Rosalía de Castro* (Vigo 1988), S. 375-419.

<sup>16</sup> *La poesía de Rosalía de Castro* (Madrid 1974).

<sup>17</sup> Es wird stets auf den epochalen Aufsatz von E. Díez-Canedo ("Una precursora", 1908) verwiesen, der in der zweiten Ausgabe von 1909 abgedruckt wurde (*Obras completas de Rosalía de Castro. III. Follas Novas* (Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1909, vgl. S. 185-195).

<sup>18</sup> *Rosalía de Castro no seu tempo* (Vigo 1987).

<sup>19</sup> *Análise sociolóxica...*

<sup>20</sup> *Ebda.*, S. 319. Vgl. insbes. S. 220-235, 260-272 und 302-319.

haben,<sup>21</sup> ist es für die Untersuchung lyrischer Subjektconstitution in ihren Texten nicht nötig, den einheitlichen Zusammenhang der galicisch und spanisch geschriebenen Texte in Frage zu stellen.<sup>22</sup> Hinlänglich wies G. Corona Marzol darüber hinaus auf die Kontinuität einiger Themen und Motive von ihren frühen Lyrikbänden an (*La flor*, 1857, und *A mi madre*, 1863) hin.<sup>23</sup>

Im Rahmen dieser Arbeit ist es ferner besonders aufschlußreich, eine in der Sekundärliteratur oft registrierte Dualität in Rosalías Lyrik zu erfassen, die zur Unterscheidung zwischen einer *objektiven* und einer *subjektiven* Richtung, zwischen realistisch-objektiver Abbildung von Außenwelt und suggestiv-subjektivem Ausdruck von Innenwelt geführt hat. R. Carballo Calero deutete 1962 *Follas novas* als Drehscheibe dieser thematisch ausgerichteten Aufsplitterung ihrer Lyrik in eine "poesía ouxetiva, poesía do pobo" und anderen "poemas suxeitivos, que espresan sentimentos persoás da autora", und erfaßte innerhalb des lyrischen Werkes Rosalías eine Dynamik von einer "poesía social" hin zu einer "poesía persoal".<sup>24</sup>

K.K. Kulp spitzte diesen Gegensatz mit Hilfe eines Entwicklungsmodells zu, das das Vorherrschen einer realistischen Abbildung in *Cantares gallegos* (1863) und zunächst deren allmähliche Verdrängung durch Aussprache von Innerlichkeit in *Follas novas* (1880, aber weite Teile um 1870-71 verfaßt) bis zur gänzlichen Dominanz dieses *intimismo* in *En las Orillas del Sar* (1884, nur einzelne Gedichte stammen bereits aus den sechziger und siebziger Jahren)<sup>25</sup> feststellt:

The poetry of *Cantares* is song, intended to sing exuberantly or to mourn plaintively the joys and sorrows of Galicia, to reproduce the beauties of the land and to give voice to the inexpressible emotions of the people. [...] In *Follas* the attitude toward her poems reflects Rosalía's change from objectivity to subjectivity. They are music, but music of the soul rather than of nature and the folk.

<sup>21</sup> Vgl. jeweils a.a.O., S. 88-97, und "Poesía gallega y poesía castellana en Rosalía de Castro", in *Actas do Congreso...*, Bd. II, S. 413-437.

<sup>22</sup> Abgesehen von den skizzierten Positionen muß gewiß die sprachhistorische Bedeutung der Schriften Rosalías für die galicische Philologie hervorgehoben werden. Neben den Einführungen der Textausgaben von B. Varela Jácome (*Poesía completa en galego*, Vigo 1982), von R. Carballo Calero und M. X. Lama (*Cantares gallegos*, jeweils Madrid 1993 und Vigo 1995), von M. Mayoral/B. Roig (*Follas novas*, Vigo 1990) und H. Monteagudo/D. Vilavedra (a.a.O.) vgl. auch den dritten Band der *Actas do Congreso...*, S. 5-149.

<sup>23</sup> "Una lectura de Rosalía", in *Revista de Literatura*, XLIV (1982), S. 25-62.

<sup>24</sup> *Historia...*, S. 180 und 182.

<sup>25</sup> Vgl. die Aufstellung von C.H. Poullain (a.a.O., S. 12-12). Die meisten Gedichte aus *Follas novas* und *En las orillas del Sar* tragen kein Datum, nur in Einzelfällen ist ein Nachweis möglich. R. Carballo Calero stellt im Zusammenhang die thematischen und formalen Korrespondenzen der Gedichte aus *Follas novas* jeweils zu *Cantares gallegos* und zu *En las orillas del Sar* dar (*Historia...*, S. 180-182). X. Alonso Montero gibt aufgrund der Zeugnisse der Autorin und ihres Mannes als Abfassungszeit fast aller Gedichte aus *Follas novas* die Jahre 1870-71 an (a.a.O., S. 61 und 63). Die einschlägigen Monographien und Editionen erfassen zwar die bekannten Angaben, formulieren plausible Vermutungen, stellen trotz der unbekannteren Abfassungszeit der Texte aber die Geradlinigkeit einer kongruenten Entwicklung vom ersten bis zum dritten Band nicht in Frage. C. Davies geht hingegen von der Simultaneität der beiden letzten Bände und dem allmählichen Anwachsen von *Follas novas* aus (dessen Druck bereits bei der zweiten Ausgabe von *Cantares gallegos* 1872 zur Subskription angekündigt wurde); sie hält es für sicher, daß die erste Abteilung dieses Bandes ("Vaguedás") nur kurz vor der endgültigen Drucklegung entstand und somit mit dem spanischen Band interpretatorisch eine Einheit bildet (a.a.O., S. 361-ff).

The world of *Orillas*, that of dreams and visions, is vague and suggestive. The transition effected in *Follas novas* to a more subjective interpretation of reality culminates here.<sup>26</sup>

Diese These ist in späteren Studien nicht ernsthaft in Frage gestellt worden. Selbst C. Davies macht sich diese *opinio communis* zu eigen, wenn sie in *Follas novas* den Schnittpunkt der "transición entre unha poesía de orientación social a outra persoal, [...] entre a obxectividade e a subxectividade" und im gleichen Band ein "virar do obxectivo cara ó introspectivo, da colectividade ó individuo" feststellt.<sup>27</sup> Es wird deutlich, daß hier Subjektivität als bloße Innenschau aufgefaßt wird, so daß C. Davies schließlich eine weitere Entwicklungslinie "desde o subxectivo ó metafísico" von *Follas novas* an aufzeichnen will, die in *En las orillas del Sar* vollends aufgehe.<sup>28</sup>

Ebensowenig dürfte es zulässig sein, ein so charakteristisches Merkmal der Darstellungstechnik in *Cantares gallegos* und *Follas novas*, wie die Verschiebung der Sprecherinstanz auf Typen aus dem Volk (z.B. auf eine Greisin, eine Näherin, einen Emigranten, eine verlassene Braut usw. oder bloß auf andere Pronominalformen), um dramatische Szenen, Monologe, narrative Fragmente zu gestalten, im Gegensatz zu einer subjektiven Ausdrucksweise zu sehen; diese träte nur dann ein, wenn das "authentische Ich" (d.h. die Stimme der sich mitteilenden Autorin) sich unvermittelt ausspräche, wie M. Mayoral deutete, als sie zahlreiche Anwendungsfälle dieser Darstellungsstrategie in Anlehnung an K.K. Kulp registrierte.<sup>29</sup> Gerade die lyrische Subjektconstitution in der Lyrik der Moderne beweist, wie sehr der Rückgriff auf Masken, die Vervielfältigung der Sprecherinstanz oder die Diversifizierung der lyrischen Stimme in verschiedene personale Sprecher als Ausdrucksparadigma moderner Lyrik gelten kann.<sup>30</sup>

In diesem Sinne hat M.X. Lama Fälle der unterschiedlichen Positionierung des lyrischen Sprechers bei einigen Gedichten von *Cantares gallegos* zusammengetragen,<sup>31</sup> während A. López-Casanova die Vervielfältigung der Sprecherinstanz in ihrem ganzen Werk systematisch zu erfassen versuchte:<sup>32</sup> Er erstellte ein Raster der "actitudes líricas" (d.h. Sprechweisen), das die angesprochenen Formen der Spaltung, Brechung und Projektion des sprechenden Subjekts in lyrische Stimmen, in grammatikalische Formen (*yo, tú, él, ella*), in Begriffe (*corazón, alma*), in objektivierende Volkstypen oder symbolische Figuren (*viajero, suicida*) sowie Techniken der Inszenierung eines inneren Dialogs und der Selbstanrede berücksichtigt. Werden die in diesen Arbeiten vor allem als Stilmerkmale untersuchten Formen der figurativen Zerstreuung ("diseminación") und die komplexen Techniken der Bildführung ("sistemas cor-

<sup>26</sup> *Manner and Mood...*, S. 133-5 und S. 120.

<sup>27</sup> A.a.O., S. 275 und 353.

<sup>28</sup> *Ebda.*, S. 361.

<sup>29</sup> K.K. Kulp und M. Mayoral erfassen dies und führen es einleuchtend aus (vgl. a.a.O., jeweils S. 106-120 und 126-128 bzw. S. 511-533).

<sup>30</sup> Vgl. M. Hamburger, *Wahrheit und Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart* (Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1985), S. 87-112.

<sup>31</sup> Vgl. die "Introducción" zu ihrer Textausgabe (a.a.O. S. 53-70).

<sup>32</sup> R. de Castro, *Antología poética*. Introducción, edición y notas de A. López-Casanova (Madrid 1985), S. 35-38 und (Madrid 1995), S. 50-55.



relativos”) hinzugerechnet,<sup>33</sup> ergibt sich im ganzen ein recht differenziertes Register vielfältiger Möglichkeiten subjektiver Bewußtseinsrede. Es zeigt sich also, daß die Gestaltung der poetischen Rede kaum den Prinzipien angeblicher Spontaneität oder Unmittelbarkeit folgt.

D. Villanueva legte die Übertragung der lyrischen Stimme auf eine Vielfalt von Personen zu Recht als ein Verfahren ästhetischer Distanzierung aus,<sup>34</sup> das zweifelsohne die Perspektivierung der Rede erlaubt. Dabei erlischt dennoch keineswegs der Ausdruck von Subjektivität, denn die von M. Mayoral beobachtete mimetische Wiedergabe empirisch-geschichtlicher Typen und ihrer Sprache<sup>35</sup> erweist sich nicht zuletzt als eine objektivierende Darstellungsfiktion. In Rosalías späteren Werken wird ohnehin die Komplexität der Sprecherinstanz unverkennbar; dies zeigt A. Bungart bei ihrem Versuch, eine dreifache Vervielfältigung des Sprechers in *Follas novas* als Simultaneität der metapoetischen Rede mit der Stimme eines individuellen Sprechers und einer kollektiven Gemeinschaft zu erfassen.<sup>36</sup>

Der Gegensatz ”objectivity”/”subjectivity”, der ebenfalls der Unterscheidung zwischen einer *poesía social* und einer anderen *poesía subjetiva* zugrunde liegt,<sup>37</sup> besitzt dennoch kaum eine hermeneutische Relevanz und trägt der Subjektivitätsdarstellung keineswegs Rechnung. Die Notwendigkeit der Überwindung dieser scheinbaren Dialektik hat F. Rodríguez mit Recht angedeutet, wenn er im speziellen Fall von *Follas novas* die Frage nach der Identität eines Subjekts thematisiert sieht, das sich im Widerspruch zu sich selbst und zur Gesellschaft erkennt.<sup>38</sup> Wird diese Überlegung für Rosalías gesamtes lyrisches *Oeuvre* geltend gemacht, ließen sich beide mit *poesía objetiva* und *subjetiva* gemeinten Themen (Galicien und die Selbstspiegelung) als eine doppelte Ausprägung der subjektiven Identität deuten und jeweils als individueller und kollektiver Modus der Ichkonstituierung vor dem Hintergrund eines überindividuellen oder privaten Ursprungs beschreiben. Insofern betrifft die sprachliche Ausgestaltung beider Themenkomplexe primär die Subjektkonstitution, die bei den anstehenden Analysen deshalb nicht separat behandelt zu werden braucht, weil sie einen hermeneutischen Zusammenhang bildet.

\* \* \*

Natur und Landschaft bilden eine solch hervorragende sprachfigurative Fläche für die Gestaltung der sich in den lyrischen Texten Rosalía de Castros konstituierenden Subjektfigur, daß sich dieser Motivkreis im ersten Abschnitt zur Untersuchung empfiehlt. In der Landschaftsdarstellung stellt sich dabei die agonale Struktur einer subjektiven Identität heraus, die sich kollektiv dank eines Heimatmythos zunächst in harmonischer Weise und individuell in einem disharmonischen Spannungsverhältnis zum Selbst und seiner zeitlichen Affizierung durch ein Ursprungsgedächtnis insbesondere mit den Figuren des ”ben perdido” oder ”bien soñado” und der ”negra sombra” konstituiert. Bei der Gestaltung dieser beiden Figuren öffnet sich die

<sup>33</sup> Vgl. *ebda.* (1985), S. 39-45 (S. 44 und 43). Die Begrifflichkeit weist auf die von D. Alonso entwickelten Stil-kategorien hin (*Poesía española contemporánea*).

<sup>34</sup> ”Nova aportación ás poesías completas de Rosalía a é súa hermenéutica”, in *Actas do Congreso...*, Bd. I, S. 113-129; insbes. S. 124.

<sup>35</sup> Vgl. a.a.O., insbes. S. 512 und 523-524.

<sup>36</sup> ”Análisis diegético de *Follas Novas*. Dinámica textual”, in *Actas do Congreso...*, Bd. II, S. 219-228).

<sup>37</sup> Vgl. M. Mayoral, a.a.O., S. 556-557.

<sup>38</sup> *Análise sociolóxica...*, S. 260-262.

Landschaft mithin der Weite des Alls, und die figurative Darstellung übersteigt die Grenzen des galicischen Raumes. Diese Fragen werden im zweiten Abschnitt behandelt.

Schließlich sollen zwei textstrukturelle Prinzipien im Spätwerk R. de Castros anhand der in den maßgeblichen Studienausgaben von *En las Orillas del Sar*<sup>39</sup> als 3/2 bis 11/10 und 52/51 bis 55/54 nummerierten Gedichte erörtert werden, da sie eigentlich zusammenhängende Serien bilden.<sup>40</sup> Diese Serien bieten die Möglichkeit, die Variabilität der Positionierung der Sprecherinstanz und die Fragmentierung des Textes durch eine auf Diskontinuität basierende Kompositionstechnik zu untersuchen und die Signifikanz dieser Textgestaltungsstrategien zu erfassen.

## II. Räume der Identität und Lektüren des Ursprungs in der Naturlyrik

Die Landschaftsbilder in *Cantares Gallegos*, *Follas novas* und *En las orillas del Sar* übernehmen eine Fülle von Funktionen, deren Analyse die Konsolidierung amimetischer Darstellungsverfahren in der spanischsprachigen Lyrik der frühen Moderne zu beobachten erlaubt, wenn auch die "empirisch-reale" Landschaft Galiciens vor allem in den auf galicisch verfaßten Gedichtbänden als Referent keineswegs kaschiert wird. Grundsätzlich lassen sich eine Reihe von Gestaltungsverfahren herausarbeiten, die auf eine unterschiedliche Funktionalisierung der Landschaftsdarstellung im Sinne einer subjektivierten Rede hinweisen:<sup>41</sup> z.B. die Illusion ikonographischer Schilderung im Dienste einer mythischen Überhöhung der Raumerfahrung, die Assimilierung der Natur an die Innenwelt des Sprechers (Parallelisierung, Kontrastierung oder Ambiguisierung) oder die zeichenhafte Verwendung von Landschaftselementen, um figurativ Bewußtseinslagen zu gestalten. Grundsätzlich muß der semiotische Status der galicischen Ikonographie mitgedacht werden, die in der poetischen Rede als figuratives

<sup>39</sup> So die Ausgabe X. Alonso Monteros, nach der hier zitiert wird, und R. de Castro, *En las orillas del Sar*. Edición, introducción y notas de M. Mayoral (Madrid 1978).

<sup>40</sup> Das Problem der Serienbildung in *En las Orillas del Sar* wird zu Beginn des vierten Abschnitts eingehend erörtert. Es sei nur vorweggenommen, daß die Disposition der Gedichte in der *editio princeps* die Bildung von einundvierzig zusammenhängenden Gruppen erlaubt; aber selbst wenn man der Serienbildung nicht zustimmen würde, könnte die Kontiguität der Texte ihre zusammenhängende Betrachtung erlauben. Gelegentlich soll im folgenden zu den Einzelgedichten auch die Seriennummer angegeben werden. In *Follas novas* stellt sich die Serienbildung problematischer dar, weil in der *princeps* die in Frage kommenden Gedichte nicht - wie in *En las Orillas del Sar* - hintereinander auf dem gleichen Blatt abgedruckt wurden, sondern jede Seite mit einem neuen Gedicht beginnt. Trotzdem ist die Serienbildung in *Follas novas* nicht ganz auszuschließen, denn einigen betitelten Gedichten folgen oft unbetitelte, die nur mit drei Sternchen (\* \* \*, wie in *En las Orillas del Sar*) getrennt werden. B. Varela Xácome faßt in seiner Ausgabe solche Gedichte zu Serien zusammen (a.a.O.), begründet dieses Vorgehen aber nicht; die Frage der Serienbildung ist zwar im Zusammenhang mit der inhaltlichen Interpretation von "Cando penso que te fuches" vor allem von R. Carballo Calero und M. Mayoral diskutiert worden (vgl. Abschnitt III, zweiter Teil), das typographische Argument wurde aber nicht angeführt. Wenn es von Bedeutung für die Interpretation ist, werden bei Zitaten im folgenden beide Möglichkeiten angegeben: sowohl die durchlaufende Nummerierung nach der hier zitierten Ausgabe (allerdings zähle ich nicht den eventuellen Titel als ersten Vers wie H. Monteagudo/D. Vilavedra) als auch die Verszählung nach den Gedichtserien von B. Varela Xácome.

<sup>41</sup> Diese Techniken sind längst von K.K. Kulp (a.a.O., insbes. S. 231-261) und M. Mayoral (S. 235-250 sowie vereinzelt S. 340-455) beschrieben worden. Der Frage nach der Affizierung der Natur in *En las orillas del Sar* widmete G. R. Foster eine Dissertation (*Nature and Emotion in Rosalía de Castro's "En las orillas del Sar"*, Ann Arbor, Michigan 1985).

Emblem des Ursprungs funktionalisiert wird. Vor diesem Hintergrund empfiehlt sich die Verabschiedung gängiger kostumbristischer Lektüren der *Cantares gallegos*, weil bereits in diesem Band – wie D. Flitter festhält – eine ”configuración estética elaborada nun plano superior ó da observación costumista” ausgemacht werden kann<sup>42</sup>. Die symbolische Ordnung der Landschaftsdarstellung kollabiert allerdings in *Follas Novas* zusehends, und die gleichen Landschaftsmotive werden negatiert; in *En las Orillas del sar* wird diese Landschaftsmythologie schließlich gänzlich durch eine andere private Motivik verdrängt, die nun eine individuelle Erinnerung dissonantisch affiziert. Diese Ablösung eines identitätsstiftenden kollektiven Ursprungs in der Heimatfiguration durch eine dezentrierte Selbstkonstitution in der Zeit ohne Identitätsgarantie grundiert die agonale Subjektfigur, die Rosalias Lyrik strukturiert.

Auf eine transzendental-ästhetische Auffassung der Landschaft im lyrischen Werk R. de Castros hat N. Rodríguez Rial hingewiesen; dabei stilisierte er Rosalía einerseits als Prototyp des naiven Dichters, andererseits stellte er aber zwei grundsätzliche Möglichkeiten der Identitätskonstituierung als Antwort auf die ”autoprecariedade ontolóxica” heraus: die ”construcción social da identidade” und ihre ”constitución xeográfica”.<sup>43</sup> Die detaillierte Untersuchung dieser Frage wird indes zeigen, daß solche Klärung der Identitätsfrage über den Weg einer agonalen Subjektkonstituierung stattfindet. Mit *Cantares Gallegos* kommt bereits eine Heimatfiguration zur Gestaltung, in der sich das Subjekt überindividuell konstituiert. Im Text wird dies durch die Wahl der galicischen Sprache für die poetische Rede wesentlich mitgetragen, da sprachliche Spezifität zu den definitorischen Merkmalen der kollektiven Identität zählt. Darüber hinaus definiert sich in der poetischen Rede eine solche Heimatvorstellung im wesentlichen durch eine räumliche und eine zeitliche Dimension, die das Subjekt in einer historisch gewachsenen Geographie verwurzelt erscheinen läßt, so daß sich Identität durch Landschaft, Geschichte und Sprache definiert, die zudem in ein Oppositionsverhältnis zu Kastilien treten.

Als Identitätszeichen Galiciens, des ”obxeto” dieses Gedichtbandes, wie die Autorin 1880 im Prolog zu *Follas novas* rückblickend feststellte,<sup>44</sup> fungieren sowohl eine Landschaft als auch eine Vergangenheit, die zu einem kollektiven Ursprungsmythos erhoben werden. Zweifellos gab das Land eine ”real-empirische” Folie für die literarische Darstellung ab, und folglich konnte R. de Castro im Prolog zu *Cantares gallegos* die Elemente jener ”paixase” aufzählen:

A terra cuberta en tódalas estacións de herbiñas e de froes; os montes cheios de pinos, de robres e salgueiros; os lixeiros ventos que pasan; as fontes i os torrentes derramándose fervedores e cristañs, vran e inverno, xa polos risoños campos, xa en profundas e sombras hondanadas... Galicia é sempre un xardín donde se respiran aromas puros, frescura e poesía...<sup>45</sup>

Am Ende des Zitats ist allerdings auch das ästhetische Potential des thematisierten Naturraumes angedeutet. Schwärmerisches Lob ist tatsächlich bloß die konventionellste und reichlich

<sup>42</sup> ”Naturaleza sibólica e exilio interior na poesía galega de Rosalía de Castro”, in *Anuario de estudios literarios gallegos*, 3 (1994), S. 109-121.

<sup>43</sup> ”Estética e metaestética en Rosalía de Castro”, in *Actas do Congreso...*, Bd. III, S. 179-190 (insbes. S. 184-185).

<sup>44</sup> Vgl. a.a.O., S. 111.

<sup>45</sup> A.a.O., S. 128.

bekannte Facette der Landschaftsdarstellung in diesem Band, die ohnehin der volkstümlichen Liedform der *cantares* generell eigen ist. Man kann vorweg anmerken, daß Heimat als Ausdruck einer überindividuellen Identität durch die elegische Sprechhaltung positiviert wird (z.B. in "Adios, ríos..." und "Airiños, airiños, aires" aus *Cantares gallegos*). Dies trifft besonders dann zu, wenn eine apologetische Absicht aufscheint (z.B. in jenen Gedichten, in denen Kastilien und Galicien gegenübergestellt werden) oder sich eine sozialkritische und solidarische Stimme mit den verlorenen Kindern der Heimat – mit den "Emigrantes" – erhebt. Landschaft wird zudem an das Bewußtsein einer mythischen Vergangenheit assimiliert, wenn sie zum zeitenthobenen Requisit der Heimatfiguration oder zu deren spezifischem Ausdruck funktionalisiert wird, wie es anhand der Analyse des Gedichts "Los robles" zu zeigen sein wird. In diesem Text tritt zudem eine feierliche Sprechhaltung auf, die sich durchaus im Kontext einer politischen Nationalbewegung, des *rexurdimento*, einordnen läßt, in dessen Rahmen sich eine in galicischer Sprache geschriebene Literatur ab etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts kraftvoll entwickelte.<sup>46</sup> Im folgenden soll die erste Funktion der Landschaftsdarstellung als subjektiver Darstellungsmodus der Konstituierung einer individuellen und kollektiven Identität in der Heimatfiguration anhand der genannten Gedichte behandelt werden.

\* \* \*

Es lohnt sich, zu Beginn zu erfassen, mit welchen figurativen Requisiten die Heimatvorstellung in *Cantares gallegos* zum Ausdruck kommt. In "Adiós ríos, adiós fontes" (Nr. 15) und "Airiños, airiños aires" (Nr. 17) wird eine idealtypische Landschaft aus dem galicischen Raum entworfen. Beide Kompositionen strukturieren sich formal als Volkslied und entfalten den Kern einer anonymen *cantiga*. Das erste Gedicht enthält zahlreiche Motive, die im von J. Pérez Ballesteros edierten *Cancionero popular gallego* (1883) belegt sind, während das zweite einen Vierzeiler glossiert, den M. Murguía (Rosálías Ehemann) selbst bei der Feldarbeit aufnahm und 1868 publizierte.<sup>47</sup> In beiden Fällen dominiert die elegische Sprechhaltung, und im Sprecher objektiviert sich die personale Stimme eines namenlosen Emigranten (erst männlich, dann weiblich). "Adios, ríos; adiós, fontes" gilt als das älteste Gedicht der Sammlung und wurde erst 1861 in *El Museo Universal* publiziert:<sup>48</sup>

Miña terra, miña terra,  
terra donde m'eu criei,  
hortiña que quero tanto  
figueiriñas que prantei.

Prados, ríos, arboredas,  
pinares que move o vento,  
paxariños piadores,  
casiña do meu contento.

<sup>46</sup> Als beste Überblicksdarstellung über die galicische Literatur gilt immer noch die *Historia da literatura galega contemporánea* R. Carballo Caleros, die bereits mehrfach erwähnt wurde.

<sup>47</sup> Vgl. C. Davies, a.a.O., S. 228 und 248-249.

<sup>48</sup> Vgl. M. Murguía, *Los precursores* (La Coruña 1885), S. 184.

Muño dos castañaes,  
noites craras de luar,  
campaniñas trimbadoras  
da igrexiña do lugar.

Amoriñas das silveiras  
que eu lle daba ó meu amor,  
caminiños antr'o millo,  
¡adiós, para sempr'adiós!

[...]  
Dígoch'este adiós chorando  
desd'a beiriña do mar.  
Non m'olvides, queridiña,  
si morro de soidás...  
tantas légoas mar adentro...  
¡Miña casiña!, ¡meu lar!  
(vv. 5-20 und 59-64)

Die Verknüpfung der traditionellen Motivik aus der galicischen Folklore mit der Anprangerung sozialer Widrigkeiten in diesem Abschiedslied darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß der dargestellten Landschaft eine ästhetische Funktion zukommt. In den angeführten Strophen werden die ikonographischen Elemente einer idealtypischen Landschaft Galiciens herbeizitiert, die strenggenommen nicht unbedingt eine photographische Abbildung mit mehr oder weniger starkem Lokalkolorit zum Gegenstand hat. Vielmehr bündeln sich diese Landschaftselemente zu einer Raumfiguration, in der sich ein Heimatkonzept versinnbildlicht. Von der Heimat weiß sich der lyrische Sprecher wider Willen getrennt, und er beklagt den bevorstehenden Verlust. Die durch den Heimatverlust erzeugte Spannung wird in "Airiños, airiños, aires" radikalisiert; das Bewußtsein der Heimatentfremdung erschöpft sich hier aber nicht in der Nostalgie, sondern zieht den Wunsch nach Wiederherstellung der ursprünglichen Harmonie nach sich. Zudem werden weitere figurative Requisiten der Heimatvorstellung angeführt:

*Airiños, airiños aires,  
airiños da miña terra;  
Airiños, airiños aires,  
airiños, levaime a ela.*<sup>49</sup>

Sin ela vivir non podo,  
non podo vivir contenta,  
qu'adonde queira que vaia,  
cróbeme unha sombra espesa,  
cróbeme unha espesa nube,  
tal preñada de tormentas,  
tal de soidás preñada,  
qu'a miña vida envenena.  
Levaime, levaime airiños,  
com'unha follíña seca,  
que seca tamén me puxo

<sup>49</sup> Bei der Erstveröffentlichung in *El Album de la Caridad* (1862) fehlte diese Strophe.

a callentura que queima.  
 [...]
   
Si pronto non me levades,  
 ¡ai!, morrerei de tristeza,  
 soia nunha terra estraña,  
 dond'estraña m'alomean,  
 donde todo canto miro  
 todo me dice ¡estranxeira!

¡Ai!, miña probe casiña,  
 ¡ai!, miña vaca vermella...  
 (vv. 1-16 und 45-52)

Die Familie und eine Bezugsperson ("un amorino", v. 43; vv. 37-44) sowie die Lokalfeste (vv. 53-62) werden an diesem Ort angesiedelt, und nur die Sehnsucht vermag sie in der poetischen Rede wiederzugewinnen. Auch die zum Schluß erneut evozierten weiteren Landschaftselemente ("arboledas", "millo", vv. 81-90) zielen auf die Rekonstruktion eines ursprünglichen Raumes, in dem der Sprecher seine individuellen Identitätszeichen erkennt. Die Landschaft wird also in *Cantares gallegos* als Ort persönlicher Heimat subjektiviert, und die Heimat wird als Ursprungsarchetyp funktionalisiert, in dem Subjekt und Welt harmonisch übereinstimmen.

Der poetische Raum der Landschaft Galiciens bietet eine hervorragende Fläche für die figurale Darstellung von Identität; das gilt auch für die idealtypische Landschaft Kastiliens, obgleich diese keineswegs positiviert wird wie die galicische. Demnach kristallisieren sich bereits in *Cantares gallegos* die Pole einer Opposition zwischen Heimat und Fremdheit, Ursprung und Jetztzeit, Harmonie und Entzweiung heraus; eine Bipolarität, die auch für die Gestaltung anderer Themen bei Rosalía charakteristisch ist. In *Cantares gallegos* – aber ebenfalls in *Follas novas* – wird die Landschaft beider geographischer Räume bewußt in schroffen Kontrast gesetzt. Im dreiundzwanzigsten Gedicht ("Castellana de Castilla") verabschiedet sich beispielsweise ein galicischer Knecht oder Fuhrmann<sup>50</sup> von seiner kastilischen Herrin und knüpft an die Landschaft die Requisiten seiner Identität an:

E voume a Galicia hermosa  
 dond'en xuntanza m'agardan  
 o que non tendes, señora,  
 i o qu'en Castilla n'achara:  
 campiños de lindas rosas,  
 fontañas de frescas auguas,  
 sombra na beira dos ríos,  
 sol nas alegres montañas...  
 (vv. 47-54)

Die Landschaft Kastiliens hingegen ist durch die aggressive Dürre einer Wüste gekennzeichnet, wie das humorvolle, mit beißender Ironie durchzogene Gedicht "Tristes recordos" aus *Follas novas* zum Ausdruck bringt:

Unha tarde alá en Castilla

<sup>50</sup> C. Davies, a.a.O., S. 252-253.

brilaba o sol cal decote  
naqueles desertos brila:  
    craro, ardoroso e insolente,  
con perdon del, pois n' é modo  
aquele de queimal-la xente  
    [...]  
    ¡Adónde vin a parar!  
pensaba mirando o ceo  
par' a terra non mirar.  
    Porqu' o ceo era, eso sí,  
un máis ou menos azul  
com' o que temos aquí.  
    [...]  
    do deserto fiel imaxe:  
co mesmo alento de brasa,  
co mesmo ardente coraxe.  
    [...]  
    ¡Adiós, pinares queimados!  
¡Adiós, abrasadas terras  
e cómaros desolados!  
    Pechei os ollos e vin...:  
vin fontes, prados e veigas  
tendidos ó pé de min,  
    mais cand' a abrilos tornei,  
morrendo de soidades,  
toda a chorar me matei.  
(vv. 1-6, 13-18, 43-45 und 76-84)

Die Träumerei bringt also ein liebliches Landschaftsbild Galiciens mitten in der verdörrten kastilischen Hochebene hervor. Die vorhin angesprochene Dialektik offenbart sich auch textkonstitutiv in einem Gedicht wie "A gaita galega. Resposta ao eminente poeta D. Ventura Ruiz de Aguilera" (Nr. 29), das eine mit den köstlichsten Requisiten des intertextuellen Überbietungsspiels bestückte Replik auf eine gleichbetitelt Ballade ("La gaita gallega") ist, die in *El Museo Universal* 1860 publiziert wurde und später in die Sammlung *Inspiraciones* Eingang fand.<sup>51</sup> Während hier die Frage, ob der galicische Dudelsack singt oder weint ("Que no sé si deciros" bzw. "No acierto a deciros / si canta o si llora"), unbeantwortet blieb, stellt das Gedicht Rosalías die grundlegend tragische Faktur dieser Musik klar:<sup>52</sup>

Probe Galicia, non debes  
chamarte nunca española,

<sup>51</sup> Rhythmus, Versmaß und Motive Ruíz de Aguileras nimmt Rosalía wieder auf, um insbesondere die desolante sozialpolitische Situation Galiciens anzuprangern und somit dem larmoyant-harmonisierenden Galicien-Lob Ruíz de Aguilera entgegenzutreten.

<sup>52</sup> Vgl. die Textausgaben von R. Carballo Calero (S. 151) und von M.X. Lama (S. 278 und 282). In den *Obras completas* von 1909 ist dieses Gedicht mit "A gaita galega" abgedruckt (vgl. S. 169-172). C. Davies stellt eine Liste mit Autoren aus dem Umfeld Rosalías zusammen, die wie sie in den späten fünfziger und in den sechziger Jahren einzelne Gedichte in *El Museo Universal* veröffentlichten (a.a.O., S. 212-213). Vgl. außerdem ihren Aufsatz "Manuel Murguía, Rosalía de Castro y El Museo Universal", in *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXII (1981), S. 436-437, und L. Fontoira Surís, "Estudio dun poema descoñecido de Rosalía de Castro", in *Actas do Congreso...*, Bd. I, S. 107-112.

qu'España de ti s'olvida  
 cando eres ¡ai! tan hermosa.  
 [...]  
 Galicia, ti non tes patria,  
 ti vives no mundo soia,  
 i a prole fecunda túa  
 s'espalla en errantes hordas,  
 [...]  
 Por eso anqu' en son de festa  
 alegre á gaitiña s'oiá,  
*eu podó decirche:*  
*non canta, que chora.*  
 (vv. 57-60, 69-72 und 77-80)

\* \* \*

Auch spätere Texte aus *En las Orillas del Sar* thematisiert die Heimatvorstellung. Dabei weicht die an die Volkslyrik angelehnte Stilführung einer episch-feierlichen Sprechhaltung, die eine heroische Mythifizierung des Raumes und seiner Geschichte zur Folge hat. In "Los robles", das im August 1882 explizit als Reaktion auf die in diesem Jahr in Gang gesetzte Abholzung der Eichenwälder Galiciens – speziell um die Ortschaft Conxo nahe bei Santiago de Compostela – verfaßt wurde,<sup>53</sup> fungiert die heimatliche Landschaft als Projektionsfläche einer überindividuellen Identität, deren Verwurzelung in eine ahistorische Vergangenheit zurückverlagert wird. In dieser Zeitlosigkeit siedelt sich nun der Ursprung einer Gemeinschaft an, dessen utopische Wiederherstellung in der Zukunft anvisiert wird.

Diese vierteilige, 124 Verse umfassende Komposition setzt mit der Erinnerung des Sprechers an die Vorzeitidylle einer einfachen Bauernfamilie aus dem galicischen Land ein:

Allá en tiempos que fueron, y el alma  
 han llenado de santos recuerdos,  
 de mi tierra en los campos hermosos,  
 la riqueza del pobre era el fuego;  
 (vv. 1-4)

Der erste Abschnitt führt das karge, glückliche Leben einer aus drei Generationen bestehenden Familie vor (vv. 1-26). Dieses Bild eines ursprünglichen Zustands verblaßt jäh mit der gewaltigen Inszenierung der Stürze von Stein- und Korkeichen durch die Kraft vernichtender Axt-hiebe, so daß jenes ungetrübte Einst der Zerstörungswut der Gegenwart weicht (vv. 27-32). Danach rückt eine weitere bildliche Gegenüberstellung in den Mittelpunkt des zweiten Abschnitts: Die urwüchsige Naturwildnis ("bosques y selvas / de agreste espesura", vv. 33-34) wird von kahlen Bergkuppen abgelöst ("áridas lomas que ostentan / deformes y negras / sus hondas cisuras", vv. 40-42); gleichzeitig ist die Landschaftsidylle mit dem Liebesgezwitscher der Vögel durch den "einsamen Zug der Winde" verweht, und im Raum hallen nun Rabenschreie und Wolfsgeheul wider (vv. 33-49). All diese Bilder gestalten den Verlust einer ur-

<sup>53</sup> C. Davies, a.a.O., S. 388-389, und F. Rodríguez, a.a.O., S. 306.



sprünglichen Harmonie; durch die Eichenabholzung büßt zunächst der Naturraum seine Identität ein.

Erst im dritten Abschnitt überträgt sich diese Verlusterfahrung auf das Menschengeschlecht, das diesen Raum bewohnt (vv. 50-102). In den "roble" und "encinas" und ihrer Abholzung objektiviert sich das nämliche Schicksal von Mensch und Natur: "tú, sacra encina del celta, / y tú, roble de ramas añosas" (vv. 72-73). Nicht einmal die übriggebliebenen Pinienwälder vermögen das Ausmaß der Katastrophe einzudämmen. Anders als in *Cantares gallegos* wird nicht die Darstellung des Heimat- oder Ursprungserlusts mittels der Landschaftsbilder mit einer elegischen Klage oder mit dem Streben nach Wiederbesitz kompensiert. Vielmehr wird der Lauf der Geschichte heraufbeschworen, und das naive Landschaftslob des Sprechers ("Arbol duro y altivo,.../ ¡yo te amo!", vv. 62 und 66) verwandelt sich in eine überindividuelle Stimme, die sich nun feierlich erhebt:

Al recuerdo de aquellos rumores  
 que al morir el día  
 se levantan del bosque en la hondura  
 cuando pasa gimiendo la brisa  
 y remueve con húmedo soplo  
 tus hojas marchitas  
 mientras corre engrosado el arroyo  
 en su cauce de frescas orillas,  
 estremécese el alma pensando  
 dónde duermen las glorias queridas  
 de este pueblo sufrido, que espera  
 silencioso en su lecho de espinas  
 que suene su hora  
 y llegue aquel día  
 en que venza con mano segura,  
 del mal que le oprime,  
 la fuerza homicida.

(vv. 86-102)

Damit ist die mythische Nobilitierung des Baumes erfolgt, der gleichzeitig zum Sinnbild subjektiver Vergewisserung in der Geschichte einer Gemeinschaft wird. Individuelle Identität geht in der Geschichtlichkeit einer Menschengruppe auf. Die Eiche wird zur Figuration der Heimat funktionalisiert, genauso wie die eingangs skizzierte Idylle eine harmonische Ursprungsidee versinnbildlichte. Beide Vorstellungen und ihre Bilder (Heimat und Ursprung, Eiche und Bauernkind) fließen im letzten Abschnitt des Gedichts zusammen:

Torna, roble, árbol patrio, a dar sombra  
 cariñosa a la escueta montaña  
 donde un tiempo la gaita guerrera  
 alentó de los nuestros las almas  
 y compás hizo al eco monótono  
 del canto materno,  
 del viento y del agua,  
 que en las noches del invierno al infante  
 en su cuna de mimbre arrullaban.

(vv. 103-111)

Zum Schluß öffnet ein desiderativer Impuls einen zyklischen Zeitlauf, der in der poetischen Rede die utopische Wiederkehr der mythischen Vorzeit ermöglicht. In diesem Ursprung erscheint die Gemeinschaft verwurzelt, mit der sich der Sprecher nahtlos identifiziert:

¡Torna presto a poblar nuestros bosques;  
y que tornen contigo las hadas  
que algún tiempo a tu sombra tejieron  
del héroe gallego  
las frescas guirnaldas!

(vv. 120-124)

Ein zweites Mal nimmt Rosalía das Abholungsmotiv in *En las orillas del Sar* auf ("¡Jamás lo olvidaré!"). Das Gedicht ist noch länger (es umfaßt 150 Verse), und die verzweifelte Protesthaltung des Sprechers schlägt sich in einer pathetischeren Redeform als in "Los robles" nieder. Die Grundidee der vorgeführten Interpretation kehrt aber wieder: "Y yo no quiero que mi patria muera" (v. 144). Dieser Vers demonstriert auf eindrucksvolle Weise, wie Auflehnung gegen die Jetztzeit und das Bangen um die Heimat einer fundamentalen Verunsicherung entspringen sind, die vor allem den Identitätsverlust betrifft. Dieses Beispiel verdeutlicht nicht aus einer utopischen Perspektive, sondern aus Verlustangst heraus ein Strukturelement im lyrischen Werk Rosalía de Castros: Mit Hilfe der bildlichen Landschaftsrepräsentation zeichnet sich die Subjektbegründung in der Heimat nach. Wird die Konzeption der Heimat als mythischer Archetyp zurückgenommen, semantisiert sich die Vorstellung des Ursprungs mit privater Affektivität; dadurch eröffnet sich eine andere Möglichkeit der agonalen Subjektkonstituierung in der Zeitlichkeit. Im folgenden soll insbesondere die illusionäre Projektion eines privaten Ursprungs in den Landschaftsbildern durch die Erinnerung behandelt werden.

\* \* \*

Das Thema *Galicien* erfuhr im lyrischen Werk R. de Castros durchaus eine sehr differenzierte Behandlung. Eine dissonante Heimaterfahrung drängt sich bisweilen auf, wenn die poetische Rede auf den utopischen Elan verzichtet oder der Solidarisierungswille des Sprechers mit der Gemeinschaft schwindet. Dies berührt nicht ausschließlich die Frage, ob sich dabei zwei grundsätzlich unterschiedliche Momente in der diesbezüglichen Schaffenshaltung Rosalías erkennen lassen (vor und nach 1875), wie C. Davies mit guten Argumenten vorschlägt.<sup>54</sup> Sie begründet diese Beobachtung mit dem soziopolitischen Wandel der Restauration nach der Thronbesteigung von Alfons XII im Dezember 1874, deren Folgen bei der Autorin eine persönliche und schriftstellerische Krise auslösten. Sie hat die Gedichte "En Cornes", "Estranxeira na súa patria" und "Ladraban contra min..." (das letzte aus dem Zyklus "¿Quen non xi-

<sup>54</sup> Vgl. a.a.O., S. 414-417. Nach C. Davies stand R. de Castro zunächst an der vordersten Front des radikal-liberalen, revolutionären Nationalismus, bis diese Bewegung zerbrach und danach durch die konservativen Regionalisten aus dem öffentlichen und literarischen Leben vertrieben wurde: "Frustrada e desilusionada da vida, a súa obra volveuse introspectiva, oscilando entre a vinganza agresiva e a desesperación apática. O decae-lo seu interese no rexurdimento cultural galego, regresou á poesía castelá" (*ebda.*, S. 422).

me?“) als Ausdruck einer solchen persönlichen Desillusionierung Rosalías gedeutet.<sup>55</sup> Läßt man diese biographische Erklärung außer acht, die auch in der Interpretation des langen 63. Gedichts aus *En las orillas del Sar* („Los que a través de sus lágrimas...“) evident ist, wird man an diesen Gedichten auch ablesen können, wie eng die Identitätsfrage in Rosalías lyrischen Texten an die Heimat geknüpft ist. Wenn die Heimat nicht als mythische Figuration einer überindividuellen Identität aufgefaßt und darüber hinaus die elegische oder die solidarisch-feierliche Sprechhaltung durch die Perspektive privater Erinnerungen verdrängt wird, dann tritt in der Darstellung des Ursprungsthemas eine radikale Ambivalenz mit zahlreichen dissonanten Elementen auf.

In den beiden letzten Abschnitten von *Follas novas* („Da terra“ und „As viúdas dos vivos e as viúdas dos mortos“) dokumentiert die poetische Rede die Erosion des Heimatkonzepts, und im Gedicht „En Cornes“ beispielsweise kehrt sich die Funktion der figurativen Elemente der lieblichen Landschaft eines galicischen Ortes nahe bei Padrón geradezu um:

Ódiote, campo fresco,  
con teus verdes valados,  
con teus altos loureiros [...]  
Ódiosos, montes soaves [...]  
E ti tamén, pequeno  
río cal n' outro hermoso,  
tamén aborrecido  
es antr' os meus recordos...  
¡Porque vos ameí tanto,  
é porque así vos odio!  
(vv. 60-63, 66 und 72-77)

In der Antithese der letzten zwei Verse verschmelzen in der poetischen Rede erlebte Vergangenheit und Gegenwart. Die Erinnerung aktualisiert zwar ein Landschaftsbild; allerdings muß man sich auch vor Augen halten, daß diese Erinnerung intratextuell ebenfalls einer bereits dargestellten Landschaft gilt, deren Elemente nun nicht mehr wie in früheren Texten positioniert sind. Vielmehr handelt es sich dabei fast um Selbstzitate, deren naive Lektüre problematisiert wird. In diesem Zusammenhang kann auch „Estranxeira na súa patria“ durchaus im Sinne eines bewußten Festhaltens an der Heimatidee und gleichzeitig als die Erschütterung ihrer mythischen Konzeption interpretiert werden. In diesem vierteiligen Gedicht mit 111 Versen wird der *Ubi sunt?*-Topos refunktionalisiert: Freunde, Gesänge, Bewohner gibt es in Padrón, Santa María und Lestrove nicht mehr; nur der phantastische Zug der Gemeinschaft der Toten (die *Santa Compañía*) zieht hinauf, einen „unendlichen Weg“ entlang, und verhält sich der Fremden gegenüber gleichgültig:

mais pasando e pasando diante dela,  
fono os mortos aqueles prosiguinto  
a indiferente marcha  
camiño do infinito,  
mentras cerraba a noite silenciosa  
os seus loitos tristísimos

<sup>55</sup> *Ebda.*, S. 373.



dunha muller que pasa,  
mentras co seu marmurio o manso rego  
naquel ritmo manótono a acompaña.  
¡Que tristeza tan doce!  
¡que soidá tan prácida!  
¡mais para un alma en orfandá sumida,  
que soidá tan deserta e tan amarga!  
(vv. 7-22)

Das Mädchen kann so viel Schönheit nicht ertragen und verläßt dieses Land in den sicheren Tod, "tras seu amor i a morte" (v. 35).

Die exemplarisch vorgeführten Texte verdeutlichen die ambivalente Funktion der heimatlichen Landschaftsbilder im lyrischen Werk Rosalía de Castros. Sie sind positiviert, wenn sie einer mythischen Heimatfiguration entsprechen, fallen dennoch disharmonisch aus, wenn Affektivität die Heimatvorstellung im Sinne eines verinnerlichten Ursprungs privatisiert. Skepsis macht sich dann im Bewußtsein breit, und die persönliche Erinnerung avanciert zu einer mächtigen Subjektivierungskraft, die jene gesicherte Form von Identität ins Schwanken bringt. Im ersten Gedicht der zweiten Sektion von *Follas novas* ("¡Adiós!") läßt der lyrische Sprecher erneut den geographischen Raum um die Flüsse Sar und Sarela Revue passieren, um auf den ersten Blick wehmütig Abschied von "cant' eu quixen" (v. 7) zu nehmen. Hermeneutisch relevanter als das Zurücktreten der zu erwartenden elegischen Sprechlage ist gleichwohl die Feststellung, daß die Landschaft zum ambivalenten Zeichen geworden ist, das gleichzeitig Zuneigung und Haß weckt ("¡adiós! sombras queridas; ¡adiós! sombras odiadas", v. 11). Selbst die Flußgewässer hinterlassen eine zwiespältige Erinnerung:

Tan só acordarme delas,  
non sei o que me fai:  
nin sei s' é ben,  
nin sei s' é mal.  
(vv. 30-33)<sup>59</sup>

Die Verschmelzung der widersprüchlichen Reaktionen auf die erinnerte Landschaft der Heimat ist eine Konstante in der späten Lyrik Rosalías. Das auffälligste Beispiel dieses äußersten Reflexes von Verunsicherung, die an einzelnen Stellen bis hin zum Identitätsverlust reicht, ist der Eröffnungszyklus ihres in spanischer Sprache geschriebenen Bandes, der den Titel "Orillas del Sar" trägt und aus sieben Kompositionen bzw. 149 Versen besteht. Der erste Abschnitt bezieht just die in den vorangehenden Texten beobachtete Bewußtseinslage explizit auf den Sprecher.

Hinter einladenden Bäumen und Wiesen erhebt sich eine Kirche, in der sich nun Liebe und 'Nachtragen' zu objektivieren scheinen:

desde mis ventanas veo  
el templo que quise tanto.  
El templo que tanto quise...,  
pues no sé decir ya si le quiero,

<sup>59</sup> Diese vier Verse werden bei H.Monteagudo/D. Vilavedra nicht zu "¡Adiós!", sondern zu einem darauffolgenden unbetitelten Gedicht gerechnet (II.II, vv. 6-9).

que en el rudo vaivén que sin tregua  
 se agitan mis pensamientos,  
 dudo si el rencor adusto  
 vive unido al amor en mi pecho. (vv. 4-12)

Die Heimatvorstellung ist gänzlich durch persönliche Affektivität verinnerlicht. Wie das zweite Gedicht zum Ausdruck bringt, sind dabei Unsicherheit und Zweifel die dominante Haltung des Sprechers und nicht larmoyante Nostalgie ("Ya no lloro", v. 24). Diese Bemerkung kann zweifelsfrei als ironischer Wink auf die vielen Tränen in ihrer früheren Lyrik (wie in den Prologen zu *Cantares gallegos* und zu *Follas novas* erwähnt) verstanden werden. Nun kommt kein Weinen auf; Abstoßendes und Einladendes (vv. 19-20), Licht und Finsternis (vv. 28-30) vermengen sich vielmehr in der Wahrnehmung eines Raumes, dessen betrachtete Anmut (erneut in den Versen 31-36) nah und fremd ist; es sind die heimatlichen Fluren, doch zugleich fremder Erdboden ("lares primitivos", "suelo extranjero"; vv. 17 und 31).

Der Blick des Sprechers schwankt dann im dritten Abschnitt von den Landschaftsbildern zu einem Bewußtseinsraum, der durch den Verlust einer früheren Harmonie ("visiones de alas de oro", v. 46) gekennzeichnet ist, die der Sprecher vergeblich ruft und sucht ("ya en vano las llamo y las busco", v. 54). Nicht die Landschaft hat sich verändert ("ese sol es el mismo", v. 49), sondern die innere Wahrnehmung des Sprechers:

Bajemos, pues, que el camino  
 antiguo nos saldrá al paso,  
 aunque triste, escabroso y desierto,  
 y cual nosotros cambiado,  
 lleno aún de las blancas fantasmas  
 que en otro tiempo adoramos.  
 (vv. 61-66)

Es ließe sich unschwer ein antithetischer Zusammenhang zwischen den "blancas fantasmas" und dem bekannten Motiv der *negra sombra* im Band *Follas novas* vertreten (insbesondere im Gedicht "Cando penso que te fuches...", das später behandelt werden soll). Hier wird jedenfalls die Annullierung der Opposition dieses Motivpaares ausdrücklich vorgenommen ("y con mirada incierta, busco por la llanura / no sé que sombra vana o qué esperanza muerta", vv. 70-71). Festzuhalten ist indes, daß die Erinnerung sich implizit in eine zweifache Richtung orientiert: Sie zielt einerseits auf die vorgegebene Landschaft um den Sar ab, wie eine "authentische" Lektüre dieser Verse suggeriert; andererseits richtet sie sich aber auch auf die dargestellte Landschaft in früheren Gedichten aus. Die poetische Rede rekonstruiert nun die Landschaftsbilder früherer Texte und die darin dargestellte Erfahrung, allerdings um sie in eine ganz andere Bahn zu lenken:

Como un eco perdido, como un amigo acento  
 que sueña cariñoso,  
 el familiar chirrido del carro perezoso  
 corre en alas del viento y llega hasta mi oído  
 cual en aquellos días hermosos y brillantes  
 en que las ansias mías eran quejas de amantes,  
 eran dorados sueños y santas alegrías.

(vv. 81-86)

Das referentielle Netz dieser Verse aus dem vierten Abschnitt weist insbesondere auf die rurale Welt mit dem Bauernkarren hin, auf die Klagen der getrennten Liebespaare, auf die Sehnsucht der Fernstehenden nach der Heimat oder auch auf jede Form persönlicher Geborgenheit, wie sie in den früheren Gedichtbänden dargestellt worden war. Jene Landschaftsbilder drängen sich nun im Bewußtsein des Sprechers auf, so daß sich darin die reflexive Anlage des Textes erkennen läßt.

Die nächsten zwei Teile heben unvermittelt mit einem Landschaftslob an, dem allerdings eine Kontrastfunktion zukommt, denn es dient der Gestaltung eines Spannungsverhältnisses zwischen Früher und Jetzt:

¡Cuán hermosa es tu vega, oh Padrón, oh Iria Flavia!  
 ¡Oh tierra, antes y ahora, siempre fecunda y bella!  
 (vv. 96 und 122)

Bildlich werden Kindheit und Erwachsenenalter gegenübergestellt ("como el sediento niño", "la nieve de los años"; vv. 101 und 113). Die Gegenwart kommt der Verbannung aus dem Paradies gleich: "me destierran del cielo" (v. 120). Visionen "weißen Nerzes", liebgewonnene Hoffnungen (v. 105), gelten endgültig als verflogen und lassen der Sehnsucht nach den Gewässern des Vergessens ("aguas del olvido", v. 93) sowie einem Nest aus Haßliebe (v. 136) den Vortritt, wie der letzte Abschnitt zusammenfaßt:

Ya que de la esperanza, para la vida mía,  
 triste y descolorido ha llegado el ocaso,  
 a mi morada oscura, desmantelada y fría,  
 tornemos paso a paso,  
 porque con su alegría no aumente mi amargura  
 la blanca luz del día

Contenta el negro nido busca el ave agorera;  
 bien reposa la fiera en el antro escondido,  
 en su sepulcro el muerto, el triste en el olvido,  
 y mi alma en su desierto.  
 (vv. 140-149)

An den genannten Orten (Trabanca, Padrón, usw.) trug sich tatsächlich die Kindheit der Autorin zu. Diese Schauplätze stecken in der poetischen Rede vordergründig einen ästhetischen Raum ab (so sehr er auch geographisch definiert sein mag), der zunächst als Inbegriff der "identidade e seguridade, [...] pertenezza"<sup>60</sup> funktionalisiert ist. Das Thema des Gedichts ist aber der Verlust dieser Identität. Die Wanderung durch die bei Tagesanbruch einladende Landschaft (vv. 55-60) endet mit einer negativen Anagnorisis bei der Rückkehr. Im Laufe dieses Gangs durch figurative Räume des Bewußtseins steigert sich die anfängliche Verabschiedung vom Ursprung bis hin zum Identitätsverlust.

<sup>60</sup> Vgl. C. Davies, a.a.O., S. 406. Sie legt darüber hinaus eine stilistische Analyse und die Paraphrase einer semantischen Dekodierung des Gedichts im Zusammenhang vor (S. 404-407).

Zu guter Letzt reflektiert ein anderes, unbetitelt Gedicht aus *En las orillas del Sar* (die Nr. 50 in der Ausgabe von X. Alonso Montero) diesen Identitätsverlust; dabei wird die Privatisierung des Landschaftsbilds durch persönliche Affektivität sogar verschärft, denn es handelt sich hier nicht einmal mehr um die Sar-Gegend, sondern um den kleinen Hausgarten des Sprechers. Das Diptychon führt in zeitlichem Abstand zweimal eine Wiesenblume vor, so daß sich an diesem Zentralmotiv die Selbstwahrnehmung des Sprechers zeitlich brechen kann:

## I

En mi pequeño huerto  
brilla la sonrosada margarita,  
tan fecunda y humilde,  
como agreste y sencilla.  
Ella borda primores en el césped,  
y finge maravillas  
entre el fresco verdor de las praderas  
do proyectan sus sombras las encinas,  
y a orillas de la fuente y del arroyo  
que recorre en silencio las umbrías.

Y aun cuando el pie la huella, ella revive  
y vuelve a levantarse siempre limpia,  
a semejanza de las almas blancas  
que en vano quiere ennegrecer la envidia.

## II

Cuando llega diciembre y las lluvias abundan,  
ellas con las acacias tornan a florecer,  
tan puras y tan frescas y tan llenas de aroma  
como aquellas que un tiempo con fervor adoré.

¡Loca ilusión la mía es en verdad, bien loca  
cuando mi propia mano honda tumba les dió!  
Y ya no son aquellas en cuyas hojas pálidas  
deposité mis besos..., ni yo la misma soy.

Die Verknüpfung beider Teile des Gedichts ist durch das Margariten-Motiv gewährleistet und kontrastiv artikuliert. Einerseits hält sich die affektive Einstellung des Sprechers zu den Blumen nicht aufrecht, wenn sie im Dezember wieder wachsen; andererseits erlaubt diese Erkenntnis, eine Parallele zur eigenen Person zu ziehen. Der Sprecher expliziert somit, wie das erneute Wachstum der Blumen zum Jahresende die Differenz des eigenen Selbst in der gleichen Zeitspanne offenlegt. Mehr als eine Bewußtseinspaltung drückt sich dabei die Erkenntnis darüber aus, daß der ursprünglichen Harmonie zwischen Subjekt und Welt, die die Affektivität herzustellen vermochte, nun die Wahrnehmung des Identitätsverlusts gefolgt ist ("ni yo la misma soy", v. 22).

Wie in "Orillas del Sar" forciert die Struktur des Gedichts den an dem Landschaftsbild figurativ ausgestalteten Gegensatz zwischen Früher und Jetzt; dabei ist der ehemalige Zustand geschwunden. Der Bewußtseinsakt enthält noch eine signifikante Nuance, die der Sprecher von seinem in der Jetztzeit des Sprechens angesiedelten Standpunkt aus herausarbeiten kann:



Die Harmonie des Anfangs war bereits eine Fiktion ("finge maravillas", v. 6). Das figurative Spiel um die Wiesenblume inszenierte lediglich eine Illusion von Identität, die vom Selbstbehauptungspotential der Affektivität getragen war; hierbei konstituiert sich in der poetischen Rede erneut eine agonal strukturierte Subjektfigur. Es läßt sich also mit dem Fazit schließen, daß sowohl der überindividuelle als auch der private Modus subjektiver Selbstbegründung, die bislang durchgespielt und untersucht wurden, als Spannungsverhältnis zu einer Vorstellung des Ursprungs dargestellt werden, dessen intentionale Struktur im Spätwerk Rosalías zunehmend reflektiert wird. Später greift die poetische Rede – im fünfundsechzigste Gedicht nach der Anordnung der zitierten Ausgabe – einmal auf die Kampf-Metaphorik zurück, um den Bewußtseinsprozeß zu beschreiben, der die Differenz zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wahrem und Falschem in der ästhetischen Vermittlung annulliert:

Pensaban que estaba ocioso  
 en sus prisiones estrechas,  
 y nunca estarlo ha podido  
 quien firme al pie de la brecha,  
 en guerra desesperada  
 contra sí mismo pelea.

Pensaban que estaba solo,  
 y no lo estuvo jamás  
 el forjador de fantasmas,  
 que ve siempre en lo real  
 lo falso, y en sus visiones  
 la imagen de la verdad.

Zum Schluß gilt es zusammenfassend festzuhalten, daß sich die private Verinnerlichung der Heimatvorstellung durch Affektivität dank der Subjektivierungsinstanz der Erinnerung als eine spezifische Ausprägung einer agonalen Subjektfigur in der Lyrik Rosalía de Castros auslegen läßt. Das Gedicht "Orillas del Sar" dokumentiert eindrucksvoll, wie die Landschaft ihre Darstellungsfunktion als mythischer Archetyp der Heimat eingebüßt hat und zur Projektionsfläche für jede private Bewußtseins- und Affektlage geworden ist. Die Verfahren der Kontrastierung, Parallelisierung, Symbolisierung und Projizierung der Innen- auf die Außenwelt beschränken sich zudem nicht auf die Gestaltung eines *état d'âme*, sondern erlauben darüber hinaus weite figurative Räume des Bewußtseins darzustellen, in denen sich seit *Follas novas* die Naturbilder von den Referenten aus der spezifischen galicischen Landschaft zugunsten von abstrakteren, unlokalisierbaren *tableaux* allmählich lösen. Solche Naturräume werden bei anderen Themen und bei den im folgenden zu erörternden Figuren destabilisierter Selbstbegründung in unterschiedlicher Form funktionalisiert: die illusionäre Projektion des privaten Ursprungs auf einen *ben perdido* und die *negra sombra* als ästhetische Figur der Alterität. In beiden Motiven, die sich jeweils als ein verlorenes und erträumtes Gut und als die geliebten und verhassten Schatten brechen, zeigt sich erneut die agonale Subjektstituierung in der Lyrik Rosalía de Castros.

### III. Der "ben perdido" und die "negra sombra" als Figuren der agonalen Subjektkonstituierung

Im zwölften Kapitel ihres Standardwerks zur Lyrik R. de Castros ("En busca del bien perdido")<sup>61</sup> hat M. Mayoral den "ben perdido" als Bezeichnung für eine in mehrere Richtungen greifende Karenz gedeutet und zu Recht seine Undeterminiertheit hervorgehoben. In den lyrischen Texten wiederkehrende begriffliche Ausdrücke wie *ansia*, *deseo*, *afán*, *anhelo* stecken das semantische Feld dieses Strebens ab, das als individuelle Angelegenheit ausgegeben wird:

Rosalía era consciente de que el sentimiento de soledad que inspiraba la falta de la tierra, o del amor, o de los amigos, o del dolor, era. [...] Sin embargo, no llamó por ese nombre al sentimiento más radical de la soledad. [...] Para ella, saudade era nostalgia de un bien perdido.<sup>62</sup>

Diese untröstlich-melancholische seelische Verfaßtheit, die *saudade* heißt, ist in der galicischen Folklore reichlich belegt und läßt sich als ein grundsätzliches Karenzgefühl ohne präzise Referenz umschreiben.<sup>63</sup> Mit *saudade* kann man aber auch eine subjektive Destabilisierung bezeichnen, die eine ontologische und eine existentielle Variante erfaßt. In diesem Sinne geht N. Rodríguez Rial von der Negativität der Zeitlichkeit *qua saudade* in der Lyrik Rosalías aus:

A experiencia saudosa quizais sexa esa vivencia de precareidade permanente na que vive o eu. [...] A temporalidade é para Rosalía fonte da negatividade humana.<sup>64</sup>

Für *saudade* existiert kein entsprechendes Wort in spanischer Sprache. Ihrem Kommentar schickte M. Mayoral ein kurzes Gedicht aus *Follas novas* (das siebte Gedicht des Bandes, gleich im Anschluß an fünf Gedichte mit poetologischen Reflexionen) voran. Das entscheidende an diesem Text ist indes, daß darin bisherige intentionale Identitätsgarantien (Heimat, Liebe, Erinnerungen und Freunde) als mögliches Ziel dieser Sehnsucht verabschiedet werden:

Algúns din ¡miña terra!  
Din outros ¡meu cariño!  
I este ¡miñas lembranzas!  
I aquel ¡ouh meus amigos!  
Todos sospiran, todos,  
por algún ben perdido.  
Eu só non digo nada,  
eu só nunca sospiro,  
qu' o meu corpo de terra  
i o meu cansado esprito,

<sup>61</sup> A.a.O., S. 211-226.

<sup>62</sup> A.a.O., S. 210.

<sup>63</sup> R. Piñero universalisiert die *saudade* zum charakteristischen Affekt der ontologischen Einsamkeit des Menschen, vgl. "A saudade en Rosalía", in *Siete ensayos...*, S. 95-109, "Significado metafísico da saudade", in *Presencia de Galicia* (Vigo 1951) und "Pra una filosofía da saudade", in *La Saudade* (Vigo 1953).

<sup>64</sup> A.a.O., S. 186.

a donde quer qu' eu vaia,  
van connigo.

Abgesehen davon, daß R. Carballo Calero die angeführten Verse ausdrücklich als "saudade ontolóxiga" liest,<sup>65</sup> lehnt das Gedicht deutlich die Instanzen ab (Heimat, Erinnerung, Affektivität), an denen sich das Subjekt in der poetischen Rede bislang konstituiert hatte. Dies muß aber keineswegs ihre Zurücknahme bedeuten; es läßt sich vielmehr als Ausdruck kritischbewußter Spiegelung des poetischen Diskurses bewerten. Kurz zuvor in der gleichen Gedichtserie hatte sich der Sprecher in Distanz zu seinen vielfältigen und widersprüchlichen Gedanken und Bildern geübt:

así as ideas  
loucas que eu teño,  
as imaxes de múltiples formas,  
de estranas feiturax, de cores incertos,  
agora asombran,  
agora acrarian  
o fondo sin fondo do meu pensamento.  
(III, vv. 5-11)

Insbesondere dieser Stelle am Anfang des Bandes kommt eine perspektivierende Funktion zu, und beide Texte weisen darauf hin, daß die poetische Rede gleichermaßen Bewußtseins- und Schreibakt reflektiert. In diesem Sinne virtualisieren die "imaxes de múltiples formas" eine Vielzahl von Möglichkeiten, nach denen auch der "ben perdido" semantisch dekodiert werden könnte. Ein Gedicht aus *En las orillas del Sar* (das achtundvierzigste der zitierten Ausgabe) erwähnt als referentielle Werte der Selbstverortung der Suche die ewige Schönheit bei den Lebewesen, bei den Wonnen des Lebens oder beim Schmerz:

De la vida entre el múltiple conjunto de los seres,  
no, no busquéis la imagen de la eterna belleza,  
ni en el contento y harto seno de los placeres,  
ni del dolor acerbo en la dura aspereza.  
(vv. 1-4)

Das konfliktäre Potential dieser subjektiven Vergewisserungsdynamik wird offenkundig, und dennoch scheint der Abschluß des Gedichts "Santa Escolástica" dem Konflikt eine positive Wendung zu geben: "«Hay arte! ¡Hay poesía...! Debe haber cielo. ¡Hay Dios!»" (v. 142). Die intentionale Struktur der Rede ist indes evident: Wenn dieser Ausruf nicht von einer ekstatischen Vision infolge der Betrachtung der Erhabenheit des Eingangsportals der Kathedrale Compostelas ausgelöst worden wäre, könnte man die Kunst, die Dichtung oder Gott als Schlüssel zur Dekodierung des "ben perdido" heranziehen. Relevant ist hierbei auch das zweiteilige, bei X. Alonso Montero mit der Nummer 56 versehene Gedicht, das zwei weitere Referenzen angibt ("hermosura sin nombre" und "felicidad"; vv. 10 und 19), vor allem aber einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen "ben perdido" und "bien soñado" herstellt:

<sup>65</sup> *Historia...*, S. 193. Die traditionelle Kritik - wie diese Stelle zeigt - hat sich darin gefallen, im Werk Rosalías zahlreiche Beispiele eines Transzendentalexistentialismus *avant la lettre* zu belegen; in diesem Sinne interpretiert R. Carballo Calero die saudade in Werk Rosalías als "forma sustancial da existencia humá" (*ebda.*, S. 196).

## I

En los eos del órgano o en el rumor del viento,  
 en el fulgor de un astro o en la gota de lluvia,  
 te adivinaba en todo y en todo te buscaba,  
 sin encontrarte nunca.

Quizás después te ha hallado, te ha hallado y te ha  
 [perdido  
 otra vez, de la vida en la batalla ruda,  
 ya que sigue buscándote y te adivina en todo,  
 sin encontrarte nunca.

Pero sabe que existes y no eres vano sueño,  
 hermosura sin nombre, pero perfecta y única;  
 por eso vive triste, porque te busca siempre  
 sin encontrarte nunca.

## II

Yo no sé lo que busco eternamente  
 en la tierra, en el aire y en el cielo,  
 yo no sé lo que busco, pero es algo  
 que perdí no sé cuándo y que no encuentro,  
 aun cuando sueñe que invisible habita  
 en todo cuanto toco y cuanto veo.

Felicidad, no he de volver a hallarte  
 en la tierra, en el aire ni en el cielo,  
 ¡aun cuando sé que existes  
 y no eres vano sueño!

Interpretatorisch bedeutender als die Feststellung der poetischen Ineffizienz der Entschlüsselung des "ben perdido" als Glück – wie M. Mayoral vorschlägt<sup>66</sup> – ist die virtuelle Multiplikation jedes möglichen Referenten, denn im ersten Abschnitt weist der Sprecher ja auch auf eine namenlose Schönheit hin (v.10), und im zweiten expliziert er sogar seine Unbestimmtheit ("Yo no sé lo que busco", v. 13). Im übrigen erklärt die Undeterminierbarkeit des Referenten des "ben perdido" auf figurativer Ebene eine lange Bilderkette, dank derer alle erdenklichen Räume in die Darstellung dieses Indizes äußerster subjektiver Labilität einbezogen werden. Es wird außerdem angeführt, wie das Objekt der Suche zunächst erreicht wurde, dann aber verloren ging. Die Wiederaufnahme der Suche wird schließlich damit gerechtfertigt, daß ihr Gegenstand kein vergeblicher Traum sei, sondern wirklich existiere (vv. 9 und 21-22). Dieser Text begründet zu guter Letzt eine Strategie des Ausharrens in der Suche, die im vorangehenden weniger pragmatisch als agonales Lichtspiel formuliert wird:

Por eso yo que anhelo que el refulgente astro  
 del día calor preste a mis miembros helados,  
 aún aliento y resisto sin luz y sin espacio,  
 como la planta bella que odia del sol el rayo.

<sup>66</sup> A.a.O., S. 221-222.

Ya que otra luz más viva que la del sol dorado  
y otro calor más dulce en mi alma penetrando  
me anima y me sustenta con su secreto halago  
y da luz a mis ojos por el dolor cegados.  
(55. Gedicht, vv. 25-32)

Es lohnt sich, den widersprüchlichen, kreisförmigen Gang der Gedanken nachzuvollziehen. Das ersehnte Sonnenlicht soll die Finsternis im Inneren des Sprechers vertreiben, gleichzeitig macht aber ein noch lebendigeres Licht, eine süßere Wärme die Sonne überflüssig. Nicht nur die begriffliche Deutung des "ben perdido" läßt sich also vermehren, sein figurativer Ausdruck kennt ebenfalls zahlreiche Wendungen.

Im 41. Gedicht kontaminiert sich die Figuration des "ben perdido" mit der des "bien soñado". Das zuvor besprochene Gedicht Nr. 56 könnte zwar nahelegen, hinter dem "bien soñado" eine positive Variante des "ben perdido" zu vermuten; in diesem Sinne hat M. Mayoral auch im 55. Gedicht eine kompensatorische Funktion des Traums hinsichtlich des "ben perdido" interpretiert.<sup>67</sup> Das Festhalten an den Träumen und Visionen trotz ihrer illusionären Beschaffenheit entspricht vielmehr der erwähnten Strategie des Ausharrens; diese Traumdimension – wie M. Mayoral in diesem Zusammenhang bemerkt – öffnet zudem eine zweite Bewußtseins Ebene; ihr kommt allerdings keine harmonisierende Funktion zu. Vielmehr kristallisiert sich darin ein weiterer Aspekt der agonalen Subjektkonstituierung in der Lyrik Rosalías und ihrer reflexiven Spiegelung in der poetischen Rede.

Der "bien soñado" wird als Inbegriff eines unaufhörlichen Verlangens im dreiteiligen einundvierzigsten Gedicht umschrieben. Eine distanzierte Stimme erzählt zunächst von einer nicht mehr determinierten Person, die von ihrer "ciega y loca fantasía" (v. 1) hingerafft wurde und wie ein Falke im Flug in modernde Gewässer hinabgestürzt ist. Der Traum schafft dabei eine *andere* Dimension des Bewußtseins, in der die Visionen des Verlangens auch nach dem Sturz Bestand haben:

Cayó en el cieno de la vida, rotas las alas para siempre.  
Mas, aun sin alas, cree o sueña que cruza el aire, los espacios,  
y aun entre el lodo se ve limpio, cual de la nieve el copo blanco.  
(vv. 4-6).

In Anschluß daran wird im zweiten Teil die Sucht eines Betrunkenen mit seinem ewigen Durst ("eterna sed", v. 8) entschuldigt, die mit einem generell gültigen seelischen Dispositiv parallelisiert wird ("la sed del beodo es insaciable, y la del alma lo es aun más", v. 11). Zuletzt bewertet eine neutrale Stimme das vorgeführte Geschehen:

Cuando todos los velos se han descorrido  
y ya no hay nada oculto para los ojos,  
ni ninguna hermosura nos causa antojos,  
ni recordar sabemos que hemos querido,

<sup>67</sup> *Ebda.*, S. 217-221. M. Mayoral bemerkt insbesondere: "los sueños permiten conservar lo que se ha perdido para siempre" (S. 218) und "los sueños son, sobre todo, un medio de hallar el bien perdido" (S. 219). Sie führt auch den Schluß des Gedichts Nr. 58 an: "Astros y fuentes y flores, no murmuréis de mis sueños; / sin ellos, ¿cómo admiraros, ni cómo vivir sin ellos?" (vv. 12-13).

aún en lo más profundo del pecho helado,  
 como entre las cenizas la chispa ardiente,  
 con sus puras sonrisas de adolescente,  
 vive oculto el fantasma del bien soñado.  
 (vv. 13-20)

In der äußersten Karenz und im Abgrund der Selbstaufgabe siedelt sich das Gespenst des erträumten Gutes an (v. 20); die Formel enthält ein unverhohlenes Zeichen von Distanzierung, in die sich gleichwohl die Anziehungskraft des lächelnden Jünglings mengt (v. 19). Die Erkenntnis über die Irrealität des "bien soñado" ist eher nüchtern denn nostalgisch und bedeutet keine Alternative zum "ben perdido". Der "bien soñado" läßt sich indes als illusionäre Projektion des "ben perdido" deuten, und damit wird in der poetischen Rede ein dialektisches Verhältnis zwischen Traum und Wirklichkeit, Wahrheit und Lüge oder Täuschung eröffnet. Die Gedichte 42 bis 48 in der zitierten Ausgabe (die eigentlich eine Serie bilden, wie später erörtert werden wird) thematisieren auf diskontinuierliche Art diesen Sachverhalt. Deshalb sind die einzelnen Gedichte semantisch miteinander verknüpft, obwohl sie figurativ recht unterschiedliche Konstellationen durchspielen. Der Sprecher bezieht sich diesmal auf eine männliche Person (im vorletzten Teil tritt ein Bettler auf, der trotzdem die Identifizierung jener Person nicht zwingend klärt) und gestaltet im mittleren Gedicht sein eigentliches Drama:

Busca y anhela el sosiego...,  
 mas... ¿quién le sosegará?  
 Con lo que sueña despierto,  
 dormido vuelve a soñar;  
 que hoy, como ayer y mañana,  
 cual hoy en su eterno afán,  
 de hallar el bien que ambiciona  
 - cuando sólo encuentra el mal -  
 siempre a soñar condenado,  
 nunca puede sosegar.

Die Gedanken des Sprechers folgen einander rasch: Im Verlangen verwischen die Konturen zwischen Schlaf- und Wachzustand (vv. 3-4); die Suche nach dem Ziel des Verlangens ist unablässig (v. 7), und der Traum gewährt jenem Menschen keine Ruhe (v. 10), aber er ist zum Träumen verdammt (v. 9). Die einseitige Positivierung des Traums als Medium, in dem der Mangel kompensiert werden kann, schlägt fehl, denn die Erlösung von der Suche nach dem "ben perdido" ist zum Teufelskreis geworden. In anderen Texten ist der Traum sogar nihilistisch semantisiert: "el sueño de la nada" (Nr. 18, v. 2), "el sueño de la muerte" (Nr. 33 v. 8). An diesem Ort konstituiert sich die Subjektfigur in der späten Dichtung Rosalías; die dualistische Strukturierung der poetischen Rede in der Form eines Widerstreits zwischen Gegensätzen läßt sich am 63. Gedicht ablesen. Diese Verse legen eine Reflexion über den textuellen Prozeß vor und halten die Konfrontierung zweier antagonistischer Kräfte fest: Gedanken mit schwarzen Flügeln und Gedanken mit weißen Flügeln (III, vv. 41 und 47). Letzteren gilt die proklamierte neue Ausrichtung der Schreibe:

¡Pensamientos de alas blancas!,  
 [...] en los mundos luminosos penetremos

[...]  
 en donde el dorado sueño para en realidad segura,  
 [...]  
 y sobre el amor que mata, sus alas tiende el olvido.  
 (vv. 46-52)

Die goldenen Träume verbreiten sich in dieser Dimension des Bewußtseins als die gesicherte Wirklichkeit des Vergessens, des "negro olvido" aus dem Gedicht "O toque de alba" (v. 67) in *Follas novas*. Die Gegensätze sind verschmolzen, der Zusammenschluß konträrer Vorstellungen ist offenkundig gemacht. Mit anderer Diktion wird in den Gedichten Nr. 83 und 86, die der gleichen Serie zugeordnet werden können, der illusionäre Charakter der Wahrheit und des Traumes, die Unerkennbarkeit von Lüge und Wahrheit konstatiert. Selbst wenn sich beide Kompositionen stilistisch und figurativ im Umfeld der *Rimas* G.A. Bécquers unschwer verorten lassen,<sup>68</sup> projiziert sich bei Rosalía das Verlangen nicht auf ein personales Objekt, wie in den *Rimas*:

Ansia que ardiente crece,  
 [...]  
 deseo que no acaba,  
 vigilia de la noche,  
 torpe sueño del día...  
 (Nr. 83 vv. 1 und 12-14)

De este mundo en la comedia  
 eterna, vienen y van  
 bajo un mismo vuelo envueltas  
 la mentira y la verdad;  
 por eso al verlas el hombre  
 tras del mágico cendal  
 que vela la faz de entrambas,  
 nunca puede adivinar  
 con certeza cuál es de ellas  
 la mentira o la verdad.  
 (Nr. 86)

Wenn in den *Rimas* das Begehren als Figur der Alterität im Zuge eines erotischen Diskurses gestaltet wurde, entwickelt Rosalía eine individuelle, poetische Mythologie der Alterität, die aber die eigene Person zum Referenten hat. Das Selbst erscheint in der Figur einer "negra sombra" gespalten, die bereits umfangreiche Untersuchungen anregte. Unter dem Blickwinkel der Subjektkonstituierung in der Differenz zum Selbst soll hier noch einmal kurz darauf eingegangen werden, weil die "negra sombra" eine weitere Facette der agonalen Subjektfigur in der poetischen Rede liefert.

\* \* \*

Cando penso que te fuches,  
 negra sombra que m' asombras,  
 ó pé dos meus cabezales

<sup>68</sup> Vgl. dazu die Bemerkungen R. Carballo Caleros in *Historia...*, S. 219-224.

tornas facéndome mofa.

Cando maxino qu' es ida,  
no mesmo sol te m' amostras,  
i eres a estrela que brila,  
i eres o vento que zoa.

Si cantan, es ti que cantas;  
si choran, es ti que choras;  
i es o marmurio do río,  
i es a noite, i es a aurora.

En todo estás e ti es todo  
pra min i en min mesma moras,  
nin m' abandonarás nunca,  
sombra que sempre m' asombras.  
(“O toque d’ alba”, vv. 69-84)<sup>69</sup>

Einen zentralen Bildkreis in der Lyrik Rosalía de Castros stecken die Schatten und mithin Phantasmen ab, die nicht nur in der figurativen Darstellung divergierende Gestalt oder Funktionen an- und übernehmen, sondern auch semantisch auf unterschiedliche Referenten verweisen können. Damit trägt diese Mythologie entschieden zur Subjektivierung der poetischen Rede bei; als ihre charakteristische, recht individuell ausgeprägte Figur gilt die *negra sombra*, die das Kernmotiv des transkribierten Gedichts bildet und deren herausragende poetische Effizienz in der Forschung unumstritten ist. Auf die semantische Filiation des Motivs haben J.L. Varela und R. Carballo Calero längst hingewiesen;<sup>70</sup> darüber hinaus registrierte F. Bouza Brey reichlich Belege der Schatten-Motivik bei früheren Dichtern in Compostela.<sup>71</sup> Als wahrscheinliche Quelle bzw. Folie konnte sogar ein Gedicht des früh verstorbenen, jungen Dichterefreundes Rosalías, A. Aguirre, angeführt werden (diese dialogische Kompositionsstrategie war übrigens bereits im Gedicht “A gaita galega” beobachtet worden).<sup>72</sup>

Der angeführte Text förderte bereits unzählige interpretatorische Annäherungen zutage, die trotz Betonung der hermetischen und polyvalenten Symbolik des Motivs,<sup>73</sup> der ästhetischen Vorzüge seiner Undeterminiertheit<sup>74</sup> und der Wirkungskraft der intuitiven Aussage<sup>75</sup> immer neue und subtilere Entschlüsselungsvorschläge ans Licht brachten. Beispielsweise gibt R. Carballo Calero eine schlechte Erinnerung (“unha lembranza, unha mala lembranza”) oder

<sup>69</sup> Bei H. Monteagudo/D. Vilavedra bildet der Text das zwanzigste Gedicht der zweiten Sektion (vgl. S. 170).

<sup>70</sup> A.a.O., S. 187, und “Visión de la vida en la lírica de Rosalía de Castro”, in *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XIII, 40 (1958), S. 209-241 (insbes. S. 233-234).

<sup>71</sup> “El tema rosaliano de *negra sombra* en la poesía compostelana del siglo XIX”, in *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VIII, 25 (1953), S. 227-278.

<sup>72</sup> Vgl. R. Carballo Calero, “Visión de la vida...”, S. 232-235, der eine Vergleichsanalyse zwischen beiden Gedichten vornimmt. A. Aguirres Text ist in der zitierten Ausgabe von *Follas novas* auf S. 397-398 abgedruckt (vgl. ebenfalls dazu S. 170).

<sup>73</sup> Vgl. X. Costa Calvell, “Posible significado existencial e metafísico da “negra sombra” rosaliana”, in *Actas do Congreso...*, S. 239-241.

<sup>74</sup> Vgl. diesbezüglich die Interpretation von R. Carballo Calero in *Historia...*, S. 206.

<sup>75</sup> J. L. Varela, “Rosalía y sus límites”, in *La transfiguración literaria* (Madrid 1970), S. 195-210.



allgemein erinnerte Vergangenheit an ("el recuerdo del pasado"),<sup>76</sup> K.K. Kulp macht Schuld und Gewissensbisse geltend ("guilt and remorse"),<sup>77</sup> J.L. Varela erkennt eine grundsätzliche existentielle Verunsicherung vor dem Hintergrund der Ursprungsfrage, die in den speziellen Umständen der Geburt der Autorin ein biographisches Korrelat hätte,<sup>78</sup> C. H. Poullain führt eine ständige, aber unpräzise Bedrohung an ("une menace constante, rendue encore plus effrayante par son imprécision"),<sup>79</sup> M. Mayoral hält das Motiv für ein Symbol persönlichen Leidens ("símbolo de dolor existencial")<sup>80</sup> usw. A. García Calvo prüft weitere Möglichkeiten, um schließlich die "sombra" mit Selbstironie als eine Form weiblicher Angst zu deuten,<sup>81</sup> und J. Rof Carballo plädiert – ebenfalls mit einem psychoanalytischen Ansatz – für eine Spiegelung des Bewußtseins der Autorin im galicischen Mythos der "Animas en pena", in der Schar der schuldigen Seelen.<sup>82</sup> J. Courteau, die auch andere Deutungen der "negra sombra" als "expressão metafísica do *eu* existencial" zusammenfaßt, unternimmt ferner eine poetologisch "dekonstruktivistische" Lektüre des Schatten-Motivs, um darin die Bedrohung durch die Schatten des Schweigens aufzudecken ("a ameaça do silencio total que nunca pode abandonar o poeta").<sup>83</sup> Diese interpretatorischen Divergenzen (und Konvergenzen) offenbaren die Schwierigkeiten, auf die jeder präzise Dekodierungsversuch mit inhaltlicher Ausrichtung stößt. Deshalb besteht N. Rodríguez Rial auf der bewußten Auslassung des Sinnes als Offenbarung der Unmöglichkeit jeder ontologischen Aussage.<sup>84</sup> Schließlich vertritt H. Pato die semantische Plurivalenz und die signifikante Unbestimmtheit des Motivs<sup>85</sup> und schlägt daher die zusammenhängende Betrachtung des Schatten-Motivs trotz all seiner spezifischen Ausprägungen vor. Dies bedeutet die Zurücknahme der Typologie, die M. Mayoral mühevoll für die unterschiedlichen Grundformen der *sombras* erstellt hatte: Erstens Schatten ohne Personenbezug mit bloß schmückender Funktion (vor allem im Frühwerk); zweitens die Schatten aus dem Jenseits, die sich auf die toten Freunde, Verwandten usw. beziehen (vor allem im *Cantares gallegos*); und drittens Schatten mit poetischem Symbolcharakter für Lebensleid (vor allem im Spätwerk). Zudem erfaßt dieses Register die unterschiedliche Genese der jeweiligen Figuration: Der erste Typus entstamme der romantischen Imaginationsrhetorik, der zweite lehne sich an die Volkspsychologie an und der dritte entspreche der individuellen Weltansicht der Autorin.<sup>86</sup> So nützlich und interpretatorisch richtig auch immer diese Abstufung sein mag, so haben doch kritische Akribie und ihr inhaltliches oder diskursgenetisches Krite-

<sup>76</sup> *Ebda.*, S. 206 und "Visión de la vida...", S. 236.

<sup>77</sup> A.a.O., S. 195.

<sup>78</sup> A.a.O., S. 165 und 189.

<sup>79</sup> *Rosalía de Castro de Murguía et son oeuvre poétique (1837-1885)* (Lille 1972), S. 374.

<sup>80</sup> A.a.O., S. 103.

<sup>81</sup> *Acerca de la sombra de Rosalía*, Cuadernos de la Gaya Ciencia, I (Madrid 1975), zitiert in X. Alonso Montero (Hg.), *En torno a Rosalía...*, S. 357.

<sup>82</sup> "Rosalía, Anima galaica", in *Siete ensayos...*, S. 111-149.

<sup>83</sup> "A reconstrução da sombra na poesia de Rosalía de Castro", in *Actas do Congreso...*, Bd. II, S. 243-250, insbes. S. 244 und 250. Kürzlich legte sie auch eine umfassende metapoetische Interpretation des Motivs in der Lyrik Rosalías vor (*The Poetics of Rosalía de Castro's negra sombra*, Lewiston/Queenston/Lampeter, 1995).

<sup>84</sup> A.a.O., S. 189.

<sup>85</sup> "Y, entre todas las sombras, una", *Actas do Congreso...*, II, S. 251-257.

<sup>86</sup> A.a.O., insbes. S. 91 und 108.

rium in diesem Fall unwillentlich die künstliche Sprengung einer figurativen Mythologie zur Folge, indem sie sich um erklärende referentielle Achsen bemüht.

Die ausführliche Skizze vorliegender Positionen der Forschung verdeutlicht insbesondere die Vielschichtigkeit des Bildkreises der *sombras* und macht offenkundig, daß die poetische Rede auch eine recht komplexe Bewußtseinsstruktur zum Ausdruck bringt. Dies bewirkt, daß die Geschlossenheit der Schatten-Motivik in der Heterogenität ihrer Formen und Funktionen gründet. Einzig H. Pato hat bei der Analyse des eingangs zitierten Gedichts darauf hingewiesen, daß die Unbestimmtheit des Motivs "negra sombra" daher rührt, daß es sich im Text nach einem dichten Netz von Oppositionen auf figurativer und semantischer Ebene gestaltet, die sich wiederum gegenseitig annullieren:

Los términos con que se designa la sombra, si no son vagos intrínsecamente, se vuelven vagos por ser parte de una cadena de oposiciones, de contrarios que se yuxtaponen y de esa forma se anulan.

Diese kompositorischen Prinzipien (wie kunstvolle Wiederholungen, Parallelismen und Antithesen) analysierte im Detail und überzeugend C. Davies, die die Suggestionskraft des Gedichts vor allem aus der Sprache heraus erklärte.<sup>87</sup> Es ist erforderlich, weitere Stellen zu zitieren, um die These H. Patos zu verifizieren und daraus hermeneutisches Kapital zu schlagen. Beispielsweise ist in einem Abschiedsgedicht aus der zweiten Sektion von *Follas novas* von den "sombras queridas" und den "sombras odiadas" ("¡Adiós!", v. 10) die Rede, die sich über die im Text erwähnten Orte (Sar, Sarela, Conxo, San Lourenzo, Balvís, Santo Domingo) ausbreiten. Auch im siebzehnten Gedicht aus *En las orillas del Sar* (in der Serie VII) stellt der Sprecher eine effektive Kommunikation mit den Schatten her, die diese lieblich stilisierte Landschaft um den Sar in sich birgt:

No lejos, en soto profundo de robles,  
en donde el silencio sus alas extiende,  
y da abrigo a los genios propicios,  
a nuestras viviendas y asilos campestres,  
siempre allí, cuando evoco mis sombras,  
o las llamo, respóndenme y vienen.  
(vv. 13-18)

In "Na catedral" nimmt die poetische Rede ebenfalls zwei Sorten von "sombras" auf, deren Bedeutung unterschiedlich ist und deren Referenten der Textverlauf expliziert. Zunächst handelt es sich um die Finsternis, die die auf dem Pórtico de la Gloria und auf den Glasfenstern der Kathedrale dargestellten, Furcht und Erstaunen einflößenden Figuren umhüllt, wenn die Nacht hereinbricht. Entscheidend ist indes der Kontrast zwischen dem herrlichen Anblick der Figuren bei Tageslicht und ihrer schauerlichen Wirkung nach Anbruch der Dämmerung, weil diese Veränderung des Raumes die Wandlung des Sprechers spiegelt:

¿Será mentira, será verdade?  
Santos do ceo,  
¿saberán eles que son a mesma

---

<sup>87</sup> A.a.O., S. 270-271.

daqueles tempos...?  
 Pero xa orfa, pero enloitada [...]  
 (vv. 50-54)

Nur der Körper der Person ist gleichgeblieben, das Bewußtsein hingegen hat sich im Laufe der Zeit geändert; ein nicht näher bestimmter Verlust trieb die Sprecherin bis hin zur Trauer eines Waisenkindes. Das Geschehen kreist des weiteren um die Veränderung innerhalb zweier Zeitpunkte, die als ein Oppositionsspiel zwischen Tageslicht und Dunkelheit der Nacht veranschaulicht wird. Überraschend ist aber, daß zum Schluß die Bewertung von Helligkeit und Finsternis auf den Kopf gestellt wird, so daß der Tag verhaßt ist, während die Nacht ersehnt wird:

Mais a luz insolente do día,  
 constante e traidora,  
 cad' amañecida  
 penetraba radiante de gloria  
 hastr' o leito dond' eu me tendera  
 coas miñas congoxas.

Desde estonces busquei as tiniebras  
 máis negras e fondas,  
 e busqueinas en vano, que sempre  
 tras da noite topaba ca aurora...  
 Só en min mesma buscando no oscuro  
 i entrando na sombra,  
 vin a noite que nunca s' acaba  
 na miña alma soia.  
 (vv. 118-130)<sup>88</sup>

Bei den letzten vier Versen vollzieht sich die endgültige Wendung, wodurch die Sprecherin mit einer Einkehr bei den Schatten des eigenen Selbst vorliebnimmt. Die Ambivalenz der Schattenmotivik in der Darstellung ist unübersehbar und drückt einen Konflikt zwischen Gegensätzen aus, wobei die Lösung keineswegs nach deren Harmonisierung strebt. Vielmehr erweist sich das agonale Prinzip als die tragende Kraft der poetischen Rede. Dieses Gedicht nennt die Qualität und den Grund der subjektiven Aufspaltung, die bereits der früheren Zeit ihr Siegel aufgedrückt hatte: "¡Quero quedar onde os meus dores foron!" (v. 112).<sup>89</sup> Die Entscheidung zugunsten dieser "penas" (v. 116) und "congoxas" (v. 123) begründet schließlich das Verlangen nach dem Schatten.

Solche paradox positivierten Schatten erfassen im weitesten Sinne eine durch die persönliche Innerlichkeit affizierte Projektion des Selbst. Sie beziehen sich auf etwas anderes, das Bestandteil des eigenen Selbst ist – sie definieren also die Identität mit. Auf dieser Grundlage soll nun die hermeneutische Erschließung der Schatten-Motivik als Figur der Alterität und als Beispiel für die agonale Subjektkonstituierung in der Lyrik Rosalía de Castros unternommen werden. Der Konflikt zwischen *Einem* und *Anderem* läßt sich am besten nachvoll-

<sup>88</sup> Diese Verse werden bei H. Monteagudo/D. Vilavedra zu einem selbständigen Gedicht gerechnet (II.VII, vv. 5-18).

<sup>89</sup> Diesen Vers zählen H. Monteagudo/D. Vilavedra zum Gedicht II.VI, v. 26.

ziehen, wenn die Interpretation des Gedichts "Cando penso que te fuches..." dessen Kontextualisierung in der zweiten Sektion von *Follas novas* ("¡Do íntimo!", wie "Na catedral") berücksichtigt.

R. Carballo Calero hielt das Gedicht für das abschließende Fragment einer thematisch zusammenhängenden Serie aus drei Teilen, in der sich die Motive spiegeln oder ergänzen; dabei vermerkte er auch, daß solche Gruppierungen sich des öfteren im Band finden lassen (hinzu kämen "¡Mar! cas túas auguas sin fondo..." und "Cava lixeiro, cava..."),<sup>90</sup> und auch G. Corona Marzol stützte sich bei seiner Interpretation des Schatten-Motivs als "presencia de una ausencia" auf diese benachbarten Gedichte<sup>91</sup>. Obgleich M. Mayoral den Seriencharakter dieser drei Texte abstreitet, da die Einzelkompositionen nicht – wie sonst in anderen Fällen – römisch durchnummeriert sind,<sup>92</sup> lohnt es sich, in diese Auseinandersetzung einzugreifen. In der ersten und zweiten Ausgabe von *Follas novas* (1880 und 1909)<sup>93</sup> sind die drei Gedichte (wie alle anderen) jeweils auf einem einzelnen Blatt abgedruckt (und zwar auf S. 50-52 bzw. 83-85); den Titel ersetzen drei Sternchen (\*\*\*).<sup>94</sup> Nun könnte man diese nicht bloß als Titeleratz, sondern als Trennungszeichen innerhalb einer Serie auffassen und – wie B. Varela Xácome in seiner Ausgabe – diese drei Texte dem letztbetitelten Gedicht ("O toque de alba", jeweils auf S. 47-49 bzw. 81-82 der frühen Ausgaben) zurechnen, so daß sich hier eine vierteilige Serie ergäbe. B. Varela Xácome erklärt durchgängig die betitelten Gedichte zum ersten Glied einer Gedichtserie und numeriert die Verse fortlaufend (vgl. hierzu S. 230-232). Da der jeweilige Index in den beiden frühen Ausgaben die Gedichte einzeln für sich auflistet und nur die erste Sektion ("Vaguedás") – die zwanzig Einzelgedichte des Bandes – mit römischen Ziffern fortlaufend numeriert ist, ist zwar die Legitimität solcher Gruppierungen formell nicht ganz abgesichert, dem etwaigen semantischen oder motivischen Zusammenhang mehrerer benachbarter Gedichte tut dies dennoch keinen Abbruch. Die Lektüre des Bandes ist durch die Serienbildung gewiß nicht beeinträchtigt oder verfälscht, vielmehr eröffnen sich damit bisweilen neue analytische Möglichkeiten. Demnach darf vermutet werden, daß der Gedichtanordnung in der ersten Ausgabe eine hermeneutische Relevanz zugesprochen werden kann – ein Verdacht, der sich im Falle von *En las Orillas del Sar* zur Gewißheit erhärten wird, wie im nächsten Abschnitt erörtert werden soll.

Mit den vorgeschlagenen Prämissen soll diese Frage anhand einer zusammenhängenden Analyse der vier Einzelgedichte geprüft werden (der Einfachheit halber werden die Verse durchlaufend numeriert). In "O toque de alba" wiederholen sich einige strukturelle Aspekte, die bei der Interpretation von "Na catedral" bereits herausgearbeitet wurden. Beispielsweise kehren die zeitliche Opposition in der Wahrnehmungsperspektive, der erinnerte Schmerz auf inhaltlicher Ebene, die Angst und das Erstaunen bei der Reaktion des Sprechers wieder. Außerdem sind beide Gedichte durch die Kirchen-Motivik miteinander verbunden, die den Rahmen einer figurativen Welt absteckt, in der "espeutos" ("Na catedral", v. 45), "fantasmas"

<sup>90</sup> "Visión de la vida...", S. 235-237.

<sup>91</sup> A.a.O., S. 45-52 und 61.

<sup>92</sup> A.a.O., S. 94.

<sup>93</sup> Rosalía Castro de Murguía, *Follas Novas*. Versos gallegos. Precedidos de un prólogo de Emilio Castelar. Editor La Propaganda Literaria, Habana. La Ilustración Gallega y Asturiana (Madrid 1880) und *Obras completas de Rosalía de Castro. III. Follas Novas* (Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1909).

<sup>94</sup> Nur die Edition von M. Mayoral/B. Roig hält sich hierin strikt an die *princeps*.

(jeweils v. 72 und v. 51<sup>95</sup>) und jene allgegenwärtigen "sombras" umherschwirren. Diesmal sind es nicht die Abbildungen der Heiligen, sondern die Glocken des Domes, die den Fluß der Rede vorantreiben:

Da Catedral campana  
grave, triste e sonora,  
cand' ó raiar do día  
a toque d' alba tocas,  
no espazo silencioso  
soando malencónica,  
as túas bataladas  
non sei que despertares me recordan.

Foron algúns tan puros  
coma o fulgor da aurora,  
outros cal a esperanza  
qu' o namorado soña,  
i á derradeira inquietos,  
mitá luz, mitá sombras,  
mitá un pracer sin nome,  
e mitá unha sorpresa aterradora.  
(vv. 1-16)

In die unbestimmten glücklichen Erinnerungen, die die Glockenschläge auslösen, mischt sich bald eine Verunsicherung, in der sich erneut Gegensätze wie Licht und Dunkel, Überraschung, Schrecken und Wonnen vereinigen. Zudem geht das Geläut der Freude in Klänge der Trauer beim Sonnenaufgang über:

¿En donde van aqueles  
despertares de dichas e de gloria?

Pasaron para sempre:  
mas ti, grave e sonora,  
¡ai! ó romper do día,  
ca túa voz malencónica  
vés decote a lembrarnos  
cada nacente aurora;  
e parece qu' a morto  
por eles e por min a un tempo dobras.  
(vv. 31-40)

Am Ende spricht das lyrische Ich die Glocken an, um ihnen seinen bevorstehenden Tod kundzutun. Unmittelbar daran schließt der zweite Abschnitt an, in dem der Sprecher Meer, Himme — vielleicht auch Gott (vv. 53-56) — um Hilfe zur Errichtung des eigenen Grabes anfleht:

¡Mar! cas túas auguas sin fondo,  
¡ceo! ca túa imensidá,  
o fantasma que m' aterra  
axudádeme a enterrar.

<sup>95</sup> Bzw. II. XVII, v. 2.

(vv. 49-52)<sup>96</sup>

Dieses Gespenst ist mit dem Sprecher eins, geht unbarmherzig vor ihm her, droht, ihn bis in die Ewigkeit zu begleiten, und überhäuft ihn gleichzeitig mit Spott (vv. 47-60). Im dritten Abschnitt schließlich wird das Gespenst identifiziert, für das das Grab bestimmt ist: "a memoria do pasado". Dem Gedächtnis gilt die Grabplatte, das schwarze Vergessen, und dem Nichts der Ruheplatz:

Cava lixeiro, cava,  
xigante pensamento,  
cava un fondo burato ond' a memoria  
do pasado enterremos:  
¡a terra cos difuntos!  
¡Cava, cava lixeiro!  
E por lousa daráslle o negro olvido,  
i a nada lle darás por simiterio.  
(vv. 61-68)<sup>97</sup>

Der Rückgriff auf eine einfache Diktion, die direkte Ansprache abstrakter Gedanken und die Wiederholungen entsprechen der volkstümlichen Stillage vieler Gedichte Rosalías. Indes macht der Kontrast zum ernstesten Gegenstand den ironischen Unterton dieser Verse unüberhörbar. Der Inhalt der Erinnerungen bleibt zwar unbestimmt, bildet jedoch das Thema des Gedichts, nämlich die veränderte Selbstwahrnehmung im Laufe der Zeit und der damit verbundene Bewußtseinskonflikt. Isoliert man den letzten Abschnitt dieser vierteiligen Komposition aus dem vorgeführten Zusammenhang (was wegen des kompositorischen Diskontinuitätsprinzips möglich ist), geht bei der Analyse des Gedichts "Cando penso que te fuches..." die durch dessen Kontext vorgegebene Perspektive verloren. R. Carballo erläutert den thematischen Zusammenhang der letzten drei Teile als einen Kampf um Selbstbefreiung von jenem *fantasma* oder *sombra* und erklärt die symbolische Tragweite des Zyklus folgendermaßen:

En la pieza II ["Cava lixeiro..."] se pretende hacer esto [sc. das Gespenst zu beerdigen]. En la III ["Cando tú..."] se constata que la sombra permanecerá siempre, porque está dentro de uno. Identificados el *fantasma* y la *sombra* de los poemas I ["¡Mar!..."] y III, el II nos daría la clave del misterio. Ese fantasma que se quería enterrar, ese pasado para el que se pide una fosa y esa sombra que torna siempre, son una misma cosa, aludida simbólicamente en los poemas extremos, pero mencionada directamente en el medio. *A memoria do pasado*.  
El fantasma del pasado. El recuerdo del pasado. La sombra del pasado. Del pasado en conjunto o de un pasado concreto.

Weit entscheidender als der abschließende Entzifferungsversuch ist für die hier angestrebte Textanalyse die Tatsache, daß sich in der poetischen Rede die Erinnerung als maßgebliche Subjektivierungsinstanz erweist, die das agonale Verhältnis des *Einen* zum *Anderen* im Akt

<sup>96</sup> Diese Strophe wird bei H. Monteagudo/D. Vilavedra zu einem darauffolgenden Gedicht gerechnet (II, XVIII, vv. 1-4).

<sup>97</sup> H. Monteagudo/D. Vilavedra zählen "Cando peso que te fuches..." ebenfalls zu einem anderen Gedicht (II.XIX, vv. 1-8).

des Sprechens integriert.<sup>98</sup> Dieses zwiespältige Bewußtsein spiegelt sich dank der Verdoppelung des Selbst in das sprechende Ich und dessen Projektion als "negra sombra" wider. Diese Aufspaltung ist in "Cando penso que te fuches..." auch grammatikalisch vollzogen, und dabei forciert die poetische Rede den agonalen Modus der Subjektkonstituierung als Alteritätsbewußtsein. Erneut läßt sich ein dualistisches Modell in der Darstellung erkennen; bei der Figur der "negra sombra" geht es allerdings nicht um eine Verlustdialektik, wie bei der Figur des "ben perdido", sondern um eine Vervielfältigung des Selbst. Und wie im Falle des "ben perdido" waltet keine harmonisierende Lösung, so daß der Konflikt in der wahrgenommenen Differenz des Selbst bestehenbleibt:

En todo estás e ti es todo  
pra min i en min mesma moras,  
nin m' abandonarás nunca,  
sombra que sempre m' asombras.  
(vv. 69-84)<sup>99</sup>

#### IV. Kompositorische Diskontinuität und Variabilität der Sprechweisen in *En las Orillas del Sar*

Die Text- und Editions-geschichte der *Rimas* G.A. Bécquers lieferte bereits einen Fall von massiver Rezeptionslenkung *post auctoris mortem*, die eine intratextuelle Referenz durch die vom Autor festgelegte Anordnung der Gedichte im *Libro de los gorriones* ausschaltete. Auch in *En las orillas del Sar* läßt sich die Einwirkung einer nachträglichen Hand auf die Disposition der Gedichte mit schwerwiegenden Folgen für das Textverständnis feststellen. Diesmal waren es die Herausgeber der maßgeblichen Ausgaben im 20. Jahrhundert, die die originäre Zusammenstellung des Bandes leichtfertig gesprengt und damit dem Leser oder Kritiker ihre etwaige hermeneutische Signifikanz unterschlagen haben. Nimmt man die lange Zeit fast ausschließlich zitierte Ausgabe aus den *Obras completas* zur Hand, die 1944 von V. García Martí bestellt wurde,<sup>100</sup> hat man eine durchlaufende Abfolge von 109 Gedichten (98 aus der *princeps* von 1884<sup>101</sup> und die 11 weiteren, die M. Murguía in der zweiten Ausgabe von 1909 hinzufügte)<sup>102</sup> vor sich. V. García Martí trennte die Gedichte mit drei Sternchen (\*\*\*) , später mit nur einem), ließ sie sonst bruchlos aufeinanderfolgen. Erst A. del Hoyo ließ 1977 auf der gleichen Textgrundlage jeden Gedichtanfang mit einer neuen Seite einsetzen.<sup>103</sup> 1978 publizierte M. Mayoral eine Ausgabe mit kritischem Apparat, die zum ersten Mal die einzelnen

<sup>98</sup> Als charakteristisches Merkmal der Schreibkunst Rosalías hob G. Corona Marzol gerade die "convivencia simultánea" konträrer Erfahrungen und Figurationen hervor (a.a.O., S. 61).

<sup>99</sup> Bei H. Monteagudo/D. Vilavedra: II.XX, vv. 13-16.

<sup>100</sup> R. de Castro, *Obras completas*. Recopilación, prólogo y notas de V. García Martí (Madrid 1944), S. 363-480; alle Neuausgaben (die letzte 1972) halten die gleiche Anordnung bei.

<sup>101</sup> *En las orillas del Sar. Poesías de Rosalía Castro de Murguía* (Madrid: Establecimiento tipográfico de Ricardo Fé, 1884). 1985 wurde in Madrid eine *Facsimile*-Ausgabe veröffentlicht: Rosalía de Castro, *En las Orillas del Sar (Edición facsímil, 1884)* (Madrid: Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros, 1985).

<sup>102</sup> *Obras completas de Rosalía de Castro. I. En las orillas del Sar. Prólogo de Manuel Murguía* (Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1909).

<sup>103</sup> R. de Castro, *Obras completas, Bd. I, Obras en verso*. Recopilación, introducción y notas de V. García Martí. Nueva edición aumentada por A. del Hoyo (Madrid 1977), S. 545-732.

Gedichte mit arabischen Ziffern durchlaufend nummerierte (1 bis 109); dieses Numerierungsverfahren hält die ebenfalls anspruchsvolle, verdiente Ausgabe X. Alonso Monteros bei, allerdings nur bei den 98 Gedichten der *editio princeps* (die übrigen 11 und einige weitere Texte hängt er schlicht an). Damit ist dennoch nur ein zaghafter Schritt zur Nobilitierung der *princeps* getan, deren Notwendigkeit im übrigen X. Alonso Montero überzeugend begründet.<sup>104</sup>

Alle wissenschaftlichen Studien zu *En las orillas del Sar* gehen von dieser kontinuierlichen Textdisposition aus, die textkritisch nicht problematisiert wurde. Auffällig ist dabei die Abwechslung von Einzelgedichten und mehrteiligen Kompositionen mit Titeln wie "2/1. Orillas del Sar",<sup>105</sup> "14/13. Los tristes", "15/14. Los robles", "29/28. ¡Volved!", "40/39. Las canciones que oyó la niña", "58/57. Santa Escolástica", "71/70. A la luna" (und ausnahmsweise einteilig "41-40. La canción que oyó en sueños el viejo" und "82/81. Las campanas"). All diese Titel stammen aus der *editio princeps*; deren Einzelteile sind 1884 und in allen späteren Ausgaben mit römischer Zählung versehen. Weitere mehrteilige Gedichte ohne Titel weisen bereits seit der Erstausgabe ebenfalls römische Ziffern auf (wie 24/23, 28/27, 42/41, 50/49, 51/50, 57/56 und 64/63). Daraus und aus der großen Anzahl von losen Gedichten ergibt sich scheinbar ein Beliebigkeitsprinzip in der Anordnung vieler Gedichte, das in der Sekundärliteratur mit der Unbekümmertheit der Autorin oder mit ihrer Schwächung durch die tödliche Krebserkrankung zur Zeit der Veröffentlichung des Bandes gerechtfertigt wird. Man hat spekuliert, daß M. Murguía die Publikation des Bandes aufmerksamer verfolgte als Rosalía. Sicher muß M. Murguía für manipulierende Eingriffe in der zweiten Ausgabe verantwortlich gemacht werden, wie X. Alonso Montero hervorgehoben hat.<sup>106</sup> Dazu zählen nicht nur stilistische Korrekturen am Text, sondern vor allem die Hinzufügung von elf Gedichten, darunter ein Eröffnungs- und ein Abschlußgedicht, in denen ein Akt christlicher Resignation die im Band dominierende radikale Destabilisierung des Bewußtseins ausgleichen soll.

Werden die erste und die zweite Ausgabe mit allen anderen verglichen, stellt sich eine noch größere Überraschung ein: Die scheinbaren Einzelgedichte waren 1884 keineswegs in so loser Folge aneinandergereiht. Vielmehr sind eine ganze Reihe davon zu festen Gruppierungen zusammengestellt, so daß sich dabei eine in ihrer Tragweite bislang nicht erkannte Gliederung des Bandes ergibt.<sup>107</sup> Einige Einzelgedichte fügen sich zu einheitlichen Serien auf der Grundlage einer strukturellen Diskontinuität. Typographisch sind solche unbetitelten Serien denkbar einfach kenntlich gemacht. Ihr Beginn ist jeweils durch eine Vignette, ein Kapitälchen und ein neues Blatt unübersehbar; die Serien werden wiederum durch eine schlichtere Schmuckzeichnung am Blattende geschlossen. Sollte der letzte Vers der Serie auf eine Vorderseite fallen, dann bleibt die Rückseite unbedruckt. Voneinander sind die Einzelgedichte dieser Serien nicht durch römische Ziffern getrennt, sondern durch drei Sternchen (\* \* \*), die wohl in den *Obras completas* und in den späteren Ausgaben übernommen und darüber hinaus auch nach allen mehr- oder einteiligen Gedichten hinzugefügt wurden. In der *princeps* jedoch

<sup>104</sup> *Ebda.*, S. 18-26.

<sup>105</sup> Im folgenden geben die arabischen Ziffern die durchlaufende Numerierung von sowohl M. Mayoral als auch X. Alonso Montero wieder.

<sup>106</sup> A.a.O., S. 25.

<sup>107</sup> Sieht man von der bereits erwähnten Anspielung R. Carballo Caleros hinsichtlich *Follas novas* ab, wies anschließend C. Davies auf die Gruppierungen der Erstausgabe hin (a.a.O., S. 387).



trennten die drei Sternchen nur die Einzelgedichte der unbetitelten Serien. Insgesamt ergeben sich in der *princeps* 41 Gruppen von Gedichten, die jeweils auf einem neuen Blatt, mit Kapitälchen und Vignette, beginnen; einige sind betitelt, andere nicht; die Einzelgedichte sind bald mit römischen Zahlen, bald mit drei Sternchen voneinander getrennt; und schließlich sind nur elf unbetitelte Gedichte gänzlich isoliert, so daß sie für sich allein stehen.<sup>108</sup>

Aus der Disposition der Gedichte als bisweilen zusammenhängende Serien in der ersten und zweiten Ausgabe von *En las orillas del Sar* ergeben sich textuelle Verknüpfungs- und Verflechtungsmöglichkeiten bei der Lektüre und Analyse, die in den späteren Ausgaben nur schwer entdeckt werden können bzw. nicht mehr so evident sind. Allein C.H. Poullain hat unter ausschließlich inhaltlichen Gesichtspunkten eine Einheit zwischen einigen Gruppen der scheinbar nur für sich stehenden Gedichte herzustellen versucht; eine semantische Kohärenz konnte er allerdings nicht nachweisen, weil er die typographische Anordnung der *princeps* nicht berücksichtigte und zum Teil andere Serien bildete.<sup>109</sup> Unter Beachtung der ursprünglichen Serien läßt sich hingegen eine strukturelle Einheit erkennen, deren Kohärenz auf kompositorischer Diskontinuität, semantischer und bisweilen auch motivischer Verknüpfung der Einzelteile, figurativer Variabilität, Perspektivenvielfalt und Standortwechsel des Sprechers basiert. Es wird folglich ersichtlich, daß die semantische Kohärenz sich dank der Verflechtung der Gedichte einstellt und daß die Darstellungsebene für die Erschließung des strukturellen Zusammenhangs dieser Gedichte eine hermeneutische Relevanz aufweist.

Anhand zweier Serien soll dieses Phänomen exemplarisch untersucht werden. Die erste gruppiert die Gedichte 52/51 bis 55/54, und die zweite ist 1882 sogar mit dem Titel "Penumbas" in der Zeitung *La Ilustración Cantábrica* erschienen und umfaßt die Gedichte 3/2 bis 11/10. Die vorangehenden, etwas umständlichen Ausführungen waren mithin als philologische und textkritische Begründung einer Textanalyse notwendig, die das agonale Prinzip der Subjektconstitution in der poetischen Rede im einzigen spanisch verfaßten Band bei R. de Castro erkennen läßt.<sup>110</sup>

\* \* \*

Todas las campanas con eco pausado  
doblaron a muerto:  
Las de la basílica, las de las iglesias,  
las de los conventos.  
Desde el alba hasta entrada la noche  
no cesó el funeral clamoreo.  
¡Qué pompa! ¡Qué lujo!  
¡Qué fausto! ¡Qué entierro!

<sup>108</sup> Nämlich 13/12, 23/22, 25/24, 56/55, 72/71, 73/72, 74/73, 77/76, 83/82, 94/93 und 95/94.

<sup>109</sup> *Rosalía Castro de Murguía y su obra literaria* (Madrid 1974), S. 20-25. Vgl. auch die Kritik an Poullains Serienzusammenstellung bei R. Carballo Calero, *Estudios rosalianos...*, S. 136. Darüber hinaus schlägt F. Rodríguez eine ingeniose Gliederung des Bandes vor, allerdings auf der Grundlage fragwürdiger existentiell-inhaltlicher Kriterien (und zwar ausgehend von dem siebengliedrigen Einleitungszyklus "Orillas del Sar", vgl. a.a.O., insbes. S. 316-319).

<sup>110</sup> Als Hinweis für die immer noch ausstehende kritische Edition des Bandes seien noch die übrigen Serien der *princeps* verzeichnet: 16/15 bis 22/21, 26/25 bis 27/26, 30/29 bis 39/38, 43/42 bis 49/48, 59/58 bis 63/62, 65/64 bis 70/69, 75/74 bis 76/75, 78/77 bis 81/80, 84/83 bis 89/88 und 90/89 bis 93/92.

Pero no hubo ni adioses ni lágrimas  
ni suspiros en torno del féretro...  
¡Grandes voces sí que hubo! y cantáronle,  
cuando le enterraron, un *réquiem* soberbio,

\*  
\* \*

Siente unas lástimas,  
¡pero qué lástimas!...  
Y tan extrañas y hondas ternuras...,  
¡pero qué extrañas!

Llora a mares por ellos,  
les viste la mortaja  
y les hace las honras...  
después de que los mata.

\*  
\* \*

De la noche en el vago silencio,  
cuando duermen o sueñan las flores,  
mientras ella despierta, combate  
contra el fuego de ocultas pasiones,  
y de su ángel guardián el auxilio  
implora invocando piadosa su nombre.  
El de ayer, el de hoy, el de siempre,  
fiel amigo del mal,<sup>111</sup>

Mefistófeles,  
en los hilos oculto,<sup>112</sup> del lino  
finísimo y blanco cual copo de espuma,  
en donde ella aún más blanca reclina  
la cabeza rubia,  
así astuto y sagaz, al oído  
de la hermosa en silencio murmura:

y peca sin miedo del hoy y el mañana,  
mientras tú con ayunos y rezos  
y negros terrores tus horas amargas.

Si del hombre la vida en la tumba  
¡oh, bella!, se acaba,  
¡qué profundo y cruel desengaño,  
qué chanza pesada  
le juega la suerte,  
le espera a tu alma!»

<sup>111</sup> Nur X. Alonso Montero korrigiert den Text aller frühen und späteren Ausgaben ohne jede Begründung und transkribiert "alma" statt "mal" (vgl. S. 127).

<sup>112</sup> Aus rhythmischen Gründen halte ich die optische Versteilung an dieser Stelle und die Voranstellung des Kommas (also nicht wie in den späteren Ausgaben) gemäß der *princeps* und der zweiten Ausgabe für unbedingt notwendig.

\*  
\* \*

A la sombra te sientas de las desnudas rocas,  
y en el rincón te ocultas donde zumba el insecto,  
y allí donde las aguas estancadas dormitan  
y no hay hermanos seres que interrumpen tus sueños,  
¡quién supiera en qué piensas, amor de mis amores,  
cuando con leve paso y contenido aliento,  
temblando a que percibas mi agitación extrema,  
allí donde te escondes, ansiosa te sorprendo!

-¡Curiosidad maldita!, frío aguijón que hieres  
las femeninas almas, los varoniles pechos;  
tu fuerza impele al hombre a que busque la hondura  
del desencanto amargo y a que remueva el cieno  
donde se forman siempre los miasmas infectos.

-¿Qué has dicho de amargura y cieno y desencanto?  
¡Ah! No pronuncies frases, mi bien, que no comprendo;  
dime sólo en que piensas cuando de mí te apartas  
y huyendo de los hombres vas buscando el silencio.

-Pienso en cosas tan tristes a veces y tan negras,  
y en otras tan extrañas y tan hermosas pienso,  
que... no lo sabrás nunca, porque lo que se ignora  
no nos daña si es malo, ni perturba si es bueno.  
Yo te lo digo, niña, a quien de veras amo;  
encierra el alma humana tan profundos misterios,  
que cuando a nuestros ojos un velo los oculta,  
es temeraria empresa descorrer ese velo;  
no pienses pues, bien mío, no pienses en qué pienso.

-Pensaré noche y día, pues sin saberlo, muero.

Y cuenta que lo supo, y que la mató entonces  
la pena de saberlo.

Werden diese vier Gedichte im Zusammenhang betrachtet, ergibt sich eine subtile Verknüpfung auf semantischer und figurativer Ebene, obgleich der Text sich einer eindeutigen Sinner-schließung entzieht und das Geschehen weitgehend rätselhaft ist, da Angaben zu Personen ausbleiben, Handlungsmomente nur angerissen werden und jede explizite Verbindung zwischen den Gedichten verschleiert wird. Dennoch ziehen sich Schauer motive wie ein roter Faden durch den Text, und der Tod steckt den Rahmen der dargestellten Welt ab: Glockengeläut und ein feierliches Begräbnis bar jeder menschlichen Rührung; eine Person (oder allegorische Figur), die Leichentücher über die Menschenkinder legt, nachdem sie sie getötet hat; eine schöne, fromme Blonde, die im Bett vom Feuer geheimer Leidenschaften verzehrt wird und die Mephisto zum Lebensgenuß in Anbetracht der Unausweichlichkeit des Todes auffor-

dert;<sup>113</sup> eine dialogisierte Betrachtung über den Grund menschlicher Enttäuschung und Trauer, die mit dem Hinweis auf den Tod der jungen Frau aus Kummer über diese Erkenntnis endet ("la mató entonces / la pena de saberlo"). Damit ist auch das semantische Bindeglied des Zyklus erfaßt: das Leiden an der Existenz und die Trauer aufgrund des Wissens um deren Unergründlichkeit. Damit geht indes eine ontologische Verunsicherung des lyrischen Subjekts einher. Mit der Schauermotivik und dank der narrativen oder szenisch-dramatischen Elemente werden von Gedicht zu Gedicht Situationen angedeutet, die sich zu Reflexionen entfalten und durch suggestive Naturbilder untermalt werden.

Daraus entsteht eine sprachliche Bewegung, die auch von wechselndem Rhythmus getragen wird. Vielfältige Strophenformen mit unterschiedlichstem Versmaß werden kombiniert (12-, 10- und 6-Silber in der ersten Strophe, 5-, 10- und 7-Silber in der zweiten, 10- und 6-Silber in der dritten und Alexandriner im letzten Gedicht); Symmetrien werden an einzelnen Stellen skizziert, gleichzeitig aber durchbrochen; assonantische Reime entstehen immer wieder bei den geraden Versen (auf -é/o im ersten und im vierten Gedicht, umgekehrt auf -ó/e im ersten Teil des dritten und schließlich auf -á/a im zweiten Gedicht und in der zweiten Strophe des dritten). Die Metrik- und Reimanalyse offenbart die Aufgabe der geschlossenen und regelmäßigen Form, wenngleich vom ersten bis zum letzten Vers klangliche und rhythmische Akkorde und Kadenzen fließend unterbrochen, wieder aufgenommen werden und sich zu einem Ganzen abrunden. Die tiefste Zäsur im Fluß der Komposition findet sicherlich im Übergang zum letzten Gedicht statt, das sich mit einer langsameren Sprachbewegung ausdehnt, aber wie das vorangehende Gedicht mit einem Naturbild stimmungsvoll einsetzt.

Dem offenen, aufsteigenden Sprachfluß und einer semantischen und figurativen Konstante steht also eine Fragmentierung des Geschehens gegenüber, die durch die Abfolge von narrativen, suggestiv-beschreibenden und betrachtenden Ausschnitten intensiviert wird. Hinzu kommen der wechselnde Standort des Sprechers und die konsequente Verschleierung der personellen Identität der Handlungsbeteiligten oder Gesprächspartner (mit der Ausnahme Mephistos) in den jeweiligen Szenen. Dabei wird die Kontinuität zwischen Handlungsbeteiligten und Gesprächspartnern durchaus suggeriert; dennoch ist eine eindeutige Entsprechung zwischen ihnen oder eine exakte Zuordnung der Figuren und Pronomina nicht möglich. Wer stirbt im ersten Gedicht? M. Mayoral und C. Davies wollen in der Szene eine Anspielung auf einen reichen Mann und damit eine sozialkritische Note sehen.<sup>114</sup> Wer beweint die Toten, ist aber gleichzeitig der Urheber oder die Urheberin des Todes im zweiten Gedicht? Vielleicht eine allegorische Gestalt, "Frau-Tod" (*la muerta*), "Frau-Leid" (*la pena* des vierten Gedichts) oder, gewagter, "Frau-Neugierde" (*la curiosidad*) oder eine Überlagerung aller drei Möglichkeiten. Gibt es einen Bezug zwischen der jungen Schönen des dritten und dem geliebten Mädchen ("niña", "amor de mis amores") des vierten Gedichts oder zwischen diesem letzten und der

<sup>113</sup> R. Carballo Calero interpretiert die Figur Mephistos als die anziehende Gefahr sinnlicher Verführung, d.h., er situiert sie in einen religiös-moralischen Kontext und verweist auf die biographische Anfälligkeit der Autorin, die als Kind eines katholischen Geistlichen zur Welt kam (*Historia...*, S. 187 und 203); J.L. Varela hingegen führt dieses Element (die Einladung zur Sünde) bis hin zu einer Haltung des Zweifels weiter (in *Poesía y Restauración cultural de Galicia en el siglo XIX*, Madrid 1958, S. 178-182). Die Thematik kehrt im Gedicht "Margarita" (12/11) wieder, das sicherlich die Motivik des Goetheschen *Faust*-Dramas aufgreift (vgl. F. Rodríguez, a.a.O., S. 305).

<sup>114</sup> Vgl. jeweils die Ausgabe von *En las Orillas del Sar* (a.a.O., S. 126) und a.a.O., S. 392.

”ansiosa” der ersten Strophe und der an Hellsicht Verstorbenen im gleichen Gedicht? Offensichtlich, doch sind in diesem letzten Gedicht personale Konstellation und Sprecher keineswegs eindeutig auszumachen: Wer spricht die Neugierde an (”curiosidad maldita”)? Hat diese mit dem ”fiel amigo del mal” etwas gemeinsam? Wäre also Mefistófeles der Sprecher des ersten Abschnitts, und würde sich im zweiten die Stimme der ”niña” kundtun (also die versuchte ”hermosa” des dritten Gedichts)?

Möglich scheint alles, eindeutig ist nichts, selbst wenn man an eine Variierung des Faust/Mephisto- und Faust/Gretchen-Motivs denkt; dies wäre thematisch auch begründet, denn es geht um einen Tod nicht aus Liebeskummer – wozu die Vertrautheit zwischen den als zwei Liebenden stilisierten Sprechern verleiten könnte – , sondern um einen Tod aufgrund genauen Wissens um die ”hondura del desencanto amargo”, um die Desillusionierung (v. III, 21), um die tiefen Abgründe des Selbst (v. IV, 23). Die Sprecher stilisieren sich als zwei Liebende, die sich auch als ”amor de mis amores”, ”mi bien” apostrophieren. Diese Nähe, die sich mit Sätzen wie ”a quien de veras amo”, ”cuando de mí te apartas” expliziert, meint jedoch eine andere Vertrautheit: die des Abgrunds und der Trauer. Es wäre noch zu klären, ob sich das initiierte Gespräch fortsetzt und das Mädchen die vorangehende Frage nun beantwortet (vv. IV, 18-26). So scheint es, aber im Vers 22 wird die ”niña”, im Vers 26 der ”bien mío” angesprochen; müßte man deshalb der Autorin Nachlässigkeit an dieser Stelle vorwerfen – wie man es andersorts getan hat – und beginnend mit diesem Vers die Antwort des männlichen Sprechers vermuten? Es wäre in Hinblick auf den Schluß des Dialogs kongruenter (v. 27: ” – Pensaré noche y día, pues sin saberlo muero”); allerdings weisen Anfang und Schluß dieses Abschnitts auf die gleiche grammatikalische Person hin (”pienso”).

Solch dunkle Punkte bei der Interpretation und die Schwierigkeiten bei der personellen Identifikation der lyrischen Stimme erlauben es, die Kohärenz der Dialogszene in Frage zu stellen und darin vielmehr Ausschnitte eines Selbstgesprächs zu vermuten, das sich in einer Vielfalt von Sprechern objektiviert.<sup>115</sup> Stimmen des Bewußtseins artikulieren sich also zu einer Gesprächsfiktion, die szenisch dargestellt wird. Die Deutung des vierten Gedichts als rhetorische Selbstansprache mit bloßer grammatikalischer Spaltung (Ich, Du, sie) liegt nah. Die nicht eindeutige, zum Teil widersprüchliche Entwicklung des Dialogs ist durch die Undeterminierbarkeit der Pronominalformen und die beliebige Verwendung der ersten, zweiten oder dritten Person möglich. Dieses Verfahren verbaler Dramatisierung begegnet des öfteren bei Rosalía – wie zu Beginn bereits erwähnt wurde – und indiziert die Spaltung des Bewußtseins in mehrere grammatikalische Formen. Dadurch büßen die Pronomina jede referentielle Funktion ein und werden zu sprachlichen Trägern der Selbstmitteilung. Damit sei der These C. Davies’ widersprochen, in *En las Orillas del Sar* würden die fiktionalen Sprecher oder die personalen Figuren in Stellvertreterfunktion für die persönliche Stimme der Autorin – die sonst häufig in den galicisch geschriebenen Bänden vorkämen – verschwinden und sich somit erst ”lirismo” und ”subxectividade” einstellen.<sup>116</sup>

<sup>115</sup> A. López-Casanova führt das Gedicht ”A la sombra te sientas...” als Beispiel einer rhetorischen Dialoginszenierung an (a.a.O. [1985], S. 37).

<sup>116</sup> A.a.O., S. 275.

Hierin zeigt sich auch die Wirkungskraft der Diskontinuität als Kompositionsprinzip in der Lyrik R. de Castros. Diskontinuität betrifft nicht nur das Geschehen<sup>117</sup> (dessen Fragmentarisierung, Verdunkelung oder Verrätselung, wie in dieser Gedichtserie), sondern auch die Sprecherinstanz. Dem Bruch der logischen Zusammenhänge im Geschehen und der Kombination von lyrischer Selbstaussprache mit narrativer und szenischer Darstellung entspricht die Vervielfältigung der lyrischen Stimme und die Depersonalisierung der Sprecherinstanz. Solche Verfahren diskontinuierlicher Textgestaltung stellen aber keineswegs die semantische Kohärenz des Gedichts in Frage, sondern müssen als spezifische Ausdrucksmittel agonaler Subjektconstitution in der poetischen Rede bewertet werden.<sup>118</sup>

Diskontinuität als Darstellungsverfahren fängt in diesem Falle eine disharmonische Bewußtseinslage auf, mit der eine dissonante Selbstbegründung in einer Ungewißheit, Verunsicherung und Verzweiflung am Leid und am Wissen um die leidvolle Existenz des Menschen in der poetischen Rede inszeniert wird:

Pienso en cosas tan tristes a veces y tan negras,  
y en otras extrañas y tan hermosas pienso...

Semantisch läßt sich dieses Gedicht auch ohne explizite Wiederkehr der Figuration unschwer dem Thema der "negra sombra" zuordnen, gleichzeitig aber steuert es ein reflexives Moment bei ("La pena de saberlo"). In *En las orillas del Sar* drückt sich die Alterität des Subjekts daher nicht nur als eine unmittelbare Selbstaussprache aus, sondern diese schließt einen reflexiven Bewußtseinsakt mit ein. Zum einen objektiviert sich das Bewußtsein hier dank Verfahren dramatischer Darstellung, die Mehrschichtigkeit der Sprachführung spiegelt zweitens sowohl die Alterität als auch das Streben nach Stabilisierung der subjektiven Identität in der Rede wider; drittens korreliert die Abkehr von der geschlossenen Komposition des Textes mit der Fragmentierung der Bewußtseins erfahrung. Zerlegt man die Serie in ihre vier Einzelgedichte oder strebt man nach der Herstellung einer Kohärenz, indem man nach Querverbindungen innerhalb des Bandes Ausschau hält,<sup>119</sup> wird dieser Zusammenhang kaum ersichtlich.

\* \* \*

Kein Zweifel dürfte über die Interrelation der Gedichte 3/2 bis 11/10 aus *En las orillas del Sar* bestehen. Die neun Kompositionen sehr unterschiedlicher Länge wurden am 1.5.1882 in *La Ilustración Cantábrica* mit dem Titel "Penumbas" veröffentlicht<sup>120</sup> und fanden unbetitelt als

<sup>117</sup> M. Mayoral (in der "Introducción" zur Werkausgabe, a.a.O., S. 62-64) und F.Rodríguez (a.a.O., S. 263-264) haben bereits Techniken der Handlungszerlegung in einzelnen Gedichten aus *Follas novas* belegt.

<sup>118</sup> K.-H. Stierle hat die Bedeutung der Kategorien von Dunkelheit und Diskontinuität in der modernen Lyrik einleuchtend dargestellt: *Dunkelheit und Form in Gérard de Nervals Chimères* (München 1967) und "Diskontinuität. Der Ursprung einer Kategorie des modernen Dichtens bei Nerval und Goethe", in K. Maurer/W. Wehle (Hg.), *Romantik - Aufbruch zur Moderne*. Romanistisches Kolloquium, 5 (München 1991), S. 427-457.

<sup>119</sup> Repräsentationsanalytisch ist es sicherlich nicht notwendig, den vierten Abschnitt mit zwei anderen Gedichten außerhalb der Serie ("Yo en mi lecho" und "Con ese orgullo...") in Verbindung zu bringen, die C. Davies für einzelne "partes de un poema más extenso" hält (S. 394, ohne weitere Präzisierung).

<sup>120</sup> F.R. Cordero Carrete, "Variantes en un poema de Rosalía", in *Cuadernos de Estudios Gallegos*, V, 16 (1950), S. 241-245.

zweite Serie in die erste und zweite Ausgabe des Buches Eingang (jeweils S. 13-21 und 11-20). Nur C.H. Poullain hat eine inhaltliche Paraphrase des Zyklus skizziert, ohne allerdings auf die Struktur der poetischen Rede einzugehen:

‘Penumbra’. Los nueve poemas que lo componen forman un ciclo que empieza y se termina por dos descripciones de la morada de Rosalía («Los unos, altísimos...» y «Del rumor cadencioso...»): allí encuentra un refugio en medio de las tormentas de la vida; pero recuerda también un acontecimiento doloroso: la muerte de su hijo («Era apacible el día...»), que provoca una meditación sobre la muerte y el más allá («Una luciérnaga...»). La angustia provocada por la huida del tiempo se acrecienta con el ciclo de las estaciones (primavera: «Adivínase...»; estío: «Candente está...»); la naturaleza, que así se renueva, es siempre hermosa, pero el efecto que produce sobre la escritora depende de su estado de alma («Frío y calor...» y «Un manso río...»). Finalmente, Rosalía se siente dominada por la tristeza y sólo anhela el silencio («Detente en un punto»), la muerte -que se acerca con el otoño- («Moría el sol...») y el olvido («Del rumor...»).<sup>121</sup>

Damit sind die interpretatorischen Möglichkeiten gewiß nicht ausgeschöpft. G. Corona Marzol machte beispielweise auf den auffälligen Zusammenhang des Zyklus mit der zweiten Sektion von *Follas novas* (“¡Do íntimo!”) aufmerksam.<sup>122</sup> Es wäre allzu umständlich, die 222 Verse zu transkribieren, die als Ganzes eine in sich geschlossene *méditation poétique* bilden und nach den Prinzipien der kompositorischen Diskontinuität und der Variabilität der Redeformen aufgebaut sind. Da der erste Punkt bereits erläutert wurde, soll im folgenden insbesondere auf den zweiten Punkt eingegangen werden.

Bei der Strukturanalyse der poetischen Rede ist es zunächst nötig, die figurative Konzeption und die semantische Artikulation des Zyklus zu erfassen, weil beide Elemente für den Zusammenhalt des Redeflusses sorgen. Darin spiegeln sich die Wechselfälle eines dynamischen Bewußtseins, so daß sich der ”pensamiento” als roter Faden durch die gesamte Komposition zieht: Gedanken, die das Unergründliche vergeblich prüfen (III, vv. 5-6);<sup>123</sup> der gewagte, wahnsinnige Gedanke, der träumt und sich über die ersehnte Unsterblichkeit des Menschen täuscht (IV, vv. 8-9); der Gedanke, der einzig die Welt und ihre Darstellung zu erfüllen vermag (VI, vv. 5-6); oder schließlich der unruhige, illusionäre Gedanke, der sich im Besitz des Sieges, der Liebe und des Ruhmes wähnt (VII, vv. 1-3). Man erkennt unschwer an dieser Zusammenstellung die agonale Struktur des Bewußtseins, die sich zwischen den Gegensätzen der *verdad* und *mentira* (IV, vv. 11-12), *alegría* und *tristeza* (V, vv. 23 und 26), *vida* und *muerte* spannt (VIII, vv. 6 und 12):

Moría el sol, y las marchitas hojas  
de los robles, a impulso de la brisa,  
en silenciosos y revueltos giros  
sobre el fango caían:  
ellas, que tan hermosas y tan puras  
en el abril vinieron a la vida.

Ya era el otoño caprichoso y bello...

<sup>121</sup> A.a.O., S. 21-22.

<sup>122</sup> A.a.O., S. 55-57.

<sup>123</sup> Der Einfachheit halber nummeriere ich im folgenden die Einzelgedichte durchlaufend von I bis IX.

(VIII, vv. 1-7)

Dieses Gedicht bildet den Abschluß des Zyklus der Jahreszeiten, die die Gedichte III bis VIII auf figurativer Ebene zusammenhalten. Dazu müssen drei Momente des Tagesablaufs ("auro-ra", "día" und "noche"; jeweils I, v. 17, II, v. 1 und III, vv. 1-2) in den ersten drei Gedichten berücksichtigt werden, denn in dieser doppelten zyklischen Bewegung der Natur innerhalb eines Tages und eines Jahres spiegelt sich der Kreislauf der menschlichen Zeit. Die dargestellte Natur dient als Rahmen oder mithin als Folie für eine Betrachtung des Lebensweges und nimmt deshalb in der Darstellung eine ästhetische Funktion an. Ihre Abbildung entbehrt demnach jedes mimetischen Bestandes und entspricht vielmehr einer Darstellungsabsicht: Natur öffnet dem Bewußtsein figurative Räume zur Selbstdarstellung in der poetischen Rede.

Das erste und letzte Gedicht rahmen alle anderen jeweils als Einleitung und reflektierender Abschluß ein. In diesem Sinne übernimmt zur Eröffnung das Motiv des Reisenden<sup>124</sup> eine in die Thematik des Zyklus einführende Rolle, nachdem zuvor das Bild einer morgendlichen Landschaft ausgemalt wurde:

El viajero, rendido y cansado,  
que ve del camino la línea escabrosa  
que aún le resta que andar, anhelara,  
deteniéndose al pie de la loma,  
de repente quedar convertido  
    en pájaro o fuente,  
    en árbol o en roca.  
(I, vv. 21-27)

Danach folgt eine Kette von Sequenzen, die (das siebte Gedicht ausgenommen) mit einem je unterschiedlichen Naturbild eingeführt werden. Diese Naturszenen reihen sich nicht wahllos aneinander, sondern halten einen stringenten Ablauf ein, da zunächst – wie schon erwähnt – ein Morgen –, ein Tages- und ein Nachtbild (I bis III), dann aber ein Frühlings-, ein Sommer- und ein Herbstbild (IV, V und VIII) entworfen werden. Insgesamt bilden solche *tableaux* sinnlich-beschreibende Momente, die mit den jeweils daran geknüpften, abstrakten Reflexionen kontrastieren oder sie spiegeln, so daß die Außenwelt zur vielschichtigen Projektionsfläche des Bewußtseins und die Natur zum figurativen Arsenal für die sprachliche Darstellung funktionalisiert wird. Dadurch sind die Grenzen zwischen Außen- und Innenwelt fließend, und trotz der immer unterschiedlichen Bildgestaltung greift auf beiden Ebenen eine elementare Dialektik zwischen Leben und Tod als antagonistische Figuren der Zeitlichkeit durch. Diese Dualität bestimmt die semantische Artikulation des Zyklus auf der Grundlage der Variabilität der Redeform und der Kompositionstrategie, wie nun zu zeigen sein wird.

Im zweiten Gedicht bricht der Tod mit Gewalt in die inszenierte Konstellation ein und fungiert von nun an als entscheidende Dimension der Lebensbetrachtung im ganzen Zyklus:

Era apacible el día  
[...]  
y mientras silenciosa

<sup>124</sup> Vgl. J. Gómez-Montero, "El paisaje, el viajero, el camino blanco y otros motivos poéticos recurrentes en Rosalía de Castro y en Antonio Machado", in *Actas do Congreso...*, Bd. II, S. 113-125.



lloraba yo y gemía,  
mi niño, tierna rosa,  
durmiendo se moría.  
(II, vv. 1 und 5-8)

F. Bouza Brey wies auf eine tragische Begebenheit im Leben Rosalías hin, die er für den Auslöser des Gedichts hält: der Tod ihres Sohnes Adriano am 4.11.1876.<sup>125</sup> Im Hinblick auf die Subjektkonstituierung ist indes in diesem Text entscheidend, daß die Sprecherin aus der Perspektive der Erinnerung ein Selbstgespräch mit dem toten Kind fingiert, um dabei Möglichkeiten durchzuspielen, den Verlust rückgängig zu machen oder zu kompensieren, bis sie schließlich vor dem Tod – Zeichen der Unausweichlichkeit der subjektiven Destabilisierung – resigniert:

Nada hay eterno para el hombre, huésped  
de un día en este mundo terrenal  
en donde nace, vive y al fin muere,  
cual todo nace, vive y muere acá.  
(II, vv. 39-42)

Damit ist der Bogen jeder Existenz zu einem Minimalnenner abstrahiert. Erneut erscheint diese Frage im darauffolgenden Gedicht; dabei nimmt der Sprecher einen Dialog auf, diesmal allerdings mit Gott, mit den Engeln und schließlich mit sich selber. Durch die Austauschbarkeit der Referenzperson wird sinnfällig, daß die angeredete Instanz beliebig gewechselt wird, daß aber dieser *stream of consciousness* um einen wesentlichen Gedanken kreist:

Una luciérnaga entre el musgo brilla  
y un astro en las alturas centellea;  
abismo arriba, y en el fondo abismo;  
¿qué es lo que al fin acaba y lo que queda?  
[...]  
¿Qué somos? ¿Qué es la muerte?  
[...]  
Desierto el mundo, despoblado el cielo,  
[...]  
          en mil pedazos roto  
          mi Dios cayó al abismo,  
y al buscarle anhelante, sólo encuentro  
la soledad inmensa del vacío.  
(III, vv. 1-4, 13, 39 und 43-46)

Der Morgen, der Tag und die Nacht als Hintergrundbilder steigerten bis zu diesem Punkt den Gang der Reflexionen. Nun setzt eine weitere figurative Achse in der Naturdarstellung ein (die der Jahreszeiten), die von nun an ebenso konsequent eingehalten wird:

Adivínase el dulce y perfumado  
calor primaveral...

<sup>125</sup> „Adriano y Valentina, motivaciones inspiradoras de Rosalía de Castro“, in *Cuadernos de Estudios Gallegos*, LIII (1962), S. 374-390.

(vv. IV, vv. 1-2)

Dieses vierte Gedicht verzichtet auf dramatische Verfahren der Stimmenvervielfältigung und gibt einen schlichten Monolog wieder. Interessant ist dabei die Kontrastierung der bislang nüchternen Überlegungen negativer Selbstspiegelung mit dem utopischen Impuls, der gegen die *condition humaine* aufbegehrt. Sogar der visionäre Traum wird trotz seines Lügencharakters legitimiert (V, vv. 11-14). Wie in der Natur Leben und Tod verschmelzen, so tun beide unterschiedlichen Betrachtungsweisen, die zwei Grundformen subjektiver Spiegelung in der poetischen Rede entsprechen, ein dualistisch strukturiertes Bewußtsein kund:

[...] audaz  
 el loco pensamiento sueña y cree  
 que el hombre es, cual los dioses, inmortal.  
 [...]  
 Lo que ayer fue capullo, es rosa ya,  
 y pronto agostará rosas y plantas  
 el calor estival.  
 (V, vv. 8-10 und 18-20)

Das Rosen-Motiv des zweiten Gedichts wird hier wiederaufgenommen, aber diesmal löst es sich gewiß von jedem biographischen Bezug und wird zum Anlaß einer allgemeingültigen Reflexion gesteigert. Der Abschluß verweist zudem auf das fünfte Gedicht, das mit einem sommerlichen Landschaftsbild einsetzt; darin kehren einzelne Requisiten des *tableau* im ersten Gedicht (wie "arroyo" und "pino"; I, vv. 15 und 9 bzw. V, vv. 4-5) wieder. Dies zeigt deutlich die figurative Dynamik der Gesamtkomposition. In diesem speziellen Fall vollzieht sich eine völlige Hybridisierung der sinnlich-beschreibenden mit der reflexiven Stimme. Das entworfene Landschaftsbild dient der Spiegelung des Bewußtseins, so daß es die Funktion der in den früheren Gedichten angeredeten Instanzen übernimmt. Bei der Sommerlandschaft vereinigen sich zudem – ästhetisch vermittelt – die Gegensätze des Bewußtseins, weil der Sommer einer Winternacht unendlichen Verlangens gleichkommt:

Bien pudiera llamarse, en el estío,  
 la hora del mediodía,  
 noche en la que al hombre, de luchar cansado,  
 más que nunca le irritan  
 de la materia la imponente fuerza  
 y del alma las ansias infinitas.  
  
 Volved, ¡oh, noches del invierno frío...  
 (VI, vv. 13-19)

Der Sommer ruft nach dem Winter. Damit werden die Unterschiede zwischen den Jahreszeiten in der gleichen Art annulliert, wie das Leben vom Tod überlagert war. Der Sprecher semantisiert hier Kälte und Wärme, Herbst oder Frühling ausschließlich negativ, selbst wenn das Gegenteil auch möglich wäre, wie zum Schluß expliziert wird:

Frío y calor, otoño o primavera,

¿dónde..., dónde se encuentra la alegría?  
 Hermosas son las estaciones todas  
 para el mortal que en sí guarda la dicha;  
 mas para el alma desolada y huérfana  
 no hay estación risueña ni propicia.  
 (VI, vv. 25-30)

Im Zuge der Selbstaffizierung in der Zeitlichkeit annulliert die poetische Rede referentielle Differenzen. An dieser Stelle zeigt sich erneut eine semiotische Strukturierung des Textes, denn darin wird sowohl die ästhetische Konstituierung und Funktionalisierung der Landschaftsbilder zum Mittel figuraler Selbstdarstellung als auch die erlösende Potenz der Affektivität in der Intentionalität der Rede expliziert. Dieses und das darauffolgende Gedicht sind metapoetisch relevant, weil sie eine autoreferentielle Reflexion im Verlauf der Komposition bilden. Diese kritische Spiegelung der Rede signalisiert ebenfalls dessen virtuelle Umkehrung. Deshalb sei das siebte Gedicht vollständig angeführt:

Un manso río, una vereda estrecha,  
 un campo solitario y un pinar,  
 y el viejo puente rústico y sencillo  
 completando tan grata soledad.

¿Qué es la soledad? Para llenar el mundo  
 basta a veces un solo pensamiento.  
 Por eso hoy, hartos de belleza, encuentras  
 el puente, el río y el pinar desiertos.

No son nube ni flor los que enamoran;  
 eres tú, corazón, triste o dichoso,  
 ya del dolor y del placer el árbitro,  
 quien seca el mar y hace habitar el polo.

Dieses Gedicht thematisiert die Funktionen des Affekts ("corazón", v.10) und des Bewußtseins ("pensamiento", v. 6) als Subjektivierungsinstanzen. Wenn die poetische Rede bislang vor allem konträre Kräfte in eben diesen beiden Medien der Erkenntnis erfaßte, deutet der innere Dialog zwischen dem Sprecher und seinem unstillen Gedanken die Aufhebung dieses agonalen Verhältnisses in der Befreiung aus der von Glück und Trauer bestimmten Dualität an. Eine begehrende Sprechhaltung gibt nun das Vergessen als den Bewußtseinsraum an, in dem die Annullierung dieses Gegensatzes angesiedelt ist:

-Dejadme sólo, olvidado y libre;  
 quiero errante vagar en las tinieblas;  
     mi ilusión más querida  
 sólo allí dulce y sin rubor me besa.  
 (VII, vv. 5-8)

Die Legitimität der "ilusión" als Form eines begehrenden Bewußtseins klang bereits im fünften Gedicht an, wo ebenfalls der illusionäre Charakter der Träume relativiert wurde:

No importa que los sueños sean mentira,

ya que al cabo es verdad  
 que es venturoso el que soñando muere,  
 infeliz el que vive sin soñar.  
 (V, vv. 11-14)

Man stellt fest, wie eng die Einzelgedichte auch semantisch miteinander verknüpft sind, obgleich der Redefluß diskontinuierlich verläuft, sich unterbricht, später wieder einsetzt und unterschiedliche Stilregister aktualisiert. Der Sprecher unterzieht seine Rede einer ständigen Metamorphose, und die flexible Positionierung seiner Stimme gehorcht dem Variabilitätsprinzip. Das Subjekt konstituiert sich agonal, und sein dualistisches Bewußtsein spaltet sich immer wieder in der Rede auf. Diese offene Vielfalt der Redeformen tut der Kongruenz des Zyklus keinen Abbruch, denn dessen Zusammenhalt ist durch die konsequente Einhaltung seiner semantischen und figurativen Strukturachsen gewährleistet.

Der Kreislauf der Jahreszeiten schließt im achten Gedicht mit dem Herbst. Kein wehmütiger Gesang auf die sterbende Natur und auch kein stimmungsvoller Ausdruck der Todessehnsucht findet in die Darstellung Eingang, die vielmehr einen gewaltigen Ausbruch von Ironie enthält. Sie gilt jenem Glück, jenen Hoffnungen, die bislang durchgängig positiviert erschienen waren:

Ya era el otoño caprichoso y bello:  
 ¡cuán bella y caprichosa es la alegría!  
 Pues en la tumba de las muertas hojas  
 vieron sólo esperanzas y sonrisas.

Extinguióse la luz: llegó la noche  
 como la muerte y el dolor, sombría;  
 estalló el trueno, el río desbordóse  
 arrastrando en sus aguas a las víctimas;  
 y murieron dichosas y contentas...  
 ¡cuán bella y caprichosa es la alegría!  
 (VIII, vv. 7-16)

Die bislang harmonisch dargestellte Landschaft weicht der zerstörerischen Kraft einer Naturkatastrophe, die glückliche und zufriedene Opfer mit sich reißt. Nur auf den ersten Blick lassen sich diese Bilder als Freude am Tod deuten, d.h. als Befreiung in der Erfüllung der Todessehnsucht.<sup>126</sup> Denn in der Austauschbarkeit von Herbst, Freude, Nacht und Tod gestaltet sich vor allem ein dissonanter Abschluß des thematisierten Bewußtseinskonflikts, der mit der Wahl der ironischen Rede korreliert: "¡Cuán bella y caprichosa es la alegría!". Die Annullierung der Gegensätze durch den Tod, d.h. das Todesglück, ist trügerisch, da jene im siebten Gedicht in der utopischen Dimension des Vergessens bereits erfolgte. Dieser subjektive Raum wird im neunten Gedicht von einem nunmehr reflexiven Sprecher als der eigentliche Ort angegeben, in dem Ruhe einkehrt, obgleich die Antagonisten bestehen bleiben. Der Konflikt wird allerdings nicht gelöst:

Del rumor cadencioso de la onda  
 y el viento que muge;

<sup>126</sup> Vgl. C.H. Poullain, a.a.O., S. 22.

del incierto reflejo que alumbra  
 la selva o la nube;  
 del piar de alguna ave de paso;  
 del agreste ignorado perfume  
 que el céfiro roba  
 al valle o a la cumbre,  
 mundos hay donde encuentran asilo  
 las almas que al peso del mundo sucumben.

Der distanzierte Sprecher nimmt in diesem Abschlußgedicht – wie im ersten – eine objektiv-nüchterne Betrachtung vor. Erneut steht die positive Konnotation der Naturbilder im Kontrast zur negativen Selbstwahrnehmung. Die agonale Subjektkonstituierung zeigt sich auch darin, daß die angesprochene Niederlage und die Zufluchtsräume die Kontrahenten nicht ausschalten. Das dualistische Prinzip hält sich als Quelle von Widersprüchen und Gegensätzen im Bewußtsein aufrecht,<sup>127</sup> und nur in der Darstellung figurativer Räume des Vergessens bewirkt die poetische Rede ihre Harmonisierung. Nicht die Landschaft, sondern die poetische Rede vermag diesen Bewußtseinskonflikt zu kompensieren.

\* \* \*

Zum Schluß seien kurz die besprochenen wesentlichen Merkmale der Subjektkonstituierung in der Lyrik Rosalía de Castros zusammengefaßt. Der agonale Fluß des Bewußtseins entspricht einer offenen, variablen Komposition, deren Kohärenz bisweilen auf der Grundlage der Verknüpfung der Einzelgedichte in den Serien oder diskontinuierlicher Fragmente hergestellt werden muß. Die unterschiedliche Form der Strophen geht auch mit einer variablen Gestaltung der Rede einher, die durch die Vielfalt der Sprechweisen und die wechselnde Positionierung des Sprechers gekennzeichnet ist. Die Landschaftsbilder übernehmen eine ästhetische Funktion und geben sprachliche Figurationen ab, die beliebig semantisiert werden können. Diesen diversifizierenden Kompositionsprinzipien steht die figurative und semantische Geschlossenheit der Gedichtzyklen gegenüber. Für "Penumbras" trifft auch die präzise Definition als "tratado de desolación" zu, mit der X. Alonso Montero den ganzen Band würdigte.

Agonale Subjektkonstituierung in der Lyrik Rosalía de Castros heißt also nüchterne Reflexion über eine destabilisierte Selbstbegründung in der Entzweiung vom Ursprung, in welcher privaten oder überindividuellen Figuration auch immer, und über den desiderativen Restituierungsimpuls; sie bedeutet auch Alteritätsbewußtsein und Verschmelzung antithetischer Kräfte in einer disharmonischen Selbstwahrnehmung, und sie erfaßt die Aufspaltung der Wirklichkeit in unterschiedliche Ebenen, wie *verdad*, *ilusión*, *sueño*. Ferner wird die agonale Subjektfigur in der Lyrik Rosalía de Castros durch figurative und stilistische Vielfalt, Pluralität der Redeformen, wechselnde Positionierung des Sprechers, kompositorische Diskontinuität bis hin zur Desublimierung transzendental-ästhetischer Konzepte inszeniert.

<sup>127</sup> In diesem Sinne kommentiert F. Rodríguez den Band folgendermaßen: "E o libro unha viaxe pola súa traxectoria vital [...]. A dialéctica de contrários coa que se xoga, esquematicamente, ao longo do libro está conformada pola contradición ou contraste entre pasado/presente; tristeza/dita; eternidade/história; mocidade/vellez; sociedade/individuo; vida/morte; amor/morte; eternidade/caducidade" (a.a.O., S. 316-317).

Das anfangs angesprochene Phänomen der Zerstreung der poetischen Rede erweist sich letztlich als die *andere* Seite des dramatischen Konflikts, der das lyrische Werk R. de Castros durchzieht: Vor dem Hintergrund der Unzulänglichkeit der poetischen Rede unterliegt die dichterische Tätigkeit ebenfalls dem agonalen Prinzip. Die letzte Serie von *En las Orillas del Sar* (die einundvierzigste, die aus den Gedichten 95 bis 98 besteht) greift erneut den Gedanken des Kampfes und der prekären Beschaffenheit einer gesellschaftlichen Resonanz auf, die zwischen Ruhm und Vergessen (vv. 13-18), zwischen Beifall und Ödnis (vv. 29-37) schwankt. Zudem suggeriert ein solch unpretentiöser Vers wie "la triste soledad donde batallo" (v. 35) die bruchlose Kontinuität zwischen Dichterleben und poetischer Rede nach dem Authentizitätsprinzip. Der immergleiche Fluß der Sprache, der anfangs im spannungsvollen Kontrast zum schöpferischen Anspruch an die ästhetische Selbstinszenierung stand, erfährt in der ersten Komposition dieser Serie eine widersprüchliche Umkehrung; er taucht in ein harmonisches Licht, wenn der Sprecher sich anredet und die dritte Person auffordert, der Versuchung des Schreibens nachzugeben:

Vicio, pasión, o acaso enfermedad del alma,  
 débil a caer vuelve siempre en la tentación.  
 Y escribe como escriben las olas en la arena,  
 el viento en la laguna y en la neblina el sol.

Mas nunca nos asombra que trine o cante el ave,  
 ni que eterna repita sus murmullos el agua;  
 canta, pues, ¡oh poeta!, canta, que no eres menos  
 que el ave y el arroyo que armonioso se arrastra.  
 (fünfundneunzigstes Gedicht, vv. 5-12)

Die poetische Rede verdammt sich zu einer Selbstwiederholung, um die agonale Struktur des Bewußtseins zu inszenieren. Das kompensatorische Potential der ästhetischen Vermittlung einer auch ontologisch destabilisierten Selbstbegründung ist gebrochen – wie der Becher dichterischer Inspiration. In der Lyrik Rosalía de Castros greift die Zersetzung des Selbst auch auf die Indifferenz der Rede über: An dieser Erkenntnis driften Subjekt und Sprache weit auseinander.