

Der Untergang von Atlantis als Ursprungsmythos der Dichtung: die Sinnzuweisung an die Katastrophe in Jacint Verdaguers *L'Atlàntida* (1886)

Roger Friedlein, Ruhr-Universität Bochum (roger.friedlein@rub.de)

Abstract

Jacint Verdaguer führt 1877 mit der ersten Version seines Epos *L'Atlàntida* (dt. *Atlantis* 1897) die katalanische Sprache zurück in den Kreis der Sprachen für gelehrte Literatur (endgültige Version 1886). Im Zentrum des Gedichts steht eine Neuerzählung des platonischen Atlantismythos aus hispanischer Sicht. Der Untergang von Atlantis und der Tod seiner mythologischen Bewohner, dem nur die von Herkules gerettete Hesperis entkommt, bedeuten bei Verdaguer nicht allein eine göttliche Strafe planetaren Ausmaßes für die sündhaften Atlanten. Als geologische Nachwirkung entsteht der Atlantische Ozean und im Mittelmeer erscheinen die griechischen Inseln. Herkules und Hesperis besiedeln zudem die Iberische Halbinsel neu. In der Rahmenerzählung des Gedichts fühlt sich Christoph Kolumbus durch die Erzählung der Katastrophe angeregt zu seiner Reise, welche die Folgen der göttlichen Sündenstrafe wieder wettmachen soll. In diesem Artikel werden die Prinzipien der literarischen Ästhetisierung der Katastrophe untersucht, wie sie nur in biblischen und mythologischen Sprechkontexten denkbar sind, sowie die spezielle ideologische und raumtheoretische Ausrichtung, die der Atlantismythos bei Verdaguer erfährt.

With his epic *L'Atlàntida* (1877), Jacint Verdaguer brings the Catalan language back among the languages for literature of erudition. The poem is focused on a new version of the Platonic myth of Atlantis from a Hispanic point of view. The end of Atlantis, which only Hesperis, saved by Hercules, will survive, does not only mean a divine punishment of planetary dimensions for the sinful Atlants. The Atlantic Ocean comes to existence, the Greek isles surge to the surface of the Mediterranean, and Hercules and Hesperis repopulate the Iberian Peninsula. In the frame narrative of the poem Christopher Columbus feels inspired for his journey by the tale of the cataclysm, and shall repair the consequences of the divine punishment. This paper analyses the literary aesthetics of the catastrophe, as can be found only in biblical and mythological speech contexts, as well as the renewed ideological orientation given to the myth by Verdaguer.

1. Einleitung

Im Jahr 1876 bringt Jacint Verdaguer die erste Version seines in der katalanischen Literatur Epoche machenden epischen Gedichts *L'Atlàntida* (dt. *Atlantis*, übers. von Clara Commer, 1897)¹ an die Öffentlichkeit. Verdaguer führt

¹ Die heutige Referenzausgabe des Textes ist die Edition von Pere Farrés in den *Obres completes* (Verdaguer 2002), in deren Einführung auch die Editions-geschichte und Verdaguers Quellen entfaltet werden. Verdaguer hatte mit dem Epos 1876 zunächst auf den Jocs florals von Barcelona triumphiert, woraufhin es 1877 die ersten beiden Editionen erfuhr. Im Jahre 1886 erschien die heute kanonische Version, auf der die kritische Edition beruht.

mit diesem Text – ähnlich wie es Frederic Mistral zuvor für das provenzalische Okzitanisch getan hatte –, die katalanische Sprache in fulminanter Weise wieder in den Kreis der Sprachen für gelehrte Literatur zurück, in den sie bis in die frühe Neuzeit hinein gehört hatte. Im Zentrum des Epos steht eine Neuerzählung des platonischen Atlantis-Mythos aus hispanischer Sicht. Der Untergang von Atlantis und der Tod seiner mythologischen Bewohner bedeuten in Verdaguers Gedicht nicht allein eine Katastrophe kontinentalen Ausmaßes und eine göttliche Strafe für die sündhaften Atlanten. Auf die Bildfläche tritt zudem auch ein Held, der gewöhnlich nicht zum Atlantismythos gehört: Herkules. Er errettet aus dem in den Fluten untergehenden Lande Atlantis die Königsgattin Hesperis. Zu den geologischen Nachwirkungen seines Handelns als ein strafendes Werkzeug Gottes gehört es, dass die heute bekannten Kontinente voneinander getrennt werden und zudem die griechischen Inseln sich aus den Wassern erheben. Zudem verbinden sich Herkules und Hesperis als ein Paar und begründen die Völker der Iberischen Halbinsel. Schließlich gehört auch Amerika zum Szenario: Es rückt durch die Katastrophe des Untergangs von Atlantis in der mythischen Zeit für die Alte Welt in eine unerreichbare, transozeanische Ferne. Dieses Amerika wird später der Figur des Christoph Kolumbus bedürfen, der in der Rahmenhandlung des Gedichts erscheint. Ihm wird intradiegetisch der Atlantis-Mythos von einem Eremiten erzählt, und dies gibt dem Seefahrer den Impuls, seine Reise aufzunehmen und mit ihr die Folgen der göttlichen Sündenstrafe wieder aufzuheben. Kolumbus wird damit potenziell zur heilsbringenden Figur, und aus dem mythischen Initialereignis des atlantischen Bebens erwächst im historischen Zeitalter die hispanische Welt der Neuzeit.

Der biblischen Sintflut vergleichbar bedeutet damit auch Jacint Verdaguers atlantische Katastrophe einen Neuanfang und erwirkt eine Neubevölkerung; in diesem Falle der Iberischen Halbinsel. Die schier unermessliche Bedeutung – für die Geologie, für Spanien, für das Heil der Menschheit –, die dem Untergang von Atlantis zugeschrieben wird, bringt zugleich eine literarische Ästhetisierung der Katastrophe mit sich, wie sie nur in biblischen und mythologischen Sprechkontexten denkbar ist. Die Eigenarten dieser speziell mythologischen Art des Sprechens über Katastrophen werden einen Hauptteil der folgenden Überlegungen ausmachen; Verdaguers spezielle Wertung der Dinge einen weiteren. Ihnen soll jedoch zunächst eine Vorbemerkung vorangestellt sein, die Verdaguers Gedicht als *episches* Gedicht einordnet.

2. Epos und Naturkatastrophe

Die Naturkatastrophe, die im Mittelpunkt von Jacint Verdaguers epischem Gedicht steht, der Untergang der Insel Atlantis, hat ihre älteste Überlieferung in den Erzählungen des Kritias in zwei platonischen Dialogen. Die Insel habe unter der Herrschaft des Atlas (und seines Bruders Gadir), Söhne des Poseidon und der Klito, gestanden.² Im üblichen Verständnis ging sie deshalb unter, weil Zeus als Strafe für den Hochmut der Atlanten ein Erdbeben bzw. Seebeben geschehen lässt, in dessen Folge ein Tsunami die Insel für immer unter sich begräbt. Bei Plato ist das eigentliche Untergangsgeschehen in einem einzigen Satz resümiert, der die genauen Umstände offen lässt. Geschehen sei es angeblich 9.000 Jahre vor der Erzählung, also vielleicht etwa 9.500 Jahre v.u.Z.

Zweifellos handelte es sich für die in der Erzählung betroffenen Atlanten um die schlimmstmögliche Katastrophe und zudem ein Ereignis planetaren Ausmaßes. Damit ist die Anforderung der Grandiosität und der kollektiven Relevanz des Stoffes, wie er in der klassischen Epik zumeist gesetzt ist, durch diese Katastrophe zweifellos erfüllt. Dennoch wurde der platonische Atlantismythos vor Verdaguer üblicherweise nicht in der Form epischer Gedichte literarisch bearbeitet. Dies könnte verwundern, denn bekanntlich werden epische Gedichte bis weit in das 19. Jhd. hinein zusammen mit der Tragödie als die prestigereichste Textgattung verstanden, und nicht allein in den romanischen Literaturen entstehen sie in großer Zahl. Dennoch hat vor Jacint Verdaguer der Atlantisstoff anscheinend keinen Eingang in die Epik gefunden, und überhaupt sind in epischer Dichtung zwar vernichtende Kriege wie der trojanische als Thema zu finden, dagegen kaum aber Naturkatastrophen. Ein peruanisches Gedicht des 17. Jahrhunderts in, wenn auch bescheidener, epischer Länge über das Erdbeben von Lima erweist sich bei näherem Hinsehen als eine gereimte historische Chronik (Pedro de Oña 1609). Im *Canto XIX* des Epos *El Bernardo* (1624) aus der Feder des spanischen Dichters Bernardo de Balbuena bricht die Höhle des Zauberers Tlascalán im alten Mexiko in der Nähe eines Vulkans durch ein Erdbeben zusammen (Balbuena

² Bei Platon findet sich eine einführende Vorstellung des Atlantismythos im *Timaios*, 24e-25d, sowie eine ausführliche, aber nicht zu Ende geführte Beschreibung im Fragment des *Kritias*, 113b-121c. Der Sprecher ist in beiden Fällen Kritias. Zur daran anschließenden Rezeptionsgeschichte des Atlantismythos (Bichler 2013), auch in der frühneuzeitlichen Historiografie, vgl. Vidal-Naquet (2005) bzw. in der Literatur seit dem 19. Jahrhundert Foucrier (2004).

1852: 316); zudem kommen Seestürme, Windhosen und die daraus resultierenden Schiffsuntergänge geradezu regelmäßig als Bestandteile epischer Gedichte vor. Genauso regelmäßig nehmen sie aber nur eine Episode unter vielen ein und bilden nicht den zentralen Stoff der Gedichte. Dies scheint daran zu liegen, dass erstens das Epos³ prototypisch einen Helden in den Mittelpunkt stellt, der sich durch seine Handlungsfähigkeit auszeichnet und gerade nicht durch seinen Charakter als Opfer eines Unglücks. Zweitens behandeln Epen in der abendländischen Tradition im Anschluss an die antiken Vorbilder bei Homer und Vergil kollektiv relevante Gründungs- oder Findungsereignisse, die in affirmativer Weise erzählt werden, wobei Ereignisse der Zerstörung – meist als Auswirkung militärischer Eroberung – in die Texte eingehen, dies aber im Hinblick auf die daran sich anschließende Neugründung. Paradigmatisch gilt dies in den romanischen Literaturen selbstverständlich für den Untergang von Troja und die Gründung von Rom in Vergils *Aeneis*. Der Untergang von Atlantis hat nun in seiner bei Platon erzählten Form keinen Helden und bietet zunächst auch keine Gründungs- oder Findungsgeste mit kollektivem Identifikationsangebot. Er passt also zunächst nicht zur paradigmatischen Realisationsform der epischen Gattung. Bei Verdaguer wird es nun trotzdem möglich, dass die Katastrophe in den Mittelpunkt eines epischen Gedichtes tritt, indem der Untergang von Atlantis mit Herkules einen Helden bekommt. Er bleibt auch im Auge des Orkans handlungsfähig, und seine Geste ist die Rettung der Hesperis aus dem untergehenden Atlantis und ihre gemeinsam eingeleitete Neubesiedlung Hispaniens. Die Katastrophenerzählung tritt also in Verbindung mit einer Heldenfigur und einer Gründungsgeste: So werden der Atlantis-Stoff und die Katastrophe eposfähig.

3. Der Ablauf der Katastrophe

Bei der Erörterung der sprachlich-metaphorischen Fassung von Naturkatastrophen eröffnet sich die Frage nach der Ideologie der Katastrophe, im Sinne der Frage, welches Sinngebäude durch die Erzählung im Einzelnen aufgebaut wird, die dem katastrophalen Unglück Sinn verleiht. Zu ihrer Beantwortung muss zunächst die Geschichte nacherzählt werden, die

³ Im 19. Jahrhundert ist insbesondere in der Romania der Begriff *poema epic* in seinen einzelsprachlichen Varianten sehr viel weiter verbreitet als *epopeia*. Im vorliegenden Zusammenhang werden beide Bezeichnungen als Synonyme verwendet.

angesichts des überschaubaren Umfangs des Gedichtes eine sehr beachtliche Ereignisdichte aufweist.

Verdaguers *L'Atlàntida*, eingeteilt in zehn Gesänge und einen Epilog, wird von einer Rahmenhandlung im ersten und letzten Gesang umspannt: Nach einer Seeschlacht zwischen Schiffen aus Genua und Venedig vor der südspanisch-portugiesischen Atlantikküste wird ein Genuese von den Fluten an Land gespült und von einem Eremiten gefunden: Es ist der noch junge Christoph Kolumbus, dem der Eremit zu Hilfe kommt und ihn in seine persönliche Marienkapelle bringt. Als wäre er der ‚Geist des Atlantik‘ – *lo Geni de l'Atlàntic* – erzählt er dem schiffbrüchigen Genuesen daraufhin aus dem ‚Buch seiner Erinnerung‘ die Geschichte, die im Anschluss an diesen Vorspann mit dem ersten Gesang in mythischer Urzeit beginnt.

Im Atlantik liegt der paradiesische Kontinent der Hesperiden, von dem zur Erzählzeit nur noch der Vulkanberg Teide übrig ist, der als Gipfel der Insel Teneriffa aus dem Wasser ragt:

Veus eixa mar que abraça de pol a pol la terra?
En altre temps d'alegres Hespèrides fou hort;
encara el Teide gita bocins de sa desferra,
tot braolant, com monstre que vetlla un camp de mort (I,1)

Siehst du das Meer, das rings die Welt umgürtet?
Von einem Pol zum anderen reicht die Flut.
Einst war's der Garten der Hesperiden.
Die letzten Trümmer seiner Erbschaft speit
Der Teyde noch mit dumpfem Grollen aus,
Er wacht am Totenfeld als Ungeheuer.⁴

Dieser Kontinent verband die Alte Welt mit den Ländern im Westen wie eine Brücke – Atlantis ist bei Verdaguer also wohlgemerkt keine Insel, sondern eine kontinentale Landbrücke mit Anschlüssen an Europa, Afrika und an die Länder im fernen Westen: Ein atlantischer Ozean ist somit noch nicht vorhanden, sondern die Kontinente gehören zusammen. Die Geschichte, die der Eremit Kolumbus erzählt, beginnt nicht unmittelbar in Atlantis, sondern in einer

⁴ Zitiert wird hier die zeitgenössische Übersetzung von Clara Commer (vgl. dazu Quintana i Font 1981). Ihre Nachdichtung ist eine beachtliche stilistische Leistung; dennoch ist die Wirkung der Lektüre eine andere als die von Verdaguers Original. Die im soziolinguistischen und literaturhistorischen Kontext der Zeit stupende Lexik Verdaguers und seine stark verdichtete Syntax gehen im Deutschen mit der veränderten Metrik und vergrößerten Verszahl zwangsläufig verloren.

mythischen Urzeit im späteren Spanien,⁵ als aus der libyschen Wüste der dreiköpfige Gerion dorthin vordringt und der Pirene, Erbin des Throns von Tubal,⁶ das Zepter und die Herrschaft Spaniens stiehlt und zudem die Pyrenäen in Brand steckt. Die sterbende Pirene verspricht Herkules die Krone Spaniens, wenn er sie und Tubal räche und den Eindringling Gerion besiege. Herkules baut der Toten als Grabmal eine Verlängerung des Pyrenäenkamms bis an das Mittelmeer, mithin also den Gebirgszug, an den sich heute Katalonien anlehnt. Darüber hinaus nimmt Herkules die Herausforderung an, macht sich auf nach Süden, Gerion hinterher, und verspricht am Montjuïc, dem heutigen Stadtberg von Barcelona, dort später eine Stadt zu gründen (erster Gesang, *L'incendi dels Pirineus*).

Bei Gerion angekommen, sucht dieser den Kampf mit Herkules zu vermeiden und macht ihn stattdessen auf die verwitwete Königsgattin Hesperis aufmerksam, die man mit Hilfe des Orangen Zweigs aus dem Garten der Hesperiden gewinnen könnte. Zwar versteht Herkules das Ablenkungsmanöver, macht sich aber dennoch auf nach Atlantis zum Garten der Hesperiden und tötet dort den Drachen, der sich um den Orangenbaum der Hesperiden schlängelt. Die Hesperiden, sieben Töchter der Hesperis mit König Atlas, lassen ihren Klagegesang erklingen, denn ihr Vater hatte ihnen den bevorstehenden Untergang vor seinem Tode prophezeit (II. *L'Hort de les Hespèrides*).

Die männlichen Geschwister der Hesperiden, die Atlanten, sind gänzlich anders ausgefallen als ihre weiblichen Schwestern: Die Söhne des Atlas sind ein sündhaft missratenes Gezücht, das sich im Palast von Neptun versammelt. Dort ergreifen vier Atlanten das Wort zur Rede und berichten aus unterschiedlichen Himmelsrichtungen von bösen Vorzeichen. So kommt der zweite erkennbar aus den amerikanischen Tropen⁷ und berichtet von einem durch ihn selbst

⁵ Die Verwendung des Begriffs wäre selbstverständlich anachronistisch, wird aber auch von Verdaguer selbst nicht immer vermieden und schließt mitunter das spätere Portugal mit ein. Im Folgenden verwenden wir den Begriff gelegentlich metonymisch für die Iberische Halbinsel in mythischer, vorrömischer Zeit.

⁶ Tubal, der Sohn Jafets und Enkel Noahs, hat Spanien nach der Sintflut angeblich neu besiedelt. Verdaguer folgt hier einer in der frühneuzeitlichen Historiografie im Anschluss an Annius von Viterbo häufig überlieferten Tradition.

⁷ Ohne explizit zu sagen, von wo er berichtet, verwendet der Atlant das Wort *hamaca* ("Hängematte").

begangenen Kinds-mord. Ein anderer kommt aus Thule. Als der vierte in die Versammlung tritt, schleudert Gottvater einen Blitz aus dem Himmel hinab, der dem Götterbild Neptuns den Kopf abschlägt. Dies ist das Startsignal für Herkules, der in die Versammlung einbricht und die Atlanten niedermetzelt (III. *Els Atlants*).

Nach seiner Tat erreicht Herkules ein göttlicher Funke und er pflanzt daraufhin den erbeuteten Orangen-zweig aus dem Garten der Hesperiden bei Gades (heute Cádiz) in Andalusien ein – später wird daraus der neue Garten der Hesperiden. Zuvor kommt es allerdings zu seiner wahrhaft tektonischen Leistung: Gelenkt von einem hinter ihm stehenden Geiste schlägt er mit seiner kontinentalen Keule den Bergkamm nieder, der Europa und Afrika zwischen den beiden Gipfeln Calpe und Abila verbindet. In der Furche entsteht die Meerenge, die heute nach Gibraltar benannt ist. Herkules weiß dabei kaum, wie ihm geschieht, denn er ist in seinem Handeln ein Werkzeug des Racheengels (*l'Àngel exterminador*), der seine Hand führt. Nach der fulminanten Tat ergreift Gottvater selbst das Wort und äußert eine Vorhersehung, die besagt, dass die Kontinente, die soeben als Strafe für die sündhaften Atlanten geteilt wurden, durch die Enkel der Hesperis (also die späteren Spanier) einst wieder vereint würden (IV. *Gibraltar obert*).

Nun materialisiert sich die endgültige Strafe für die Atlanten: Durch die neue Meerenge ergießt sich das Mittelmeer in einer Großflutwelle hinaus auf die atlantischen Lande, begräbt sie unter den Wassern und bildet dort den Ozean. Während Mütter und Kinder ertrinken, bahnt sich Herkules durch die Fluten den Weg zu Hesperis, mit einer Fackel in der Hand. Auch Hesperis ahnt, was ihr bevorsteht und nimmt Abschied von ihren Kindern (V. *La catarata*).

Im sechsten Gesang tritt die tragisch zerrissene Hesperis in den Blickpunkt. Sie klagt um ihr in der Katastrophe endgültig verlorenes früheres Leben: Während einst Atlas die Gestirne besang, hatte sie ihn auf der Leier begleitet. Nach seinem Tod waren ihre Söhne herangewachsen; diese hatten ihr den Inzest angetragen, den sie – ihre Reinheit immer bewahrend – wortlos abgelehnt hatte. Unter Schmerzen lässt Hesperis ihre Kinder, Hesperiden und Atlanten (oder Titanen),⁸ hinter sich zurück und lässt sich von Herkules aus der Katastrophe

⁸ Verdaguer verwendet die Begriffe *Atlanten* (Söhne des Atlas) und *Titanen* (Angehörige des Geschlechts der Titanen wie auch Atlas selbst) synonym für die männlichen Nachkommen der Hesperis.

retten. Die Titanen ergeben sich nicht in ihr Schicksal, sondern suchen einen Turm zum Himmel hinauf zu errichten, von dem sie sich Rettung versprechen, während Herkules mit Hesperis durch die Wellen davonstürmt. Als ihm die Atlanten Felsbrocken hinterherwerfen, geht ein Blitz auf die Stadt Atlantis herab (VI. *Hesperis*).

Der siebte Gesang nimmt eine genetische und formale Sonderstellung in Verdaguers Gedicht ein.⁹ Durch die Entleerung des Mittelmeers in den Atlantik sind mit dem sinkenden Wasserspiegel die griechischen Inseln zum Vorschein gekommen. Sie sind personifiziert und tragen sieben Gesänge vor, in denen sie sich selbst vorstellen: Delos, die Zykladen, die Echinaden, Morea (Peloponnes), Sizilien, Lesbos und zuletzt als eine gewisse Ausnahme Tempe für das Tal des Flusses Peneios. Als das ebenfalls personifizierte Griechenland (*Grècia*) den neu Erschienenen mitteilt, Herkules habe die Ereignisse verursacht, wird er in den Kreis der Götter aufgenommen. (VII. *Chor d'illes gregues*)

Währenddessen schreitet der eigentliche Untergang von Atlantis voran. Monstren wie das Fabelwesen Minhocau dringen aus der Tiefe der aufgebrochenen Erde nach oben, aber auch aus der Tiefe der afrikanischen Wüste.¹⁰ Im Schlachtgemenge erschlägt Herkules nunmehr, wie am Anfang der Erzählung versprochen, seinen Widersacher Gerion und besiegt zudem eine ganze Reihe von Höllenbiestern, welche die afrikanische Wüste wie eine Heuschreckenplage ausspeit. Zu ihnen gehören Antaios, die Harpyien und die Amazonen, die sich schließlich in die Unterwelt zurückziehen (VIII. *L'enfonsament*).

⁹ Die intradiegetisch eingefügten Lieder der personifizierten Inseln haben wie die später folgende Ballade der Insel Mallorca eine von der Diegese abweichende metrische Form mit kürzeren Versen, die sie als Gesang kennzeichnet. Ein abweichendes, eigenes Metrum weisen in *L'Atlàntida* nur sehr wenige Passagen auf, darunter die primäre Diegese am Anfang und Ende des Epos, in der sich Kolumbus und der Eremit begegnen. Die textgenetische Sonderstellung des 7. Gesangs über die griechischen Inseln rührt aus der Tatsache, dass Verdaguer die Episode erst in die überarbeitete Endversion von *L'Atlàntida* eingefügt hat, während sie in der auf dem Wettbewerb der *Jocs Florals de Barcelona* (Verdaguer i Pajerols 2012) eingereichten, früheren Version noch fehlten (Farrés in Verdaguer 2002: 21f.). Zur Genese des Gedichts vgl. Casacuberta (1986) sowie zur Einführung in Verdaguer die Biografie von Ricard Torrents (1995) und den Ausstellungskatalog *Verdaguer, un geni poètic* (Div. Aut. 2002), der auch in spanischer Version vorliegt. Ein zentraler Beitrag zur Verdaguerforschung ist zudem Molas (2014).

¹⁰ Pt.-bras. *Minhocão*, eine Figur aus der brasilianischen Folklore.

Auch den sündenbeladenen Atlanten nützt der Rückzug in den von ihnen erbauten Turm nichts. Gottvater lässt ihn einstürzen, als sie sich offen gegen ihn auflehnen und den Himmel zu erstürmen versuchen. Der Racheengel besiegelt ihren Fall, indem er mit seinem Schwert den Atlantischen Graben mit einem Hieb in den Ozean haut, sodass die Atlanten zwischen den sich öffnenden Wassern in die Hölle hinabfallen. Als sie dort begraben sind, erklingt ein kosmischer Siegeshymnus und eine Sirene erscheint und bezähmt das tobende Meer. Nach getaner Tat trifft der Racheengel auf seinem Rückweg gen Himmel den Engel Spaniens auf dem Wege hinab zur Erde, und er übergibt ihm die Weltenkrone. Am Ende der Katastrophe bleibt somit vom Lande Atlantis allein der Teidegipfel, der als Insel Teneriffa aus den Wellen des jungen Ozeans emporragt (IX. *La torre dels titans*).

Die eigentlichen Katastrophenereignisse sind damit an ihrem Ende angelangt und die Erzählung kann sich ihrem Protagonistenpaar und deren Taten zuwenden: Herkules erweckt Hesperis aus ihrem Schlummer und sie stimmt ihr Klagelied und ihren Schwanengesang (*cant de cisne*) an, worauf sie verstirbt und sich in einem Katasterismus zum Morgenstern Venus verwandelt. Sie hinterlässt den mit Herkules gezeugten Nachkommen ihre Lyra, also das Instrument, das sie aus Atlantis mitbrachte und an den neu erblühten Orangenbaum hängt. Der verwitwete Herkules bricht darauf mit seinen Söhnen Galacte, Luso, Zacinto, Baleu und Sardus auf, um den neuen Garten der Hesperiden auf der Iberischen Halbinsel zu besiedeln. Unterwegs verbleiben die Söhne jeweils in Galicien, Portugal, Valencia, auf den Balearen und in Sardinien und richten sich dort ein. Besonders Baleu hat es seine neue Heimat angetan, denn von Mallorca aus bezaubert ihn eine Stimme mit dem Singen der „Balada de Mallorca“. Herkules selbst begründet schließlich, wie anfangs versprochen, die Stadt Barcelona und errichtet in Hispalis (Sevilla) dem noch unbekanntem Gott einen Tempel. Schließlich fehlen auch nicht die beiden Säulen an der Meerenge von Gibraltar mit der allbekannten Aufschrift „No més enllà“ (*non plus ultra*)¹¹ (X. *La nova Hespèria*).

Im Abschluss des Gedichts wird der narratologische Rahmen geschlossen und die Aufmerksamkeit richtet sich zurück zu Kolumbus und dem Eremiten, der ihm den Mythos erzählt. Vom Gehörten begeistert, träumt Kolumbus von der

¹¹ Bekanntlich antwortet auf diese Grenzsetzung der Wappenspruch der spanischen Habsburger *Plus ultra*.

transatlantischen Welt hinter dem Horizont und es schließen sich die bekannten Ereignisse an: Er stellt seine Reisepläne in Genua, in Venedig und Lissabon bei João II. vor und bleibt damit erfolglos, bis Isabella von Kastilien in der Alhambra anders reagiert. Da sie geträumt habe, eine Taube (katalanisch: *colom*) habe ihr einen Ring entwendet und daraufhin ins westliche Meer fallen gelassen, übergibt sie Kolumbus ihren Schmuck zur Ausrüstung seiner Schiffe. König Ferdinand, Königin Isabella und Kolumbus (katalanisch: *Colom*) erscheinen in einer Aureole, als Kolumbus aufbricht. Der alte Eremit, der die Szene von einem Hügel aus beobachtet, kann nunmehr den Tod finden. Das Gedicht endet mit dem im Katalanischen doppeldeutigen letzten Vers: „Vola, Colom... ara ja puc morir!“ (*Conclusió. Colom*).¹²

Für den Verlauf der Katastrophe zeichnen sich in diesem Geschehen drei Phasen ab: erstens die Vorphase mit der Prophezeiung und den Vorzeichen des Untergangs an die Atlanten, zweitens die Hauptphase mit der Öffnung der Meerenge zwischen Abila und Calpe, die Atlantis in den Fluten versenkt und die Inseln Griechenlands erscheinen lässt, sowie drittens der Einsturz des Turms der Atlanten durch den strafenden Blitz Gottes und der Schwertschlag des Todesengels, der den Atlantischen Graben furcht und die Erdteile endgültig voneinander trennt.

Im Nachgang dazu ereignen sich der Sieg des Herkules über die Höllenungeheuer und afrikanischen Monstren, die Vereinigung des Herkules mit Hesperis und die Besiedlung Iberiens durch die Herkuleiden. Der Aufbruch des Kolumbus, um die Trennung der Kontinente wieder wettzumachen, bildet kaum mehr als einen vervollständigenden, historischen Anhang dieses Geschehens. Angesichts der Gewichtung der Teile und der Verteilung der narrativen und oratorischen Spannung kann der Aufbruch zur Reise nicht als triumphaler Höhepunkt der Handlung verstanden werden, wie es in der zeitgenössischen Kolumbusepik üblich ist (Bremer 1992 und Farrés 1992a). In der Hauptsache verbleibt der Fokus des Gedichtes in der mythischen Vorzeit. Die drei Etappen der göttlichen Strafe machen dabei im Umfang ein Mehrfaches desjenigen aus, was dem anschließenden Neuaufbau des Gartens der Hesperiden zukommt. Der Dreischritt von Untergang, Neubegründung und Aufbruch bildet mithin zwar einen weltgeschichtlichen Zyklus. Sein

¹² „Flieg, Kolumbus [oder: Taube], [...] und nun kann ich sterben!“

darstellerischer Schwerpunkt liegt jedoch nicht auf der Schließung des Zyklus, sondern auf den geotektonischen Katastrophenereignissen des Untergangs.

4. Fünf Darstellungsprinzipien

Bevor diese Beobachtungen zur Perspektive auf die Ereignisse und zur Bewertung von Verdaguers Position weitergeführt werden und in eine speziell für die Verdaguerforschung relevante These münden, sollen zunächst die ästhetischen Darstellungsprinzipien dieses Textes benannt werden, um ihn noch deutlicher in die Fragestellung dieses Bandes von *metaphorik.de* einzubinden. Insgesamt umfasst das Epos seiner an Details überreichen Handlung zum Trotz kaum 2000 Verse und erreicht in dieser Kondensierung wenig mehr als die untere Grenze dessen, was gewöhnlich als epische Dimension angesehen wird. Es liegt damit auf der Linie vieler, wenn auch keineswegs aller Epen, die im Kontext der europäischen Romantik entstehen. Da sich allerdings mindestens der dritte bis neunte Gesang von *L'Atlàntida* im engeren Sinne mit der Beschreibung der katastrophischen Abläufe befassen, findet sich in den weit über eintausend Versen dieser Gesänge beachtliches Material für die Untersuchung der Versprachlichung von Katastrophen.

1.) Im Ganzen betrachtet wird daran zunächst auffällig, dass das katastrophische Geschehen des Untergangs von Atlantis in allen seinen Phasen von individualisierten **Akteuren** vollzogen wird. Zunächst wird die Herkulesfigur eingeführt. Ihre mythische Größe und schier tektonische Wirkkraft wird umgehend deutlich, als Herkules der sterbenden Pirene eine Verlängerung des Pyrenäenkamms als Mausoleum erbaut, an die sich heute ganz Katalonien schmiegt. Damit sind die Größenordnungen gesetzt, in denen sich das Gedicht von da an entwickelt. Herkules handelt zunächst selbstbestimmt, als er sich zum Garten der Hesperiden begibt, dort den Orangenzweig erkämpft und nach Spanien mitbringt. Spätestens in den daran anschließenden Ereignissen erscheint er jedoch als ein Werkzeug Gottes, dessen Stirn zum einen die Funken der göttlichen Inspiration erhalten hat (Gesang IV, Vers 1f) und hinter dem zum anderen der riesige Racheengel Gottes steht:

L'hèroe, esblimat, sospita que és tot allò un desvari,
quan veu a ses espatlles un Geni agegantat,
de qui la grega lira, profana en lo santuari,
ni, veu del cel, la Sibilla de Delfos, ha parlat.

En llampegueig volcànic sos ulls grifolen ires;
terbolins l'arrebossen, fredat i confusió;
lo foc del cel li encercla corones de guspies;
li és música escoltívola l'espetegar del tro. (IV,61-8)

Erstaunt ob seiner Hände Werk, so steht
Der Held. Er wähnt zu träumen nur, da naht
Ein Engel ihm, ein Riese von Gestalt:
Der Griechen Leier kennt ihn nicht, den Namen
Verschwieg uns Delphis Götterstimme selbst.

Sein Flammenauge schleudert Zornesblitze;
Entsetzen, Sturm, Verwirrung ihn umhüllen;
Ein Feuerring umgibt ihn, funkensprühend
Aus des Gewandes Wolken zuckt der Blitz,
Und seine Stimme klingt wie Donners Rollen.

Der Engel teilt Herkules die Aufgabe zu, Europa von Afrika abzutrennen; er selbst wiederum wird beide dann vom untergehenden Atlantis trennen. Doch sind die beiden mythischen Riesenfiguren nicht allein am Werk: die Winde kommen auf, die Pole speien Wolken, welche das Flammenschwert des Engels entzünden wird. Mit den Stürmen der Luft, den Blitzen des Feuers, den Wassern der Fluten und dem Beben der Erde sind mithin alle vier traditionellen Elemente am Geschehen beteiligt, dabei aber nicht als Handelnde personifiziert, sondern – neben oder über Herkules und dem Engel – Gottvater selbst. Er ergreift das Wort und erklärt den in der Sünde liegenden Anlass für sein strafendes Handeln:

-Al dar per cor la terra a eixams de mons, "Covau-la",
los diguí a tots, "corona siau-li de claror,
i als braços amb cantúries, oh serafins, bressau-la,
que és l'home qui hi va a nàixer, l'amor del meu amor. " [...]
Prou juntí els continents, de l'aigua al destriar-los,
perquè en ma glòria unissen ses llengües en un cant;
mes lo pecat m'obliga, i amb quant dolor!, a esbullar-los;
quin mal t'he fet, fill d'Eva, que aixís m'ofengues tant? (IV, 145-8)

,Ich gab dem Weltenschwarm als Herz die Erde,
Befahl den Sternen: Werdet ihre Krone!
Den Seraphim: In euern Armen wiegt sie!
Denn meiner Augen Weide ist der Mensch,
Den ich aus Erde schuf zu meiner Ehre. [...]
Ich einte mir zum Preis die Ländermassen
Und schied sie von den Wassern. Doch die Schuld,

Des Menschen Sünde zwingt mich, sie zu trennen.
Was that ich, Evas Sohn, daß du mir fluchest?

Das Geschehen erscheint hier und im Folgenden nicht in erster Linie als *Ereignis* – für das ggf. eine Erklärung gesucht werden müsste –, sondern von vorneherein als eine *Tat*, die aus der Perspektive von Handelnden vermittelt wird. Im narratologischen Sinne wird die Erzählung vom epischen Erzähler vermittelt, wobei die Fokalisierung jedoch nahe bei den Handelnden liegt, wenn Herkules mit seiner Keule die Landbrücke entzwei schlägt oder der Racheengel mit seinem Schwert den Atlantischen Graben furcht; allein Gottvater wird nicht gezeigt, wie er seine Blitze niederkommen lässt, sondern der Leser sieht die Szene von unten aus der Perspektive der Erdbewohner. Insgesamt stimmt die Perspektive auf die Ereignisse am stärksten mit dem Blick des handelnden Herkules überein (die deutlichste Ausnahme bildet der Gesang zum Auftauchen der griechischen Inseln) und nicht etwa mit der Perspektive der Opfer, der Atlanten und besiegten Monstren. Die drei Akteure stehen grundsätzlich in einer aufsteigenden Hierarchie Herkules – Racheengel – Gottvater, doch ergreifen auch die beiden Übergeordneten zuweilen unmittelbar selbst das Werkzeug der strafenden Zerstörung. Eine interpretierende Sinnzuweisung an die Ereignisse erübrigt sich dabei weitgehend, da es um ein Handeln geht, das von mit eigenem Willen begabten Subjekten verantwortet wird. Sie erläutern die Motivation für ihr Handeln bisweilen ausdrücklich selbst.

2.) Diese Fokalisierung auf handelnde Subjekte erschwert es, das Geschehen als **‘Naturkatastrophe’** im Sinne eines radikalen Vorgangs natürlicher Kräfte zu bezeichnen. Zwar kommt Natur – auch unter dieser Bezeichnung – im Gedicht durchaus vor, doch wo dies geschieht, erscheint die Natur als diejenige, die das göttliche Rachehandeln *erleidet* und nicht etwa selbst vollzieht: Die Natur erscheint als das *Opfer* der göttlichen Taten. So sind es im folgenden Zitat die atlantischen Berge, die das Handeln des Racheengels erleiden:

Colgades en sepulcres d’escuma les muntanyes,
de peus al fang, responen amb crits i gemegor;
i s’ou, com si enrunassen mals genis ses entranyes,
de colps, esclavissades i enfondraments remor.

Sota el tallant la víctima forceja; mes, „Ovella“,
apar que l’Àngel cride, „no et caldrà, no, estrebar;
tes selves qui esplomissa, tos cingles qui estavella,

qui ton camp d'aurífic velló, t'ha d'escorxar.“

Al seu voltant tot regne s'astora i tremoleja,
anyells que han vist l'ovella en mans del matador
i amb membres i ossos fora de lloc, lo món panteja,
sentint d'entre sos braços arrabassar lo cor.“ (V,16-28)¹³

Im Schaum begraben; schon den Fuß im Schlamm,
Dringt noch empor der Berge Klagelaut.
Selbst der Gestein felsenhartes Herz
Durchwühlen roh die finstren Höllenmächte.
Vernimmst du ihrer schweren Schläge Schall?
Und fühlst du ihrer harten Stöße Wucht?
Atlantis ist ins Innerste getroffen
Und windet sich als Opfer unterm Messer.
Doch mit der Stimme der Gerechtigkeit,
Die kein Erbarmen kennt, der Engel spricht:
„Umsonst ist all dein Kampf, umsonst dein Sträuben!
Der Herr, der deine Wälder niederreißt
Und deiner mächt'gen Berge Haupt zerschmettert,
Der deiner Fluren goldne Ernte mäht,
Zermalmt dich, Stolze, bis auf dein Gebein!“
Wie Lämmer, die in roher Schlächterhand
Das Schaf geschaut, so zittern rings die Länder.
Atlantis stöhnt, zerrissen sind die Glieder,
Und aus der Brust wird ihr das Herz geraubt.

In vergleichbaren Passagen stöhnt die Erde, als ihr das Herz ausgerissen wird, oder sie wird aufgerissen, um ihre Eingeweide den Vögeln des Himmels zum Fraß vorzuwerfen. An anderen Stellen sind es Tiere, Menschen und Pflanzen, die ausgerupft oder hinweggerissen werden. Auch ganz Atlantis wird mit einem gewaltsam entwurzelten Baum verglichen. Von einer Naturkatastrophe könnte mithin allenfalls im *genitivus objectivus* die Rede sein, nicht also im Sinne einer Katastrophe *der* Natur, sondern *für* die Natur; keineswegs also ein 'blindes Wüten' personifizierter Naturkräfte, sondern ein sinnträchtiges Handeln, das diese Natur erleiden muss.

3.) Der Beweggrund, der den Allmächtigen zu seiner planetaren Strafmaßnahme bringt, liegt in der **Sündhaftigkeit** der Atlanten, der männlichen Kinder

¹³ In diesem Zitat muss das Original besonders beachtet werden, da dort die *Berge* wie Opferlämmer die Hiebe des Engels erfahren, während in der Übersetzung ‚Atlantis‘ die Schläge erleidet.

des Atlas und der Hesperis. In der Figur ihres Vaters Atlas fließen bei Verdaguer Elemente aus mehreren mythologischen Traditionen zusammen, die zuweilen als unterschiedliche Atlasfiguren verstanden werden, nämlich zum einen der Titan namens Atlas, der im Herkulesmythos die Weltkugel schultert, zum anderen ein König Atlas in Mauretanien, der als Astronom und Sänger bekannt ist und als Personifikation des Atlasgebirges gilt, sowie schließlich Atlas als Herrscher von Atlantis aus dem platonischen Mythos, der in schwankender Identifikation mit den beiden zuvor genannten Figuren steht. Bei Verdaguer kommen alle drei Aspekte in der Atlas-Figur von *L'Atlàntida* zusammen. König Atlas pflegt hier bis zu seinem Tode mit seiner Gattin Hesperis Dichtung und Tanz. Während ihre Töchter, die Hesperiden, unschuldig bleiben und deshalb nach dem Untergang ihres Landes zu einem Sternbild am Himmel werden können, gilt das Gegenteil für die Söhne, die Atlanten (oder Titanen). Sie verfallen der Sünde der *voluptas*, indem sie ihrer Mutter Hesperis die inzestuöse Liebe antragen, und der *superbia* bei ihrem hochmütigen Versuch des Turmbaus zur Erstürmung des Himmels. Im Fortgang der Katastrophe entwickelt sich damit zunehmend ein Kampf zwischen Gut und Böse, in dem die Atlanten immer verzerrter und diabolischer erscheinen und alsbald in ihrer Attacke auf Herkules von diversem Höllengezücht und schreckeinflößenden Gestalten aus der libyschen Wüste sekundiert werden. Es geht mithin um Sünde gegen Unschuld, um Himmel gegen Hölle und – stellenweise ist das leider klar erkennbar – um Afrika gegen Europa. Nicht umsonst trennt Herkules den neuen Garten der Hesperiden auf der Iberischen Halbinsel mit seinem Keulenschlag in einer überdeutlichen Grenzziehung von Afrika ab. Zu beachten ist in diesem Zusammenhang, dass *L'Atlàntida* zur Zeit nach dem ersten spanischen Marokkokrieg (*Guerra de Àfrica*, 1859-60) entsteht, der besonders in Katalonien einen nie dagewesenen patriotischen und antiislamischen Furor auslöste (Kühne 2017); gab es doch in diesem kolonialen Eroberungskrieg ein eigenes katalanisches Freiwilligenbataillon, und der katalanische General Prim führte die spanischen Truppen. Wie es *L'Atlàntida* deutlich bezeugt, definiert sich die aufkommende katalanische Nation in diesen Zeiten noch in ihrer identitären Absetzung von Afrika und noch nicht wie beginnend mit dem Ende des 19. Jahrhunderts in erster Linie in Absetzung von Spanien.

4.) Geprägt ist der Text zudem durch teilweise ausdrücklich benannte **biblische Vergleiche** und durch Motivähnlichkeiten mit verschiedenen alttestamentlichen Geschichten. Dies gilt für die Paradieserzählung mit der Vertreibung aus dem Garten Eden, die durch den Drachen am Orangenbaum und die Flucht von Herkules und Hesperis evoziert werden; es gilt aber genauso offensichtlich für Sodom und die Sintflut sowie für den Turmbau zu Babel. Wie die alttestamentlichen Episoden göttlicher Sündenstrafung der Menschheit die Möglichkeit einer Neubesiedlung eröffnen, so kommt es bei Verdaguer nach der atlantischen Flut zur Neubesiedlung der Iberischen Halbinsel. Herkules kommt dabei die Funktion zu, die, in der postbiblischen Mythenbildung, nach der Sintflut die Söhne Noahs und speziell in Spanien Tubal innehatten. So wie Adam und Eva nach der Vertreibung mit dem Landbau beginnen, pflanzen Herkules und Hesperis nach dem Untergang von Atlantis den Hesperidengarten neu. Und wie schließlich die strafende Sprachverwirrung für den Turmbau zu Babel im Neuen Testament von den sprachbegabten Aposteln Christi aufgehoben wird, indem sie die Menschheit wieder zusammenführen, leitet nach der atlantischen Kontinententrennung Kolumbus die Neuverbindung des zerschmetterten Urkontinents ein. Das Epos erzählt somit eine Geschichte von Sünde, Gottesstrafe und Versöhnung mit Kolumbus als dem Überbringer der Religion nach Amerika, die im Prinzip als heilsgeschichtliche Sinnkonstruktion angelegt ist. Eine trinitarische Lektüre mit Gottvater als Strafendem, Herkules als seiner Erscheinung in Menschengestalt, die auf Christus verweist, sowie Kolumbus und den Amerikamissionaren als Reparierenden unter der Leitung des Heiligen Geistes ist nicht ausdrücklich ausgeschlossen, und *L'Atlàntida* ließe sich in diese Richtung weiterdenken, wie es in anderen Bearbeitungen des Kolumbusstoffs gewiss geschehen ist.¹⁴ Doch sind messianische Züge in der Nebenfigur Kolumbus in *L'Atlàntida* nur potenziell angelegt und die christliche Mission in Amerika wird nicht erwähnt, wie überhaupt auf die ganze Kolumbusfahrt nur vorausgewiesen wird. Eine heilsgeschichtliche Konstruktion ist somit nicht die tragende Sinnstruktur des Gedichts.

5.) Der Antagonismus von Gut und Böse wird bei Verdaguer in einer weiteren Isotopie gestaltet, die im Folgenden zur Formulierung der verdaguerianischen

¹⁴ In der zahlreich vorliegenden spanischen Kolumbusepik des 19. Jhds. kann nachgeprüft werden, in wie weit diese hispanische Heilsrolle für die Welt dort ausbuchstabiert ist. Thomas Bremer hat dazu bereits eine wichtige Falluntersuchung vorgelegt (Bremer 1992).

These überleiten soll. Zunächst ist auffällig, wie sehr Herkules im Verlauf der Ereignisse als ein *terrestrischer Held* erscheint. Zwar kämpft er sich aus Atlantis durch die Fluten und obsiegt über die Widrigkeiten, doch wird er damit keineswegs zu einem zweiten Odysseus, Aeneas, Kolumbus oder Vasco da Gama, wie die Helden anderer Epen heißen, die auf ihren Schiffen eine gewisse Verbindung mit dem Meer eingehen. Herkules kämpft sich bei Verdaguer zu Fuß durch die Fluten, und das Meer bleibt sein elementarer Gegner, dem er mit brachialer Kraft begegnet, ohne wie die epischen Seefahrerhelden die Kräfte des Meeres mit navigatorischem Geschick für ihre Ziele einzusetzen. Im Gegensatz zum terrestrischen Herkules ist das Reich der Atlanten, auch wenn es bei Verdaguer nicht auf einer Insel liegt, in besonderer Weise dem Meer verbunden. Neptun, der Meeresherr Poseidon, wird hier als der Urvater der Atlantiden benannt, und unter seinem Götterbild versammeln sich die Söhne des Atlas. Mit seinem Dreizack als Waffe in der Hand betreiben die Atlanten ihre vergebliche Erstürmung des Himmels. Als die Katastrophe da ist, wird der Garten der Hesperiden von den Monstren des Meeres bevölkert. Wie in der Fluterzählung in den Metamorphosen des Ovid erscheint das Meer, hier in Verbindung mit Atlantis, als eine bedrohliche maritime Gegenwelt.¹⁵ Als nach dem Zusammenbruch der Ozean Atlantis unter seinen Wassern begraben hat, bleiben als kleine Spuren die atlantischen Inseln über dem Wasserspiegel übrig. Genannt werden die Azoren und Madeira, und allen voran Teneriffa mit dem Teide. Sie erscheinen in *L'Atlàntida* keineswegs als die Inseln der Glückseligen oder als Garten der Hesperiden, mit denen sie in der literarischen Tradition seit der Antike immer wieder assoziiert werden (Martínez, 1992). Nach dem Untergang sind der Teide und die anderen Vulkane bei Verdaguer nur noch die Schloten der Hölle, in denen bis heute noch die Titanen zuweilen herauf- und hinabgewirbelt würden.¹⁶

¹⁵ Joan Bastardas weist für *L'Atlàntida* eine eindeutige Intertextualität zur ersten Metamorphose auf, die in Verdaguers früheren Bearbeitungen des Atlantisstoffes noch nicht ersichtlich ist (Bastardas 1980 und Farrés 1992b: 49–52).

¹⁶ Teneriffa und der Teide werden nicht erstmals von Verdaguer, sondern bereits in der einheimischen Historiografie bei Viera y Clavijo als Zugang zur Hölle benannt (Farrés 1992b: 14).

5. Autoreflexivität in *L'Atlàntida* und die Mediterranisierung des Atlantismythos

Gegen diese bedrohliche Welt des Atlantiks nimmt sich das Mittelländische Meer mit seinen Inseln gänzlich anders aus. Durch den Abfluss der Wasser waren Delos, die Zykladen, die Halbinsel des Peloponnes, die Äquinaden, Lesbos und Sizilien als ein singender Chor erschienen. Bei der Neubesiedlung Spaniens wird Baleus, der Sohn des Herkules, zudem von einer weiteren bezaubernden Weiblichkeit angelockt: das personifizierte Mallorca singt eine Ballade und lädt ihn zum Bleiben auf den Inseln ein, die fortan die Balearen heißen werden.

Auf den untergegangenen alten Garten der Hesperiden in Atlantis folgt der neue Garten auf der Iberischen Halbinsel, was in der Verdaguer-Exegese vielfach Anlass dazu gegeben hat, der Gründungsdimension von Verdaguers Epos spanisch, hispanisch oder katalanisch geprägte Lektüren angedeihen zu lassen. Víctor Martínez-Gil revidiert diese Lektüren in einem kapitalen Beitrag zur ideologischen Einordnung von *L'Atlàntida* und arbeitet heraus, dass das Gedicht unter allen Texten Verdaguers am deutlichsten als ein iberistischer Text im Diskurszusammenhang des Iberismus der spanischen Restauration gesehen werden muss (Martínez Gil 2010). Am stärksten bildhaft wird diese iberistische Konzeption anhand des Ablaufs der Neubesiedelung, welche Herkules und die Herkuleiden nach dem Tode der Hesperis unternehmen. Unter ihren Niederlassungsorten werden Galicien, Portugal und die Nordküste erwähnt, dazu kommen Sevilla, Valencia, die Balearen, Sardinien und Barcelona.¹⁷ Der neue Garten der Hesperiden wird mithin ganz dezentral allein anhand seiner Peripherie gezeigt. Insbesondere in Portugal wurde diese iberistische Konzeption von Zeitgenossen erkannt und wohlwollend aufgenommen, wovon die portugiesische Übersetzung *A Atlântida* aus der Feder von José M. Gomes Ribeiro aus dem Jahre 1909 Zeugnis ablegt.

¹⁷ Isabella von Kastilien taucht zwar am Ende der Rahmenhandlung auf, befindet sich aber beim Treffen mit Kolumbus in der Alhambra von Granada nahe der andalusischen Mittelmeerküste. Wie Pere Farrés in seiner Quellenuntersuchung zum Kolumbusstoff bei Verdaguer nachgewiesen hat, hält sich Verdaguer ganz überwiegend an die historische und mythografische Quellenlage, verlegt in diesem Fall allerdings das Treffen des Kolumbus mit Isabella, das im nahe bei Granada gelegenen Santa Fe stattgefunden hat, in den Thronsaal der Alhambra (Farrés 1993-94).

An diese iberistische Lektüre soll hier die Beobachtung angeschlossen werden, dass aus der Perspektive der Geschichte des Atlantismythos gesehen, Verdaguers Epos eine Gewichtsverlagerung ins Mittelmeer und zu dessen Inselwelt vollzieht. Seinem Namen zum Trotz ist *L'Atlàntida* letztlich kein Epos allein des Atlantischen Ozeans, und es ist der Kolumbus-Figur zum Trotz noch weniger ein Amerika-Epos. In raumanalytischer Sicht wird die Zielrichtung des Gedichtes an der Bewegung ihres Heldenprotagonisten erkennbar. Er muss zunächst zweimal hinaus nach Atlantis, doch liegt die Hauptsache seiner Leistung im Erkämpfen des Weges durch die Wellen *zurück* aus dem Chaos der Katastrophe nach Iberien. Die wesentliche Dynamik des Gedichts spannt sich vom Atlantik nach Spanien hin und nicht umgekehrt wie in den Entdeckerepen über Kolumbus oder Vasco da Gama. Wenngleich Kolumbus im historischen Epilog von *L'Atlàntida* durch das Vernehmen des Mythos auf den Atlantik hinausgelockt wird zu transatlantischen Ländern, so lässt Verdaguer diese an keiner Stelle bildhaft werden. Das Gedicht tendiert in seinem Schwerpunkt vielmehr weg vom Atlantik auf die Halbinsel. Dass in letzter Instanz damit eine Mediterranisierung des Atlantismythos aus der Hand eines terrestrischen Helden einhergeht, die der iberistischen Gesamtanlage keinen Abbruch tut, beweist ein Blick auf die autoreflexive Dimension des Gedichts, die hier abschließend betrachtet werden soll.

In Bezug auf Verdaguers Dichtung wurden die Begriffe *Poetologie* und *Autoreflexivität* bislang kaum verwendet, wenngleich einzelne Arbeiten zu Verdaguers poetologischen Konzepten insbesondere im Hinblick auf die Lyrik selbstverständlich vorliegen.¹⁸ Besonders hinsichtlich Verdaguers Epik wurde die autoreflexive Dimension bislang jedoch kaum als solche untersucht. In *L'Atlàntida* erscheinen mir in dieser Hinsicht insbesondere vier Aspekte zu beachten zu sein.

1.) Atlantis und speziell der Garten der Hesperiden werden als Hort von Musik und Tanz dargestellt, wie es in der romantischen Tradition des Atlantismotivs im *Heinrich von Ofterdingen* bei Novalis sowie bei E.T.A. Hoffmann, wenn auch

¹⁸ So untersucht Francesc Codina das Nachtigallenmotiv mit seinem poetologischen Gehalt, insbesondere in der lyrischen Dichtung Verdaguers (Codina 2003). Im Hinblick auf die epische Dichtung Verdaguers liegt ein Versuch vor, in einer autoreflexiven Lektüre von *Canigó* aufzuzeigen, wie das Gedicht die Figur seines Erzählers gestaltet und damit poetologisch relevante Aussagen trifft (Friedlein 2019).

in ganz anderen narrativen Ausgestaltungen des Atlantismotivs, ebenfalls geschehen war (Foucrier 2004: 273-345). Bei Verdaguer fällt auf, wie das Reich von Dichtung und Musik in seinen beiden epischen Gedichten mit der Sinnlichkeit und der Sünde verbunden ist, die letzten Ende ausgetrieben und durch eine erneuerte Dichtungskonzeption ersetzt werden. Dies gilt für das Reich der singenden und tanzenden Feen in *Canigó* wie für den Garten der Hesperiden in *L'Atlàntida*.¹⁹

2.) In *L'Atlàntida* bleibt nach der Auslöschung der Sünde ein Teil des Erbes des Gartens der Hesperiden erhalten, als Herkules in seiner doppelten Rettungstat erst den Orangenweig und dann Hesperis mit ihrer Leier auf das iberische Festland bringt. Mit ihnen wird die Kunst in den neuen Garten übertragen. Analog zur traditionellen Idee der *translatio imperii* kann der Übertrag von Atlantis nach Iberien als eine *translatio artium* verstanden werden. Hesperis als Trägerin dieser künstlerischen Tradition bringt somit die *lletres* ("Literatur") in die Verbindung mit Herkules ein, der seinerseits die *armes* ("Waffen") und das praktische Wissen verkörpert. Das Motto der spanischen Renaissancegelehrten, *armas y letras*, wird damit in den Figuren Hesperis und Herkules für das neue Hispanien miteinander verbunden.²⁰

3.) Hesperis bleibt in dieser Dynamik trotz allem in Gedanken bei ihrem ersten Gatten Atlas, auch wenn sie, die Schwarzäugige und Schwarzhaarige, sich in ihr Schicksal mit dem im Übrigen blonden Herkules als neuem Gatten fügt. Der neuen Verbindung zum Trotz überwältigen Hesperis letztlich im Exil die Sehnsucht und die Trauer um das verlorene Land ihrer Jugend, ihrer Kunst und ihrer Familie aus Mann und Kindern.²¹ Sie stirbt daher als eine romantische Dichterfigur, die eine Verpflanzung in die Fremde nicht überleben kann, nach

¹⁹ Hesperis singt im Rückblick auf ihre Jahre mit Atlas: „Los ulls a l'estelada, dalt, part damunt la pensa, / cantava ell les celsties i el fill de l'alba ros, / dels mons que infantà l'Eros i cova, l'avinença; / i amb àurea lira, jo ales donava al rim festós“ (VI,57-60) – „Und wenn ich abends in die Sterne schaute, / Stieg höher noch mein sinnender Gedanke: / Der Himmelslichter Glanz, das Abendroth, / Sie sangen jubelvolle Weisen mir; / Mir sang der Welten Chor, die Eros schuf. / Und wie berauscht griff ich zur goldnen Leier / Und schwebt' in Liedern auf zu Sternenhöhen.“ In der Übersetzung geht verloren, dass Atlas der Sänger und seine Gattin die Leierspielerin dieses gemeinsamen Musizierens sind.

²⁰ Herkules selbst benennt diese Verbindung in seiner Rede an Hesperis (VI, 139-143).

²¹ Vgl. die Charakterisierung der Hesperis von Pere Farrés in Verdaguer (2002: 55f.).

ihrem Schwanengesang dahin.²² Diese diegetische Darstellung einer Dichterin bildet einen Angelpunkt der Autoreflexivität in *L'Atlàntida*.

4.) Die Dichtung im neuen Garten der Hesperiden steht jedoch nicht einzig und unverändert in der Tradition von Atlantis, da auch die neugeborenen griechischen Inseln mit der Dichtung verbunden sind. Lesbos erzählt nach ihrem Auftauchen aus den Fluten den Mythos des ersten Dichters Orpheus und Verdaguer selbst kommentiert in einer Anmerkung zu dieser Stelle seines Gedichts: „Los lesbians eren los millors músics de Grècia. Eixa illa encantadora fou mare de Safo i de Terpandro, que posà set cordes a la lira“.²³ Am Ende der Reihe der sieben Einzelgesänge der griechischen Inseln stimmen sie zusammen einen Geburtsgesang (*càntic de naixença*) an, der die Vergöttlichung des Herkules einleitet. Von hier stammen somit die neuen, goldenen Saiten, welche auf der Leier der Hesperis durch ‚den Griechen‘ hinzugefügt und den Nachkommen vererbt werden, wie der Erzähler an späterer Stelle berichtet. Die Dichtung im neuen, iberischen Hesperia versteht Verdaguer mithin als eine Verbindung der atlantisch-afrikanischen mit der griechisch-antiken Tradition. Dieses doppelte Erbe der Dichtung führt dazu, dass dort noch in der Zeit des Erzählers die heroische wie die Liebedichtung eine große ästhetische und emotionale Wirkung auslösen:

A sos fills i nissaga deixà'ns la dolça lira;
lo grec degué afegir-hi vibrantes cordes d'or:
puix quan canta les guerres, i quan d'amor sospira,
desvetlla encara els somnis o tempestats del cor. (X, 90-94)²⁴

²² Hesperis klagt dem neu blühenden Orangenweig: „... jo, esqueix trasplantat a platja forastera, / no sé, ai de mi!, arrelar-me, ni re florir com tu.“ (X,37f.). In Clara Commers freier Übersetzung: „[...] du kannst noch Wurzeln treiben, kannst / Noch grünen, blühn und goldne Früchte tragen! – / Ach könn' ich doch wie du noch einmal blühen!“

²³ „Die Lesbier waren die besten Musiker Griechenlands. Diese zauberhafte Insel war die Mutter von Sappho und Terpandros, der die sieben Saiten [statt vorher vier, R.F.] auf die Leier spannte“.

²⁴ Die Übersetzerin Clara Commer fühlte sich an dieser Stelle dazu beflügelt, die vierzeilige Strophe Verdaguers in eine 32 Verse umfassende deutsche amplifizierte Invokation der Dichtung in Spanien zu überführen, die wir hier nicht wiedergeben (Commer in Verdaguer 1897: 150f.). In wörtlicher Übersetzung lauten die Verse: „Ihren Kindern und ihrer Sippe hinterließ Hesperis die süße Lyra; / der Grieche sollte ihr klingende Saiten aus Gold hinzufügen: / Denn wenn sie heute Kriege besingt oder aus Liebe seufzt, / erweckt sie noch immer Träume und Stürme des Herzens.“

Nach dem Untergang von Atlantis und dem Tod der Hesperis gibt es nur eine weitere poetische Stimme, die neben den griechischen Inseln ein Lied erklingen lässt. Die ‚Balada de Mallorca‘, die Baleus sirenengleich zu seiner Insel lockt, lässt durch ihre formale Sonderstellung die Besiedlungsepisode Mallorca als eine Besonderheit in der Neubesiedlung der Iberischen Halbinsel erscheinen. Es erklingt in dieser Ballade ein Ursprungsmythos der zauberhaft schönen Balearischen Inseln als den mythischen Scherben eines zerborstenen Tonkruges. Als einziger Herculeide wird Baleus durch Gesang zum Bleiben gebracht, und nur seine Episode weist überhaupt eine intradiegetische Rede auf. Dies macht Mallorca zur ästhetischen Krönung der iberischen Neubesiedlung.

6. Fazit

Verdaguers *L'Atlàntida* liest sich in dieser Perspektive als eine Ursprungserzählung der Dichtung im neuen Hesperia. Geboren ist dieses iberische Land aus einer göttlichen Sündenstrafe. Die vernichtende Katastrophe löschte jedoch das Land Atlantis nicht vollständig aus, sondern seine künstlerische Tradition lebt im neuen Hesperia transformiert und mit der griechischen Tradition verbunden weiter. Diese fruchtbare Verbindung, die Gesang und Dichtung im neuen Hesperia prägt, ist ganz besonders auf dessen mittelmeeischer und Griechenland zugewandten Seite verortet. Für die Geschichte des Atlantismythos heißt dies: Verdaguer macht ihn zu einem Ursprungsmythos der iberischen und speziell katalanischen Dichtung und führt ihn heim ins Mittelmeer.

7. Literaturverzeichnis

- Balbuena, Bernardo (1852): *El Bernardo. Poema heroico*, Madrid: Gaspar y Roig.
- Bastardas, Joan (1980): La terra submergida i altres motius ovidians en *L'Atlàntida de Verdaguer*, in: *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes* 1, 249–264.
- Bichler, Reinhold (2003): Atlantis, in: *Der neue Pauly*, Bd. 15,3: Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, hg. von Hubert Cancik, Stuttgart: Metzler [Ebook ohne Paginierung].
- Bremer, Thomas (1992): Columbus als Heiliger Held des Historismus: Bernabé Demarías ‚Colón. Poema histórico‘ (Argentinien 1887), in: *Columbus zwischen zwei Welten. Historische und literarische Wertungen aus fünf*

- Jahrhunderten*, Bd. 2, hg. von Titus Heydenreich, Frankfurt am Main: Vervuert, 593–624.
- Casacuberta, Josep Maria de (1986): Sobre la gènesi de L'Atlàntida de Jacint Verdaguer, in ders.: *Estudis sobre Verdaguer*, Vic: Eumo, 93–150.
- Codina, Francesc (2003): Verdaguer sentint un rossinyol: el paradís perdut, el cel, el cant impossible, in: *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història. Literatura del segle XIX*, Barcelona: Universitat de Barcelona [Ebook ohne Paginierung].
- Div. Aut. (2002): *Verdaguer, un geni poètic. Catàleg de l'exposició commemorativa del centenari de la mort de Jacint Verdaguer (1902-2002)*, hg. von Francesc Codina u.a., Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Farrés, Pere (1992a): El tema de Colom en la literatura catalana del segle XIX, in: *IV Jornades d'Estudis Catalano-Americans*, Barcelona: Comissió Amèrica i Catalunya, 77–84.
- Farrés, Pere (1992b): Les fonts de L'Atlàntida enfonsada, in: *Anuari Verdaguer 7*, 35–75.
- Farrés, Pere (1993-94): Fonts historiogràfiques de Colom de Jacint Verdaguer, in: *Anuari Verdaguer 8*, 7–55.
- Foucrier, Chantal (2004): *Le mythe littéraire de l'Atlantide 1800-1939*, Grenoble: ELLUG.
- Friedlein, Roger (2019): Autoestilización en la poesía épica medievalista. Joaquim Rubió i Ors: ‚Roudor de Llobregat‘ (1841) y Jacint Verdaguer: ‚Canigó‘ (1886), in: *El yo en la epopeya. Nuevos espacios de subjetividad en la poesía épica ibérica y latinoamericana del siglo XIX*, hg. von Dirk Brunke und Roger Friedlein, Madrid: Iberoamericana, 237–265.
- Kühne, Ina (2017): "Els catalans a l'Àfrica". *Die Rolle des Spanisch-Marokkanischen Kriegs von 1859/60 im katalanischen Identitätsdiskurs des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Lang.
- Martínez, Marcos (1992): *Canarias en la mitología. Historia mítica del archipiélago*, Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife [= Historia popular de Canarias; 12].
- Martínez Gil, Victor (2010): De Camões a Verdaguer: Portugal i Ibèria en l'imaginari poètic de l'Atlàntida, in: *Interacciones entre las literaturas ibéricas*, hg. von Francisco Lafarga, Luis Pegenaute und Enric Gallén, Bern: Peter Lang, 267–304.
- Molas, Joaquim (2014): *Llegir Verdaguer*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Pedro de Oña (1609): *Temblor de Lima. Año de 1609*, Lima: Francisco del Canto [repr. Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana 1969].
- Quintana i Font, Artur (1981): Clara Commer, traductora de Verdaguer, in: *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes II. Homenatge Josep M. de Casacuberta*, Bd. 2, Barcelona: Abadia de Montserrat, 367–382.
- Torrents, Ricard (1995): *Verdaguer. Un poeta per a un poble*, Vic: Eumo, 2002.
- Verdaguer, Jacint (2002): *L'Atlàntida*, hg. von Pere Farrés i Arderiu, Vic: Eumo [= *Obra completa*; 2, sèrie A].
- Verdaguer, Jacinto (1897): *Atlantis*, übers. von Clara Commer, Freiburg im Breisgau: Herder.
- Verdaguer, Jacintho (1909): *A Atlântida. Poema catalão*, übers. von José M. Gomes Ribeiro, Lissabon: Ferin.
- Verdaguer i Pajerols, Àngels (2012): Jacint Verdaguer i els Jocs Florals de Barcelona. De la plataforma a la mitificació, in: *Joc literari i estratègies de representació. 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona*, hg. von Josep M. Domingo, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 289–326.
- Vidal-Naquet, Pierre (2005): *L'Atlantide. Petite histoire d'un mythe platonicien*, Paris: Les Belles Lettres.