



Kratylische Träumereien in Perejaumes *Oïsm*e

Dietmar Frenz (Frankfurt am Main)

Die Frage nach dem Verhältnis von Welt zu Repräsentation, von Realem zu Medialem, von Wirklichkeit zu Kunst beansprucht zentrale Bedeutung im mannigfaltigen Werk des katalanischen Künstlers Perejaume. Diese für die moderne Kunstpraxis überhaupt so typische Auseinandersetzung prägt Perejaumes malerische und (photo-)graphische Arbeiten ebenso wie seine Installationen; eine deutliche Vertiefung erfahren diese Bemühungen indes – auch wenn Perejaume dies wohl bestreiten würde – naturgemäß in seinen Schriften, die so unterschiedliche Textformen wie Essay und Aphorismussammlung, klassisches (und shakespearianisches) Sonett und Prosagedicht umfassen; bisweilen verbindet Perejaume seine Texte auch mit seinen bildnerischen Arbeiten.¹

Es ist hier vor allem die Gleichsetzung von Kunst und Natur, und, daraus folgend, die Gleichsetzung der Künste, die den Grundtenor bilden und in immer neuen Anläufen variiert, umspielt oder negiert werden. Spielmaterial in dieser Aufhebung des Paragone sind dem synkretistischen Künstler unter anderem platonische, christliche, konstruktivistische und natürlich surreale Ansätze und Theoreme, deren Rekombinationen mit Trouvaillen der Geistes- und Kunstgeschichte – mit großer Vorliebe auch von katalanischen Denkern und Dichtern – in kryptisch anmutende Bild-einfälle und autodekonstruktive Texte münden.

1 Es ist diese Hybridisierung, die auch in einzelnen Bildwerken auftritt (überschriebene Postkarten etwa oder ins Bild gesetzte Titel und Kommentare in surrealistischer Manier), die dem Künstler den katalanischen Nationalpreis eingebracht haben, zeichnet sich sein Werk doch in den Worten der Jury aus durch „la seva ruptura de límits de l'art gràfic amb una hibridació de mitjans i gèneres que abraçen des de l'escriptura al paisatge“ (*Armi*, 19.10.07, elektronische Ausgabe).

In seinem 1998 erschienenen Band *Oïsmes. Una escriptura natural a partir dels croquis pirinencs de Jacint Verdaguer* greift Perejaume das Repräsentationsproblem einmal mehr auf; in der Konzentration auf die Sprache verknüpft er es hier mit einem Sonderdiskurs jener Überlegungen um die Beziehungen zwischen der Welt und ihrer Darstellung, der die westliche Kunst und Philosophie seit jeher und immer wieder von Neuem beschäftigt: der mimologischen Spekulation.² Die Sammlung von Prosatexten, die im sprunghaften Wechsel von erzählenden, spekulativen und lyrischen Passagen zwischen Essay und Prosagedicht changieren, bildet eine dichte kratylische Suada, deren heterogene Elemente durch Figuren der Wiederholung, metaphorische Verdichtungen und Analogien verknüpft sind. Die Ausnutzung oft spezifisch katalanischer Polynymien und der dosierte Einsatz von Neologismen erschweren den Zugang zu den Texten, die mit dem kurz zuvor verstorbenen Joan Coromines einem bedeutenden Etymologen, Lexikographen und Onomasiologen gewidmet sind,³ noch weiter.

Ein Vorwort von Josep Palau i Fabre geht fünf Sektionen voran, deren ordnende Struktur den Wildwuchs kratylischer Phantasien des Autors nur geringfügig einhegt. Dem prologischen „Bardissa“ folgt mit „Pic-ments i Mont-noms“ ein in drei Unterkapitel aufgeteilter Text, der Jacint Verdaguer den Primat zuschreibt, die Pyrenäen, „aquest espai de naturales i teatres successius on el món es representa, parla i ressona“ (Perejaume, 1998: 76) sprachlich erfasst und zu Dichtung verarbeitet, mithin den Beginn des pyrenäischen Kratyliismus markiert zu haben.⁴ Einer der Protagonisten der Renaixença katalanischer Sprache und Literatur im 19. Jahrhundert, der

2 Vgl. Génette (2001).

3 Schon diese Widmung („A Joan Coromines, a tants esforços que ha esmerçat per artigar camins i clarianes, i en una tan diàfana empresa que es veu Catalunya de punta a punta dels seu noms“ [Perejaume, 1998: 13]) wird den Ton angegeben für die folgende, vor allem metaphorisch suggerierte Ineinsetzung von Natur und Sprache.

4 Schon Marcelino Menéndez Pelayo sprach von „caracteres de la naturaleza“, die Verdaguer eingefangen habe (vgl. Espadaler, 1993: 163); an anderer Stelle, wo er im Übrigen schon auf die Einflüsse französischer Gebirgsliteratur hinweist, hatte Menéndez Pelayo Verdaguers Gedicht mit der Skulptur in Verbindung gebracht: „[La Maleïda] es un trozo de poesía ciclópica, tallada en roca y verdaderamente colosal“ (zit. nach Garolera, 1996a: 72); wie sehr Menéndez Pelayos Bonmot zum Gemeinplatz der katalanischen Verdaguerverehrung geworden ist, zeigt etwa das Programmheft einer Aufführung der *Canigó*-Oper von 1968, dessen Titel „Tallat en roca“ lautet (vgl. Garolera, 1996a: 88, Anm. 77).

vor allem mit seinem spätromantischen Pyrenäengedicht *Canigó* zum Kanon der katalanischen Schulautoren zählt,⁵ „L’home que creava monts“⁶ ist hier zu einem mythischen Onomaturgen stilisiert, der bei der Wanderung durch die Pyrenäen die Worte, die, einer sozusagen unvermittelten Inspiration zugänglich, über den Orten schweben, aus den Felsen, Höhlen und der Vegetation dringen oder diese erst gar hervorbringen, in doppeltem Wortsinne also aufließt und zu seinem Gedicht verbindet. Anlass für diese kratylichen Träumereien sind Perejaumes die nachgelassenen Notizbücher, die Verdaguer auf seinen legendären Wanderungen 1882 und 1883 mitführte;⁷ die zahlreichen Gesprächen mit Einheimischen abgelauschten Geschichten und Worte ließ er später in Werke wie *Canigó* und *Excursions i viatges* einfließen. Die mythisch-märchenhafte Bergwelt, die Verdaguer – „com un plenairista fidel en la certesa de collir paraules en els mateixos llocs del seus relats“ (Perejaume, 1998: 26) – in seinem Pyrenäenepos schildert, verwandelt sich unter Perejaumes Feder in eine kratyliche Landschaft, in der Materie und Laute austauschbar scheinen, eine Landschaft, die bei Tauwetter die unter dem Schnee begrabenen Worte freigibt.⁸ Gera-

5 Der an Perejaumes Ideen anklingenden Passage wegen sei hierzu Merten Wortmanns kürzlich erschienene Rezension zu einer Übersetzung von Víctor Catalàs (Caterina Albert) Roman *Solitud* zitiert: „Wie man in den Wald hineinruft, so schallt es heraus, heißt es. Das sollte genauso gut fürs Gebirge gelten. Nehmen wir die Pyrenäen, den bedeutendsten Höhenzug auf katalanischem Boden. Als die Katalanen im späteren 19. Jahrhundert die eigene Sprache, das eigene Wesen und den eigenen Boden in romantischer Hochstimmung wiederentdeckten, wurden die Berge zu einer ihrer bevorzugten Projektionsflächen. Dichter und Maler idyllisierten Natur und bäuerliches Leben und hingen parallel der modischen Bewegung des *excursionisme* an. Und Jacint Verdaguer, der bedeutendste Poet seiner Zeit, brachte 1886 mit *Canigó*, benannt nach einem Pyrenäengipfel, sogar ein ‚national‘ prägendes Epos heraus, in dem die Geburt des katalanischen Volkes aus dem Geist der Bergwelt geschildert wird.“ (*Süddeutsche Zeitung*, 9.10.2007: 15).

6 So der Titel einer Einführung in Leben und Werk für Kinder.

7 Vgl. auch Perejaume (1998: 32): „El seu ressalt orogràfic damunt les taules de consulta és d’una tal magnitud que, en més d’una ocasió, hem arribat a pensar que el terme ‘pirinenca’ no és tant un indicatiu de lloc com un qualificatiu de croquis: la forma pirinenca d’aquells croquis, la fragositat mateixa de les ratlles, de l’açament de les ratlles i els noms.“

8 Vgl. Perejaume (1998: 25f): „Tingueu-ho per entès, sota el desglaç de 1882 i del 1883, era la llengua que sorgia i la seva vasta dimensió de coses, i brollava la llengua, d’aquell desglaç estant, per totes les terres en avall, i es veia la llengua tota sencera de les becerols als pics airejada, amb fogatges i partides que feien caminosos tots els mots, tots els llocs vocajables, en el sentit que és precisament una llengua mantinguda a la regor de

de diese Metapher, die zumal von der üblichen Deutung der Schneefläche als weißes Blatt absieht, treibt ihr Spiel mit Verdaguers *Canigó*, bei dem es ja gerade die „Feenmäntel“ der Schneeerwehungen an den Hängen des Canigó waren, die den Anlass zur Abschweifung ins Märchenhafte boten. Verdaguer fungiert hier gleichsam als Medium, und Perejaume stellt ihn nicht umsonst als Täufer-Johannes der Gebirgsliteratur dar, indem er ein auf den Maler Lluís Rigalt (1814–1894) gemünztes Zitat des Kunstkritikers und Schriftstellers Raimon Casellas (1855–1910) mit höherem Recht für Verdaguer beansprucht.⁹

Der kurze Mittelteil unter dem Titel des Buches, „Oïsme“, entwickelt die zuvor geprägten Thesen und Vorstellungen fort, indem dort etwa die dem Künstler so eigene Vorliebe für das Material Kork eingeführt wird,¹⁰ die in der surrealen („suroralen“) Idee von den Pyrenäen als Tintenreservoir gipfelt, auf die noch zurückzukommen sein wird. Im vierten und weitest aus längsten Teil, „El pla dels Forcs“, unternimmt Perejaume in weiteren Textabschnitten eigene Gänge durch die Ausläufer und Vorgebirge und variiert, verdichtet und unterläuft erneut seine Motive, indem er etwa den Einfluss technisch-infrastruktureller Entwicklungen mitberücksichtigt und damit eine der modernen Bildpraxis entsprechende Dimension in den Text integriert. Die Bilder sind, mit einer Ausnahme,¹¹ in der letzten Sektion als eine Art Anhang („Per guiar més bé el lector, en lo bosch de muntanyes hont se descabdella esta llegenda“) untergebracht: den Reproduktionen aus einem der Skizzenbüchern Verdaguers folgen eigene Bildschöpfungen, Zeichnungen, Ölbilder, eigene und übermalte fremde Photographien, die Ideen aus dem Text ins Bild umsetzen, weiterverfolgen oder variieren.

Verdaguer, de Bertrana, de Coromines... la que permet que, ara mateix, en dir-los, la roca de Montbram o el nom de les Agudes, llevin, d'un alà, el seu gran aspecte.“

- 9 Vgl. Perejaume (1998: 31): „El Baptista precursor de tot aquest estol de pintors catalans que, amb l'àlbum o els pinzells sota l'aixella, a tall de pelegrins de l'art, han recorregut les muntanyes i les costes, s'han escampat per les serres i les planes...“
- 10 Korkeiche und Kork sind in Perejaumes Werk beinahe so präsent wie der Filz bei Beuys; vor einiger Zeit erst hat Perejaume etwa die Fundació Miró – Joan Miró als einer der hervorragenden katalanischen Surrealisten ist eines von Perejaumes Vorbildern, wenigstens eher die gegenständliche Richtung des Surrealismus vertritt – für das letzte Weihnachtsfest hergerichtet, indem er aus gut zwanzig Tonnen Kork eine Art Brücke über einzelne Gebäudeteile installiert hat (*Avui*, 28.11.2007); zu betrachten u.a. auf <http://blocs.xtec.cat/boscoc/2007/12/19/el-pessebre-de-perejaume/> (7.2.2008). Der Kork fungiert auch als Verbindungsglied zwischen *Oïsme* und dem mitunter erwähnten *Pessebrisme*, der katalanischen Tradition des Krippenbaus, in dem die Korkrinde zumeist die Berge des Hintergrunds simuliert (s. hierzu auch Perejaume, 1993).
- 11 Auf Seite 20 erscheint gegenüber dem Kapiteltitle eine kleine Graphik.

Die Wesensgleichheit von Logos und Res, von Pyrenäenlandschaft und Gebirgsmalerei bzw. -dichtung oder der Sprache im Allgemeinen („llengua i Pirineu com una realització l'un de l'altre“ [Perejaume, 1998: 23]), eingedenk vielleicht auch der Idee einer drei Dimensionen umfassenden Sprache bei Francis Ponge,¹² führt natürlich zurück auf die alte Vorstellung vom Buch der Natur.¹³ Dieser Topos suggeriert schließlich auch das Zusammenfallen von Wandern und Lesen bzw. Erzählen („Narrar és caminar“; ebd.: 27), das Perejaume bis zu Derridas Spurenmetaphorik der Signifikanten verfolgt.¹⁴ Die typische metaphorische Verschränkung von Welt und Repräsentation ist in einem früheren Sonettzyklus, *Oli damunt paper* von 1991, der auch die Korrespondenz der Künste schon im Titel evoziert, etwa in der Formulierung „com qui hi camina en olis decasil·labs“ (Perejaume, 1992: 7) bereits vorgebildet: die Pyrenäen als begehbare Gedicht. Mit einem Zitat des katalanischen Geographen Pau Vila, das dem Zyklus vorangestellt ist („Les serralades dibuixadores“ [ebd.: 9]), knüpfte Perejaume auch dort an ältere Formulierungen dieser ebenso kunstgeschichtlichen wie alltagssprachlichen Gemeinplätze aus der eigenen Tradition an; die Bezeichnung der gerade einmal vierzig Sonette als „Massiv“ schon im Vorwort¹⁵ taucht diese Metaphysik – gemessen am *Canzoniere* des ersten „Alpinisten“ der Literaturgeschichte – aber in ein ironisches Licht, das auch in *Oïsmes* hier und da sichtbar wird, aber noch stärker aus den beige-fügten Bildern hervorscheint.¹⁶ In der Erweiterung auf ein illustriertes Buch („O, millor, com si el Pla dels Fors fos un llibre il·lustrat“ [Perejaume, 1998: 68]) verbindet der Topos vom Buch der Natur sich mit Perejaumes vielfach variiertem Konzept der aus Bildartefakten zusammengestellten Landschaft: wiederum schon in *Oli damunt paper* hatte er die

12 Vgl. Genette (2001: 449): „Wie jeder Gegenstand hat das Wort seine Dichte und drei Dimensionen, nicht im Raum, sondern, auf subtilere Weise, eine ‚für das Auge‘; eine andere ‚für das Ohr‘, und die dritte ist vielleicht so etwas wie ihre Bedeutung.“

13 Vgl. etwa Perejaume (1998: 24): „vocabulari immens“; (ebd.: 61): „El llibre comença al mar i puja i no para ja d'estendre's, aplanat, amb llarguera de lloms i de plecs“; (ebd.: 67): „un llom de llibre gegantesc“; (ebd.: 68): „Volum de noms“.

14 Vgl. etwa Perejaume (1998: 74): „A mesura que avancem, trobem un terra, sorgeix un terra, un ferm àmpliament incomprensible on l'escriptura és just un rastre; el rastre d'alguna cosa que ha passat. Llegir és rastrejar... Mentre avancem, unes paraules construeixen l'efecte de les altres i aquestes destrueixen l'efecte de les primeres.“

15 Perejaume (1992: 7): „El massís d'aquest sonets coincideix, vagament, amb aquell on foren escrits i amb aquell altre que, indòcils, relaten.“

16 Dem Vorwort ist auch zu entnehmen, dass die Sonette bereits zwischen 1978 und 1981 entstanden waren: das Repräsentationsproblem ist für den Künstler offenbar ein Lebensthema.

Gebirgswelt als aus Postkarten zusammengesetzt vorgestellt: „fer girar al sol un postaler ens ensenya / que habitem un collage dissimulat.“ (Perejaume, 1992: 12) Und die folgende Passage aus *Oïsmè* kann schließlich als die Beschreibung einiger Gemälde seiner Ausstellung „Para tocar el mundo / para no tocar el mundo“¹⁷ von 2003 gelesen werden, in denen gerahmte Gemälde über ein topographisches Hügelprofil gelegt sind:

D'una alta serra estant es deu veure tot això més bé: el pla i la plana, jo mateix i vosaltres que hi llegiu. Són quatre o cinc dibuixos que es combinen de massa prop per destriar-los des d'aquí. Les traces se'ls en van d'un paper a l'altre. Un cop acabat el seu paper, cada dibuix es dreça en el següent. Deuen formar, vistos de lluny, una gran massa vibrant on cada punt de llum nodreix el flama a l'altra, talment unes pinzellades soltes que no tinguessin res entre elles i caiguessin com la neu, de nits, davant la claror d'un finestral. De tant en tant, un dispositiu narratiu porta els trets a alinear-se. Tots els dibuixos prenen aleshores sentit en un de sol que els travessa de bell viú i diem “el pla dels Forcs” com si ho llegíssim en uns papers enormes on la veu se'ns n'hi va, com si un vent fortíssim sorgís del coverol d'un escenari i aixequés els decorats i les butaques amb la veu. (Perejaume, 1998: 71f.)¹⁸

Typisch für *Oïsmè* ist hier jedoch die Erweiterung um die theatrale Dimension, die mit der Stimme aus dem Souffleurkasten die sprachliche Dimension wieder einholt, denn in *Oïsmè* konzentriert sich Perejaume ja vor allem auf die Entsprechung von landschaftlicher und sprachlicher Realität. Der titelgebende Neologismus – nicht der einzige in der Textsammlung, aber sicherlich der originellste¹⁹ – bezeichnet – so kann man schließen, denn eine Definition liefert der Künstler natürlich nicht – also diesen Sonderfall der Entsprechung: die Haltung, einen Zusammenhang zwischen der Pyrenäenlandschaft, ihrer topographischen Formation, ihrer Vegeta-

17 Vgl. den Katalog der Ausstellung in der Galería Soledad Lorenzo in Madrid vom 25.2.–29.3.2003 (Perejaume: 2003); Abbildungen der ausgestellten Werke finden sich auch im Internet (<<http://enfocarte.com/3.21/perejaume.html>> [8.2.2008]).

18 Ähnlich auch viele Formulierungen in der Textsammlung Perejaume (1993); um nur ein Beispiel unter vielen zu zitieren: „Passades les motlures de l'arbrada [...] s'observa un paisatge epígon rere un vernís ranci i enfosquit. Hi ha una distribució romàntica dels turons i les fondalades com si els hagués apessebrat Lluís Rigalt o bé Francesc Xavier Parcerisa. El cel, en canvi, és d'una factura més recent, pertanyent potser a una tarda de Francesc Gimeno ennuvolada per un Joaquim Mir encara jove. [...]“ (ebd.: 20).

19 Eine ganze Reihe von neuen Worten wird durch die Verbindung mit „letra“ geprägt: „lletratibant“ (Perejaume, 1998: 40); „arbres ventanoms i arbres llenguafreners“ (ebd.: 52) und schließlich „lletratremol“ (ebd.: 75), eine offensichtlich naheliegende Kombination, wie etwa der Titel einer von Jan-Eike Hornauer herausgegebenen Anthologie komischer Gedichte (*Wortbeben*, Oschersleben: Lerato, 2007) und ein bekanntes Arkadespiel („Wordquake“) belegen.

tion und ihren meteorologischen Gegebenheiten auf der einen Seite und ihrer sprachlichen Repräsentation auf der anderen Seite zu sehen, oder auch einfach diesen insinuierten Zusammenhang selbst.



Die Frage nach dem Ursprung, einer Begründung, einem Fundament der behaupteten kratylichen Einheit, die über den Volksglauben tönender Steine²⁰ und die naheliegende, schon in der französischen Gebirgsliteratur des 19. Jahrhunderts und dann für Verdaguer typische Anthropomorphisierung der Natur²¹ hinausgeht, wirft Perejaume selbst auf. Er findet Antworten versuchsweise in religiösen, natürlichen und technischen Erklärungen. Ist der kurz anklingende Rückgriff auf die antike Kosmologie wohl vor allem dem Wortspiel mit „fil“ (‚Faden‘; ‚Bergkamm‘, ‚Grat‘) geschuldet, der die Parzen ins Spiel bringt,²² bekommt die jüdisch-christliche Vorstellung der Schöpfung aus dem Wort breiteren Raum eingeräumt:

És ben cert que la idea d'unitat sempre se suposa lligada a l'alba del temps, a un punt de partida edènic i originari. El Pirineu fóra, aleshores, un mot remot, massís, que haurien esberlat de mica en mica el vent i el glaç, les lletres del qual, de tan ventejades, s'han anat, després, obrint, amb sons camviants, mutilats, vagorosos... D'aquella gran sonoritat trencada en muntanyes, encara ens sona, als noms d'ara, un lleu brunziment. Sona del fons amb uns timbals amortits que fan, d'alguns cims, enormes campanals amb el batall estampit al cor de la roca. (Perejaume, 1998: 24f.)²³

-
- 20 Vgl. Perejaume (1998: 48f.): „Res d'això no desdiu el que ha estat una creença, prou estesa, en tota mena de pedres sonores: unes pedres que guarden el so tancat a dins, enregistrat.“
- 21 Vgl. etwa (ebd.: 70): „S'esdevé, en segons quins moments, que notem, en les escenes que allà es pinten, la presència d'uns ulls solitaris, impersonals... Notem així mateix, a l'aire, l'alè d'algú que hi llegeix mentalment, aquell alè pla de llegir que no arriba a fer so.“; sowie (ebd.: 75f.): „També s'esdevé de trobar-vos, camí del pla de Busa, just en una torrentera que hi ha a sota, un munt de vellut. Asseguraríeu que es tracta d'una forma matriu del mateix massís de Busa amb un punt de foc i de bronze que el fa persuasiu, talment un dimoni envermellit per unes flames d'escotilló en un fons de boscúria. És un vellut que risca permanentment de convertir-se en Busa, d'assemblar-sh [sic] hi del tot. Les aigües s'hi escolen just darrere, amb fressa d'aplaudiments vinguts de les foscos d'una platea fonda i llunyana...“; und (ebd.: 93): „Aleshores, l'estepa, o la sureda, ha semblat que fes que sí amb el cap.“
- 22 „Sembla, a vegades, que unes parques donin fil a les muntanyes i l'escritura ressegueixi les ratlles que formen les crestes solelloses amb els bacs aombrats, i el poeta apunti els fillalons de veu que se'n desprenen, la soltesa dels fils a la gola dels llocs.“ (ebd.: 38)
- 23 Vgl. auch (ebd.: 23): „aquell lligat de noms moguts i ordenats per l'imponderable de la gràcia“.

Wenngleich aber die mystische Union der Orte und Worte im Bild der Taufe, und das nicht allein im oben erwähnten Vergleich, bekräftigt wird,²⁴ so hatte Perejaume auch den religiösen Diskurs indes bereits im Prolog unterlaufen, als er mit dem Dornbusch einen alttestamentarischen Topos aufruft und gleich wieder löscht, indem er dessen flammende Röte ganz in den Begriff der „rúbrica“ wandern und die Struktur des Busches selbst sprechen lässt:²⁵

En més d'una ocasió, mentre caminava per algun indret, he arribat a veure, en una bardissa que hi creixia, una meravellosa rúbrica. Aquell conjunt de traços, flotants i enrirolats, era potser la manera que tenia, el natural, de signar tot allò on s'exposava, amb noms diversos, a cada marge, d'una grafia afeixinada i cabdellosa. (Perejaume, 1998: 17)

Der Namenszug im Dornengestrüpp, die natürliche Signatur, die der wandernde Künstler erblickt haben möchte, bekommt in einem schönen Einfall ihr Pendant im Bildteil des Buches, wo Perejaume eine zu dem Wort „signatura“ gebogene, in einem Schalltrichter auslaufende Messingröhre einmal in einem Etui, ein anderes Mal appliziert auf eine Landschaft zeigt: im Zusammenfallen von Welt und Repräsentation wird die Landschaft zum *Objet trouvé* bzw. *Ready made* des Künstlers, der nur noch zu signieren braucht; selten wohl ist das Selbstverständnis des Künstlers als *Deus secundus* (Alberti) selbstbewusster und umfassender vorgetragen worden.²⁶

Auf eine weitere Ursprungsspur führt Perejaume die – vermeintliche – technische Dissoziation von Auge und zeichnender Hand durch den Orographen des französischen Geographen Franz Schrader, der seinen genialen Aufzeichnungsapparat einige Jahre vor Verdaguers Pyrenäenreisen

24 „Noms i més noms, la figuració dels quals és exclusivament l'indret que designen; com si, per tal que així fos, el primer que els va dir hagués vessat, allà on els deia, aigua freda al capdamunt amb un pessic de sal mentre hi pronunciava el nom solemniament i, a partir d'aleshores, tot allò on ho havia dit es manifestés en aquella concisió verbal i, en tot l'espai que abasta la veu d'un que hi crida, aquell lloc es digués així, i s'adrecés, ja per sempre, als conterranis, a partir d'aquell moment, en la llengua del comú.“ (ebd.: 64f.)

25 An anderer Stelle verlagert er in ähnlicher Weise den Effekt von antiker, numinos-göttlicher Inspirationstheorie der Dichtung auf den natürlichen Hauch („alè“) des Bergwindes.

26 Perejaume (1998: 17): „Sempre he cregut que, més que no pas una rúbrica personal i constant, calia aconseguir, en la nostra manera d'escriure, els traços forans, distrets i arborescents, amb què el natural sembla ordit. Aquests esbarzers rubricistes són, en efecte, uns bells models d'escriptura. Sembla, a vegades, com si el real mateix operés com un d'ells i es succeís amb la mateixa prosa retorcionista d'aquells matolls, cercant, en un capgirament perpetu, l'aplom i la justesa d'una redacció definitiva.“

ebendort getestet und weiterentwickelt hatte.²⁷ Von diesen semitechnischen Aufzeichnungen schließt Perejaume in einer weiteren Figur der metonymischen Vertauschung auf die Darstellung der Pyrenäen bei Verdaguer:

Verdaguer resta, com Schrader, subjugat per l'escriptura circular, ajustada i veraç del fil de les carenes, però no es proposa de representar aquesta escriptura sobre un paper. Més que no pas escriure les muntanyes, el que Verdaguer pretén és valdre's de les muntanyes per escriure. (Perejaume, 1998: 37)

Auch diese Formulierung mündet in eine originelle graphische Darstellung: zwei Photos zeigen ein kleines Modell des Canigó-Massivs, dessen Spitze mit Farbe bedeckt ist und als Stift benutzt werden kann, wobei natürlich das übliche Schneeweiß auf der Spitze zur schwarzen Tinte, der dunkle Fels darunter zum Weiß des – vermutlich – aus Gips gefertigten Modells wird. Wenngleich Schraders Zeichnung indes durch einen mit dem Apparat fest verbundenen Stift ausgeführt wird, ist es doch nach wie vor die Hand des Orographen, die das Objektiv entlang der festzuhaltenden Linien führt.²⁸ Die Assoziation der semitechnischen Aufnahme der Bergwelt mit ihrer sprachlichen Gestaltung führt Perejaume zu weiteren Einfällen, insofern er etwa die technische Repräsentation rhetorisch mit der Wirklichkeit zusammenfallen lässt: „Gairebé com si, en realitat, les elevacions no fossin sinó la representació quimogràfica d'una parla“ (Perejaume, 1998: 26); die Beschreibung der Berge als materielle Repräsentation der Sprache kehrt die Blickrichtung des „Oïsme“ einmal mehr um und hebt dabei die ursprüngliche kratyliche Sehnsucht, mit der Sprache dem Wesen der Dinge beizukommen, auf.

27 „Schrader prescindeix d'aquesta manera de la mà del topògraf, dissol el vincle entre l'ull i la mà per esquivar qualsevol interpretació, per prescindir del més lleu indici de subjectivitat i aconseguir que les línies es representin automàticament només de mirar-les.“ (ebd.: 37)

28 Der Orograph „[p]ermite transcribir directamente sobre papel bristol las líneas del paisaje, a las que basta con apuntar con su lente. El trazado es directo, instantáneo. A medida que el operador desplaza su lente, sus movimientos de visualización son transmitidos mecánica y automáticamente a una regla equipada con un lápiz. [...] Empleando entonces el libre movimiento de la lente y de su visor, reticulado de un modo elemental con dos hilos, el operador comienza un movimiento panorámico circular (tour d'horizon).“ (Saule-Sorbé, 2004: 212f., m.H.). Bemerkenswert auch Saule-Sorbés Ausführungen über die nachträglichen und – mehr oder weniger künstlerischen – Ergänzungen von Schraders Orographien („Y ahí están el punto débil y los límites del orógrafo: sólo lo usarán con éxito operadores dotados de un sólido talento artístico [...]“ [ebd.: 213]).

Auf diese Umkehrung bezogen ist wohl auch die Grafik *Corbes de nivell del nom "Oïsmè"* (ebd.: 119), die, wenn ihr vielleicht auch ein real existierendes Höhenprofil zugrunde liegt, in keinem erkennbaren Zusammenhang etwa mit phonologischen Darstellungen der Laute steht, sondern allein auf die originelle Visualisierung in der Verbindung mit traditionellen geographischen und diagrammatischen Verfahren setzt und damit phantastische Geographien wie etwa die durch Madeleine de Scudéry's *Carte de Tendre* ausgelöste Mode imaginärer Landschaften aufruft.

Während Verdaguers gepriesenes Gedicht also auch durch die technische Entwicklung inspiriert worden sein soll, verändern modernere Auswüchse den natürlichen Zusammenhang zwischen Sprache und Landschaft bis hin zu seiner Gefährdung und Ersetzung:

Veuriem, aleshores, com les veus de les terres baixes arriben als cims i, d'allà estant, són llançades a un altre carener o bé rebotides contra un satèl·lit, per ser sentides, immediatament, en unes altres terres baixes i tornar-se a envolar, cas que convingui. Una massa silenciosa de veus atapeix avui l'aire, circumscriu el relleu, cableja pics, plans i collades amb una escriptura feréstega. Cada moment històric té plantejades certes qüestions bàsiques sobre el paisatge; en l'actualitat, una d'aquestes qüestions és la idea de paisatge com a camp transmissor. Si fins ara hem parlat d'una naturalesa idiomàtica que la terra prescriu i els corrents descriuen, a partir d'ara hem d'afegir, a la pròpia dicció terrenal, aquest aire gras, empastifat de codis, de trameses. (ebd.: 95)

Perejaumes Haltung zu dieser Entwicklung, die zudem freilich den Telegraphen, der zu Verdaguers Zeit die Pyrenäen eroberte, übergeht, bleibt indes ambivalent. Die Überlagerung der natürlichen durch die technisch erzeugten Stimmen der Schaltkreise und Motoren, die sich etwa in einer Überwachungskamera konkret manifestieren, bietet nämlich auch Chancen, die hier aber nicht benannt, sondern nur in ihrer Möglichkeit suggeriert werden.²⁹ Mitten in diese technisch überformte Landschaft setzt der Dichter dann aber seine nostalgische, surreal-technische Vision eines

29 Vgl. Perejaume (1998: 96f): „Aquest nou entorn sonor desprèn una sensació conjunta de connexitat i esborrament, ens parla d'un món ecumènic, porós i policèntric. Les múltiples capes de mitjans electrònics propicien un llegendari nou però inconcretable; tots els sons i les imatges travessen cada punt indiscriminadament i l'aire remoreja els vells topònims amb un xoc més sorollós de les estampacions que tu, que no pas de les que hi troba.“ Konkret können die technisch verursachten Geräusche die Landschaft intensiver erfahren lassen: „En ocasions, especialment si és una nit ben fosca i en un indret que no acabem de conèixer prou bé, ens plau de sentir, en la quietud, el pas d'algun vehicle: la fressa del motor aconseguix, mentre es desplaça, de dibuixar sonorament el relleu per on es desplaça com no ho farien les paraules.“ (ebd.: 53)

Tintensystems, das die Ablösung der Schrift von ihren materiellen Grundlagen im digitalen Zeitalter noch einmal ausblendet:

Sembla, aleshores, que, en un feinejar seguit, en una configuració idiomàtica dels costers i els declivis, tota veu sigui un forat per on la tinta passi just. El poeta només ha d'aspirar l'aire i encebar així la tinta dels vessants, fent el buit a les llargues mànegues per on la tinta ve, com l'aire ho faria per les tubes d'un orgue, però amb la fluència cabdelloso d'un dibuix. (ebd.: 38f.)

Die Umsetzung auch dieser ausgefallenen Idee hat sich Perejaume natürlich nicht nehmen lassen: zwei weitere Photos zeigen den Künstler im Gebirge beim Ansaugen der Tinte aus einem Schlauchsystem bzw. ein Manometer (ebd.: 124).



Von seiner Suche nach einer „*escriptura natural*“, die in beständigen Setzungen, Umkehrungen, Verschiebungen und Verdichtungen bald die sich selbst oder den poetischen Text – von Verdaguers *Canigó* zu Perejaumes *Oïsme*³⁰ – schreibende Natur, bald eine natürlich inspirierte Sprache der Dichter oder die Intuition des namengebenden Volkes bezeichnet, bringt Perejaume selbstverständlich auch einige Fundstücke traditioneller mimologischer Spekulationen mit, hier vor allem auf die Toponyme beschränkt, bisweilen aber auch andere Wortarten oder die Sprache im Ganzen miteinbeziehend, wobei zumeist lautliche und graphische Elemente der sprachlichen Repräsentation unauflösbar vermischt werden.

Bei der Beschreibung einer Seite der 1883 entstandenen Notizen und Skizzen Verdaguers verfolgt Perejaume den Übergang von der Schrift zur Zeichnung, indem er den in der Tat etwas ausschweifenden Bogen eines kleinen „a“ als Ausgangspunkt und Quelle eines gezeichneten Gebirgssees interpretiert:

En una altra anotació d'aquell estiu del 1883, les lletres es fan tot de sobte un dibuix. L'aigua hi és escrita en tres línies, al capdamunt de la plana: „De Frescau per un sallent / molt alt baixa l'aigua / a“. Aquest “a” final, que ocupa el començament de la tercera línia, brolla d'allà estant, com si la cua de la “a” fos el canó d'una font abundosa, el doll de la qual fa, a baix del tot, un bassal que du escrit el nom d'“Estangento”. (Perejaume, 1998: 41 und 110)

30 „Admetem que aquest és un text que ara els Forcs escriuen, si més no un dels possibles“ (ebd.: 51).

Von der kratylischen Interpretation des einzelnen Buchstaben ist es nur ein Schritt zur Interpretation ganzer Worte; Perejaume hat ihn bereits zuvor unternommen und will also in Verdaguers eigenem Namen ein Höhenprofil im Schnitt sehen:

“Verdaguer” és una paraula de carena poc uniforme, amb llocs de pas, bretxes i colletons semblants als que broden els Fills des Agulls a la Collada de Sorpe. [...] Mireu els cims agullonats, les arestes de vegades vives, al més sovint esmussades, de llegir-hi! Ara, el terra s'enfilagarsa, s'ordeix com el cordatge d'un circ a l'hora d'aixecar les seves lones, el terra fa aquelles pujades primes de tinta de Verdaguer on el Pirineu s'espenna, afuat com per escriure dalt de tot amb la terra mateixa: escriure amb la mina de les punxes, escriure amb el galet bocafi dels pics... (ebd.: 39)

Im vierten Teil kolportiert Perejaume die Geschichte von drei Wandernden, die das Toponym „Busa“ (er)finden, indem sie der Landschaft einzelne Buchstaben oder Phoneme oder Grapheme entnehmen und, nach versuchsweise zusammengesetzten, abweichenden Kombinationen, zum heute geläufigen Namen vereinen:

També és coneguda la història dels qui van posar nom al pla de Busa. [...] Tot d'una, entre unes mates, varen descobrir-hi les formes d'una “s” que els va plaure enormement per tal com es repetia en un dels turons i, també, en un marge llarg i regolfat. [...] Fou així, fent com si fossin ells les caixes de ressonància del lloc on es trobaven, que descobriren amb precisió el so de la “u” i el de la “a”. [...] Alguns diuen que la “b” els va ser dictada per un escorranc d'aigua que hi havia de prop, d'altres, que els núvols els la van escriure, com una caplletra ornada, al cim del Capolat. (ebd.: 49)

Typisch sind hier einmal mehr die Kombination von graphischer und phonetischer Mimesis, die in guter kratylischer Tradition ohnehin zusammenfallen, und die Manier, in der Schweben zu halten, worum es sich denn im Einzelfall tatsächlich handelte. Finden die Wanderer die Entsprechungen von Toponymen und Landschaft hier in der Form oder den Lauten der Landschaft selbst, so verlegt die letzte Zeichnung des Buches die Korrespondenz von Sprache und Ding an den Ort der Artikulationswerkzeuge, in deren Bewegung die Mimesis des zu Bezeichnenden aufgehoben wird: „Orofonía de les dents“ zeigt einen skizzierten Ausschnitt aus den Zahnreihen, um deren Kanten und Flächen und durch deren Zwischenräume kleine Pfeile Richtungen und Bewegungen der Stimme andeuten.³¹ Zur

31 Diese Abbildung auf der vorletzten Seite ist nicht ins Abbildungsverzeichnis aufgenommen. An anderer Stelle wird die Korrespondenz von Worten und Orten einer lautbildlichen Synästhesie zugeschrieben: „Els llocs són uns cossos sonors i produeixen,

Sprache kommt auch der geomimologische Strang des Kratyismus, der eine Affizierung der Sprachen durch die topographischen und klimatischen Bedingungen der Lebensräume der Völker postulierte: „Gairebé com si, en realitat, les elevacions no fossin sinó la representació quimogràfica d'una parla i, alhora, l'agudesada auditiva, penyalosa i arestada dels seus parlants.“ (ebd.: 26) Perejaume wartet keine begründeten Einwände³² gegen eine vorläufige und spielerische Qualifikation des Katalanischen – mit seiner für romanische Sprachen nicht unbedingt typischen Auslautverhärtung – als „aguda“, „penyalosa“ und „arestada“ ab, sondern entzieht ihr selbst den Boden, insofern er später die „samtene“ Vegetation der Berge und ihre lautlichen Entsprechung evoziert („Una capsa de vellut“ [ebd.: 83]), oder die Verbindung zu seinem – auch eher weichen und leichten – Lieblingsmaterial Kork herstellt.³³

Neben diesen kurzen und unverbindlichen Ausflügen – und die „Katalanizität“ dieser Sprache wird nur noch ein weiteres Mal aufgerufen – in die frühneuzeitliche und klassizistische Mimologie und -graphie besteht Perejaumes Theoriegerüst, nachdem er noch die romantische Vorstellung der Gleichsetzung von der Sprache des Volkes und der Dichtung gestreift hat, aber vor allem aus dem schon bei Diderot oder Lessing vorfindlichen³⁴ und wieder im *Fin de siècle* des 19. Jahrhunderts weitverbreiteten Gedanken, dass sich die Sprache der Natur anverwandeln könne und solle:

certament, unes vibracions sensibles a l'orella, però, tant o més que no pas això, és la creença en una equivalència òptica dels sons allò que ens mou a trobar als llocs un nom que els abasti; mots i noms i signes que, tot seguint el contorn de lletra de les formes, les torsions eòliques del so, facin caure els llocs a les planes.“ (ebd.: 64)

- 32 Vgl. Genette (2001: 150, Anm. 1): „Diese Geomimologie, der wir bei Nodier wieder begegnen werden, ist natürlich ein Dauerthema der sprachlichen Imagination. In jüngster Zeit äußert sie sich unter der Feder von P. Viansson-Ponté, der erklärt, das Auvergnatische sei ‚eine Mundart, ebenso steinig wie die Abhänge der Vulkane in unmittelbarer Nähe‘. Worauf der Okzitanist R. Lafont erwidert: ‚Ich überlasse Sie Ihrer Sprachgeologie, indem ich Ihnen suggeriere, dass das Flämische so flach ist wie Flandern und das Eskimo so kristallin wie ein Eisberg.““
- 33 Perejaume (1998: 54): „D'altra banda, res no combina tan admirablement suro i soroll com la brunzidera primaveral d'un rusc d'abelles. Tots els sons, tots els cims, semblen dreçar-se reverberants i ensurodits, de dins estant d'aquells cilindres d'escorça que, enmig del bosc, allotgen rústegament els eixams. Pessebrisme i oïsm hi semblen allotjats tan confortablement que es confonen, es completen, s'harmonitzen.“
- 34 Vgl. Genette (2001: 240): „Die Poesie verwandelt, verklärt die Sprache, sie entreißt sie vollständig ihrer Arbitrarität, der gesellschaftlichen Konvention, und gibt sie wunderbarerweise der Natur zurück.“; und vgl. (ebd.: Anm. 2): „Man wird [eine solche Konzeption] vor allem bei Lessing wiederfinden, für den die Poesie ‚schlechterdings ihre willkürlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben suchen [muss]‘.“

Mireu tots aquests noms posats sobre la terra, sobre aquesta cosa força muda que és la terra. Cada indret prova d'erigir un nom tal com la parla ha convingut que fos i el relleu l'ha conformat, cada indret es manifesta a favor seu cridant-nos que el diguem. Ah aquells poetes que encerten la via que ajuda les paraules a travessar-nos el front quan les llegim! Aquells poetes que fan part de Palè que sorolla la terra, que, com Orfeu o Rilke, erigeixen als mots “temples a Pòida”, oratoris humils perquè els mots hi sonin com ho fan entre motlures amadisses d'un retaule de pinastre, o entre el cos sencer de les paraules amb els seus accidents i mides. (Perejaume, 1998: 63)

Man kann hier freilich schwerlich von einer radikalen Kehrtwende sprechen, die den kratylischen Traum, der in den Untersuchungen der vergleichenden und historischen Sprachwissenschaft im 19. Jahrhundert verlorengegangen war, durch die Zuflucht in einen sekundären Mimologismus³⁵ ersetzt, insofern Perejaume lediglich Versatzstücke einer Geschichte der kratylischen Spekulation in seinen Text mischt, der sich einer abschließenden These zum Zusammenhang zwischen dem Wesen der Dinge und ihren Bezeichnungen verweigert und stattdessen zahlreiche traditionelle Antworten in einem virtuoson Spiel ineinander aufgehen lässt: der Bogen vom mythischen Sänger zum Symbolisten, von der natürlichen zur artifiziellen modernen Lyrik, steht hier exemplarisch für Perejaumes eigentümlichen Synkretismus ein.

Ein Beispiel für seinen eigenen sekundären Mimologismus, genauer: Mimographismus, das sich der Leser selber erschließen muss, bietet wohl der Titel des Buches: die Verbindung des Verbs „oir“ mit dem Suffix „-ismus“ erscheint unter der Berücksichtigung einer kratylischen, im Text selbst gelieferten Interpretation der Buchstaben „o“ und „i“ auch als abbildendes Wort: das „o“ nämlich steht sowohl für das Auge als auch den Horizont des Bergbetrachters,³⁶ in dem zweiten Tüpfelchen auf dem „i“,

35 Vgl. Genette (2001: 397): „Der Dichter oder der aus dem Volk kommende Kunde hütet sich sehr wohl, die hermogenistische These zu verwerfen, allein, er ‚verhält sich genau so, als‘ hätte diese These keinerlei Einfluss auf ihn: er tut so, als ignoriere er sie, und wird folglich einen Mimologismus praktizieren, den man als fiktiv bezeichnen kann. Fiktiv, und nicht nachgemacht (*factive*): Der sekundäre Mimologismus der symbolistischen Theoretiker ist nachgemacht in dem Sinne, dass er auf die Sprache wirkt oder zu wirken behauptet, um ihr eine mimetische Kraft zu verleihen, die sie nicht hat, oder um dies seinem Leser zumindest (Valéry) vorzuspiegeln.“ und (ebd.: 509), wo er diesen „sekundäre[n] Mimologismus“ als „Theorie der ‚poetischen Sprache‘“ bezeichnet.

36 Vgl. Perejaume (1998: 37): „L'orògraf dibuixa, doncs, els moviments de la ullera: practica una escriptura directament ocular. Només cal instal·lar l'aparell en el punt escollit i iniciar l'orografia tot fent una rotació completa de la ullera situada a l'horitzontal. D'aquesta manera obtindrem la línia circular de l'horitzó, la 'o' de l'horitzó: l'ull de l'orografia.“

das durch die Verbindung notwendig geworden ist, darf der aufmerksame Leser aber das Gipfelkreuz der Berge sehen: „Només als pics elevats trobem un punt d'acabament a tanta escriptoria. Aquell punt que hi sol ser marcat amb la monjoia: la creu i la fita [...]” (Perejaume, 1998: 43). Zugleich verweist „Oïsmè“ indes auf das Toponym „Baronia de Sant Oïsmè“ und damit einmal mehr auf Perejaumes spielerischen Zugang, insofern der Name des Heiligen aus dem Griechischen stammt³⁷ und der nämlichen Gegend ein besonderer Zauber innewohnt: „i es creença que els noms s'hi apareixen diversos, segons la disposició de l'oient.“ (ebd.: 84): mag mithin auch ein Zusammenhang zwischen den Dingen und ihren Namen bestehen, verliert er sich spätestens in der phänomenologischen Inkommensurabilität der Hörer-Dispositionen. Wenn sich also Perejaumes facettenreiche Träumerei letztlich als bloßes Spiel mit der mimologischen Tradition versteht, widerlegt sie doch auch ihre These vom Ineinsfallen von Sehen und Hören, Malen/Zeichnen und Schreiben, insofern die Texte dem graphischen Werk an Komplexität weit überlegen sind. Zwar ließen sich viele Thesen und Sätze sicherlich auch bildlich darstellen, und einige der Abbildungen leisten genau dies, obgleich sie insgesamt vielleicht auf einem anderen Stilregister – einem komischeren – angesiedelt sind, doch scheint Perejaume diesen Aufwand zu Recht gescheut zu haben. ■

■ Bibliographie

- Coromines, Joan (1997): *Onomasticon Cataloniae. Els noms de lloc i noms de persona de totes les terres de llengua catalana*, Bd. VII, Sal–Ve, Barcelona: Curial Edicions.
- Espadaler, Anton M. (1993): *Història de la literatura catalana*, Barcelona: Barcanova.
- Garolera, Narcís (1996a): „Canigó: Influències franceses de l'oda *La Malèida*“, in: ders.: *Sobre Verdaguer. Biografia, literatura, llengua*, Barcelona: Empúries, 79–94.
- (1996b): „Ideologia i literatura en les impressions d'*Excursions i viatges*“, in: ebd., 135–153.
- Génette, Gerard (2001): *Mimologiken. Reise nach Kratylien*. Aus dem Französischen von Michael von Killisch-Horn, Frankfurt: Suhrkamp (frz. *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris: Editions du Seuil, 1976).

37 Vgl. Eintrag „Sant Oïsmè“ in Coromines (1997: 41).

- Perejaume (1992): *Oli damunt paper*. Epíleg de Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona: Editorial Empúries.
- (1993): *La pintura i la boca. Suro i soroll. Tres exposicions. Pessebrisme*, Barcelona: Edicions de la Magrana.
- (1998): *Oïsmè. Una escriptura natural a partir dels croquis pirinencs de Jacint Verdaguer*. Pròleg de Josep Palau i Fabre, Barcelona: Edicions Proa.
- (2003): *Para tocar el mundo / para no tocar el mundo*, Madrid: Galería Soledad Lorenzo.
- Saule-Sorbé, Hélène (2004): „En torno a algunas ‘orografías’ realizadas por Franz Schrader en los Pirineos españoles“, *Ería* 64–65, 207–220.

- Dietmar Frenz, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <frenz@em.uni-frankfurt.de>.

Resum: Al seu llibre *Oïsmè. Una escriptura natural a partir dels croquis pirinencs de Jacint Verdaguer* l'artista català Perejaume s'ocupa de nou de la relació entre el món i la seva representació en l'art i el llenguatge. Aquesta vegada es passeja pel paisatge pirinenc i profereix un discurs dens i de vegades erràtic, que relaciona la natura que l'envolta amb els topònims, mesclant idees provinents de la tradició de Cràtil amb idees surrealistes pròpies. ■

Summary: In his volume *Oïsmè. Una escriptura natural a partir dels croquis pirinencs de Jacint Verdaguer* the Catalan artist Perejaume focuses once more on the relation between the world and its representation in art and language. This time, strolling through the Pyrenean landscape, he proffers a dense and sometimes erratic discourse which relates surrounding nature and toponyms, mixing set pieces from Cratyllic tradition with own surrealist ideas. [Keywords: Perejaume, Verdaguer, mimology] ■