

Zeitschrift  
für  
Katalanistik

21 (2008)



# Zeitschrift für Katalanistik

Revista d'Estudis Catalans

*Begründet von / Fundada per*  
Tilbert Dídac Stegmann

*Herausgegeben von / Editada per*  
Roger Friedlein, Johannes Kabatek,  
Claus D. Pusch, Gerhard Wild

*Publiziert unter der Schirmherrschaft von*  
*Publicada sota el patrocini de*  
Deutscher Katalanistenverband (DKV)  
Centre UNESCO de Catalunya  
Generalitat de Catalunya

Vol. 21 (2008)

Freiburg / Tübingen 2009  
ISSN 0932-2221

<https://doi.org/10.46586/ZfK.2008.I-360>

Aufsätze sowie Rezensionsexemplare werden an die Redaktionsadresse (*Zeitschrift für Katalanistik*, Romanisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, E-mail <zfk@katalanistik.de>) erbeten.

Els textos i els exemplars de ressenya s'han d'enviar a la redacció (*Zeitschrift für Katalanistik*, Romanisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, c/e <zfk@katalanistik.de>).

## Zeitschrift für Katalanistik 21

ISSN 0932-2221 · www.katalanistik.de/zfk

© Romanische Seminare der Universitäten Freiburg und Tübingen  
Freiburg im Breisgau / Tübingen 2009  
Alle Rechte vorbehalten.

*Aquesta publicació s'ha realitzat amb el suport de · Diese Publikation erscheint mit Unterstützung von:*



Institut Ramon Llull, Barcelona



Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg im Breisgau



Eberhard-Karls-Universität, Tübingen



Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main

*und in Zusammenarbeit mit · i en col·laboració amb:*



Deutscher Katalanistenverband e.V., Köln  
Associació Germano-Catalana

Redaktion: Claus D. Pusch (Freiburg i. Br.), Johannes Kabatek (Tübingen)

Redaktionelle Mitarbeit: Angela Baggarley, Ariadna Soler (Tübingen)

Satz: Claus D. Pusch

Vertrieb / Distribució: TFM – Verlag Teo Ferrer de Mesquita,

Große Seestraße 47, D-60486 Frankfurt am Main,

Tel. +49 / (0)69 / 28 26 47, Fax +49 / (0)69 / 28 73 63,

E-mail <noack@tfmonline.de>, Internet <<http://www.tfmonline.de>>.

Bestellungen bitte an den Verlag TFM /

Dirigiu les comandes de subscripció a l'editorial TFM.

Druck: Gulde-Druck Tübingen <<http://www.gulde-druck.de>>



# Inhaltsverzeichnis Índex

## ■ Dossier: Un segle de poetes-pintors · Ein Jahrhundert katalanischer Malerpoeten

Scarlett Winter · Gerhard Wild (Frankfurt am Main):

Vorwort: *El segle dels poetes-pintors* ..... 3

*Noucentisme*

Maridès Soler (Trier):

«Una gota de terra»: El paisatge mallorquí a la prosa pictò-  
rica de Santiago Rusiñol ..... 11

*Des del romanticisme fins al surrealisme*

Gerhard Wild (Frankfurt am Main):

Ideen-Maschinen – Klang-Figuren – Bewegungs-Bilder –  
Sprach-Barrieren. Ebenen poetischer Subjektivität in  
Texten schreibender Maler (Chirico, Dalí, Giacometti,  
Miró, Ernst, Duchamp, Picabia, Magritte) ..... 39

*Joan Miró*

Scarlett Winter (Frankfurt am Main):

Zwischen gemalter Poesie und poetischem Theater. Grenz-  
gänge des Medienkünstlers Joan Miró ..... 77

Riewert Ehrich (Freiburg im Breisgau):

*Mori el Merma* – aus dem Bild herausgetretene Ubu-Figu-  
ren Mirós. Der Triumph des Künstlers über den Fran-  
quismus ..... 97

|                                                                                                                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Laetitia Rimpau (Frankfurt am Main):<br><i>A noir – O bleu !</i> Von Laut und Schrift zur Fläche. Joan<br>Miró und seine Methode der <i>peinture-poétique</i> ..... | 121 |
| <i>Salvador Dalí</i>                                                                                                                                                |     |
| Isabel Maurer Queipo (Siegen):<br>Salvador Dalí – un fenómeno cultural y mediático .....                                                                            | 151 |
| Nanette Rißler-Pipka (Siegen):<br>A reflection on his mind: Bergson, perception and mem-<br>ory in Dalí's writing .....                                             | 167 |
| Volker Roloff (Siegen):<br>Surrealismus und Intermedialität in <i>La vie secrète de Salvador<br/>         Dalí</i> .....                                            | 179 |
| Eva Morawietz (Göttingen):<br>Die Rezeption Salvador Dalís in der amerikanischen Kul-<br>tur der Nachkriegszeit .....                                               | 197 |
| Philipp Stadelmaier (Frankfurt am Main):<br>Das Sublime und das Aas: Salvador Dalís Entwürfe einer<br>Geschichte (vom Tod) des Kinos .....                          | 217 |
| <i>Postavantguarda</i>                                                                                                                                              |     |
| Andrea Stahl (Siegen):<br>Vom Sprechen der Bilder: Variationen visueller Wahr-<br>nehmung bei Joan Brossa .....                                                     | 231 |
| Dietmar Frenz (Frankfurt am Main):<br>Kratyliche Träumereien in Perejaumes <i>Oïsme</i> .....                                                                       | 251 |
| ■ Aufsätze · Articles                                                                                                                                               |     |
| Guillem Alexandre Amengual (Palma):<br>Notes sobre el <i>Vocabulari del bestiar cabrum</i> d'Antoni Maria<br>Alcover .....                                          | 267 |

- Max Doppelbauer (Wien):  
 Wie aus dem *valencià* eine eigene Sprache wurde. Kritische  
 Analyse des *Dictamen* und des *Nou Estatut* ..... 281
- Dokumentation · Documentació
- Anna Platt González (Frankfurt am Main):  
 Lehrveranstaltungen katalanischer Thematik an den  
 Hochschulen des deutschen Sprachbereichs im Sommer-  
 semester 2007 und im Wintersemester 2007/2008 ..... 297
- Buchbesprechungen · Ressenyes
- Bíblia del segle XIV: Èxode – Levític*. Barcelona: Associació  
 Bíblica de Catalunya / Publicacions de l'Abadia de Mont-  
 serrat, 2004 (Corpus Biblicum Catalanicum; 3) [Alexander  
 Fidora, Barcelona] ..... 309
- Francesc Eiximenis, O.F.M.: *Dotzè llibre del crestià*. Primera  
 part, volum primer. Edició de Xavier Renedo, coordinació  
 de Sadurní Martí. Girona: Universitat de Girona / Dipu-  
 tació de Girona, 2005 [Curt Wittlin, Raval de Crist] ..... 311
- Alexandra Guzmán Almagro: *La tradició de l'epigrafia romana al  
 Renaixement. Patrimoni bibliogràfic català*. Barcelona: Publica-  
 cions de l'Abadia de Montserrat, 2008 [Sabine Panzram,  
 Hamburg] ..... 316
- Stewart King: *Escribir la catalanidad. Lengua e identidades cultura-  
 les en la narrativa contemporánea de Cataluña*. Woodbridge:  
 Támesis, 2005 [Henriette Partzsch, St-Andrews] ..... 319
- Axel Sanjosé (Hg.): *Vier nach. Katalanische Lyrik nach der Avant-  
 garde. Enric Casasses, Eduard Escoffet, Arnau Pons, Víctor  
 Sunyol*. München: Lyrik Kabinett, 2007 [Roger Friedlein,  
 Berlin] ..... 322
- Antoni Ferrando / Miquel Nicolás (Hrsg.): *La configuració  
 social de la norma lingüística a l'Europa llatina*. Alacant: Institut

|                                                                                                                                                                                                                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2006 [Carsten Sinner, Leipzig] .....                                                                                                                                                                                                         | 325 |
| Jaume Corbera (dir.): <i>Arxiu audiovisual dels dialectes catalans de les Illes Balears</i> . Palma: Universitat de les Illes Balears / Càtedra Alcover-Moll-Villangómez, 2006 [Hans-Ingo Radatz, Kiel] .....                                                                           | 337 |
| Cécile Teissier: <i>Zum Schutz der Regionalsprachen im europäischen Frankreich. Rechtstatsachen und Rechtsprobleme</i> . Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2005 [Thomas Gergen, Saarbrücken] .....                                                                                             | 340 |
| Walther L. Bernecker / Torsten Eßer / Peter A. Kraus: <i>Eine kleine Geschichte Kataloniens</i> . Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007 [Lluís Quintana Trias, Barcelona] .....                                                                                                             | 344 |
| Michael Ebmeyer: <i>Gebrauchsanweisung für Katalonien</i> . München: Piper, 2007 [Ferran Ferrando Melià, Stockholm] .....                                                                                                                                                               | 346 |
| Associació Catalana d'Història del Dret "Jaume de Montjuïc" (ed.): <i>El Dret Comú i Catalunya (Actes del XI Simposi Internacional Barcelona, 20–22 maig de 2004)</i> . Barcelona: Associació Catalana d'Història del Dret "Jaume de Montjuïc", 2005 [Thomas Gergen, Saarbrücken] ..... | 348 |
| Josep Serrano Daura (ed.): <i>Catalunya i Espanya: Vint-i-cinc anys de l'Estatut d'Autonomia. Actes de la 7ena Jornada d'Estudis Locals (Bot, 2004)</i> . Bot (Terra Alta): Ajuntament de Bot, 2005 [Thomas Gergen, Saarbrücken] .....                                                  | 350 |
| Hinweise zur Texteinrichtung · Normes per a la preparació dels textos · Guidelines for the submission of texts .....                                                                                                                                                                    | 353 |

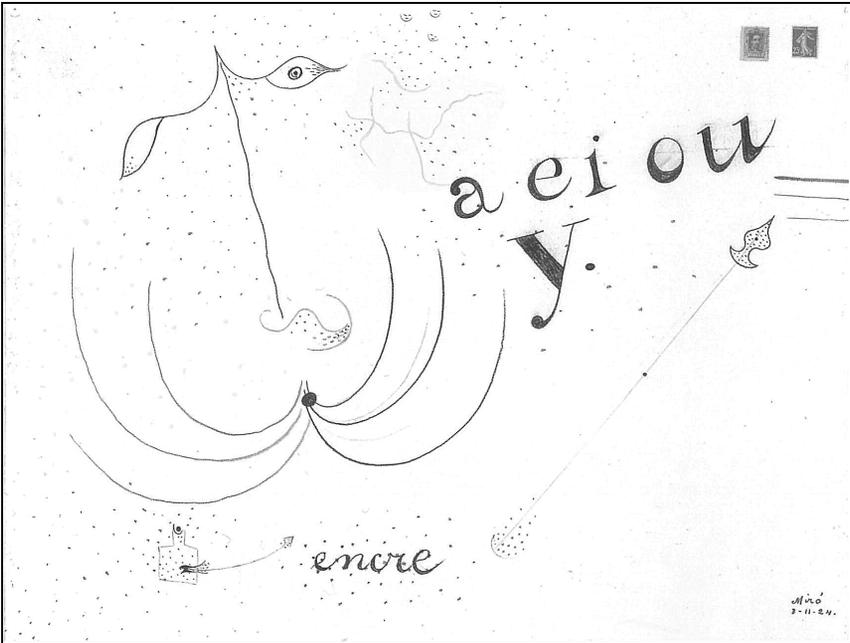
Dossier

Un segle de poetes-pintors · Ein  
Jahrhundert katalanischer Malerpoeten

Coordinació · Koordination:

Gerhard Wild (Frankfurt am Main)

Scarlett Winter (Frankfurt am Main)



© Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009



Vorwort:

## *El segle dels poetes-pintors*

Scarlett Winter (Frankfurt am Main)

Gerhard Wild (Frankfurt am Main)

„Die Poesie ist Musik für das innere Ohr,  
und Malerei für das innere Auge,  
aber gedämpfte Musik, aber verschwebende Malerei.“  
(Friedrich Schlegel: *Athenäum*fragment, 174<sup>1</sup>)

### ■ 1

Dass Maler sich neben der bildenden Kunst dem Schreiben zuwenden, ist kein ausschließlich katalanisches Phänomen. Kann Katalonien mit Salvador Dalí und Joan Miró auf Künstler von Weltrang verweisen, so ist das Thema keineswegs auf diese begrenzt, wie die nachfolgenden Beiträge belegen. Vielmehr situiert sich das Schreiben der Maler im weiteren Kontext jener Avantgarden, die unter dem Einfluss des französischen *Fin de Siècle* die klassische Formensprache aufzulösen beginnen, und deren Reperkussionen sich bis in die aktuelle Gegenwart erstrecken.

Das Spektrum der in unserem Dossier „Un segle de poetes-pintors“ vertretenen Beiträge umfasst daher Arbeiten, die vom katalanischen *Moder-nisme* (Santiago Rusiñol) bis in die aktuelle Postmoderne (Joan Brossa und Perejaume) reichen. Wie in ihren Bildwerken lassen sich die Maler nicht auf ein Medium oder eine Gattung festlegen. Das vorliegende Dossier dokumentiert daher die literarische Entfaltung katalanischer Bildkünstler sowohl im Medium des Theaters wie in den Gattungen der erzählenden Literatur, Lyrik und im Grenzbereich von Essay, Aphorismus und Auto-biographie. Mehr noch, wie in ihrem bildnerischen Werk scheinen sie spä- testens seit der ästhetischen Revolte der ersten Moderne das Moment der Medienmischung auch in die Sprache hineinragen zu wollen. So greift seit

---

1 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. v. Ernst Behler u. Jean-Jacques Anstett, München / Wien / Padernborn: Schöningh, 1958, Abt. Bd. 2, 193.

1915 neben dem älteren noch der bürgerlichen Kunstauffassung verpflichteten, individualpsychologischen Konzept der „Doppelbegabung“ und deren aus der Romantik überkommenen Selbstdeutung als einer „wechselseitigen Erhellung der Künste“ allmählich eine immer stärker medienorientierte Konzeption Raum. Ausgelöst durch einen von Futurismus und vor allem Dada an die Kunst herangetragenen Materialbegriff werden nun auch in Sprache, Schrift und Bild auf Produzentenseite die Möglichkeiten von Materialien und Verfahren in immer neuen Kombinationen ausspekuliert, mit Blick auf die Rezipientenseite Wahrnehmungsprozesse studiert und verfestigte Erwartungshorizonte gezielt manipuliert.

Die Situation des intermedialen Verfransens der Künste äußert sich zweifellos am stärksten im Pariser Surrealismus, der bald als spiritualistische, bald als intellektualistische Überbietung von Futurismus und Dada diese vereinnahmt und polemisch tilgt. Ihm schließen sich die Katalanen Miró und Dalí an, um – wie Jahrzehnte zuvor Santiago Rusiñol im Klima der französischen *Fin de Siècle* – den Anstoß einer auf Entgrenzung ausgerichteten Kunst aufzunehmen, die sie alsbald mit nationalen Elementen kombinieren und damit auf ihre spezifische Weise überbieten werden. Andererseits war schon dem Schaffen Santiago Rusiñols – wie allen Modernismen der Jahrhundertwende – mit dem Blick auf Paris die Überwindung nationaler ästhetischer Konzepte vorgezeichnet. Wenngleich Rusiñol sich eher als Maler denn Dichter fühlt, beginnt erst recht mit der Heimkehr aus Paris die literarische Karriere als Mitbegründer des katalanischen Modernismus.

Anders als Rusiñol pilgern Miró und Dalí nicht nach Paris, um heimzukehren. Die „Hauptstadt der Moderne“ wird beiden zum biographisch-ästhetischen Wendepunkt, mehr noch: beide werden im Surrealistenzirkel das Katalanische zugunsten des Französischen liegen lassen. Als Künstler zwischen den Künsten und Vagabunden zwischen den Sprachen und Kulturen werden sie aber zugleich die herausragenden Botschafter einer katalanischen Kunst, die sich in die Weltkunst durch literarische Versuche einschreibt. Die von Dalí, vor allem aber Miró eröffneten semiotischen Aporien, die in der gesamteuropäischen Moderne zu einer fast mystischen Erforschung der Beziehung von Sichtbarem und Sagbarem führen, wirken weiter bis in die aktuelle Gegenwartskunst, die in den so verschiedenen Arbeiten von Tapiès, Brossa und Perejaume Schrift, Bild und Sprache zur Deckung bringt.

## ■ 2

Die methodisch unterschiedlichen Ansätze des vorliegenden Bandes wollen den multiplen Fragestellungen Rechnung tragen, die sich aus dem meist doppelten Wechsel des Malers zum Sprachschöpfer und des Katalanen zum Weltbürger ergeben. Ausgangspunkt von **Maridès Solers** Beitrag über *Santiago Rusiñol* könnte in mehr als einer Hinsicht das Horazische „ut pictura poesis“ lauten, widmet sie sich doch der bislang kaum beachteten Frage, wie im Medienwechsel bereits um 1900 das sprachliche Werk Momente der Bildkunst in eine Form bringt, die dem 19. Jahrhundert seit Novalis als kreative Überschreibung, als Paraphrase, verfügbar war. So adaptiert der Malerpoet, getreu den Verfahrensweisen des zeitgenössischen Romans, die narrative Fenstertechnik, die es gestattet, über das rhetorische Verfahren der Ekphrasis und den Modus der Amplifikation das malerische Moment über die Beschreibung Sprache werden zu lassen, und damit das literarische Werk zu einem „sprachliche Museum“.

In einem komparatistischen Beitrag zeichnet **Gerhard Wild** in Texten von *Chirico, Dalí, Miró, Giacometti, Ernst, Picabia, Duchamp* und *Magritte*, ausgehend von der ästhetischen Situation um 1900, die unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten nach, die der Maler in der Literatur vorfindet und die es ihm gestatten, der Chimäre der neuzeitlichen Kunst, dem Imaginären, mittels einer immer neuen, die traditionelle Wirklichkeitsauffassung auszehrenden Sprache Gestalt zu verleihen.

Erfreulicherweise widmen sich drei Arbeiten dem Schaffen *Joan Mirós* und seinen vielfältigen Ausdrucksformen im Zwischenraum von Bild-, Wort- und Schriftkunst.

**Laetitia Rimpau** beschäftigt sich mit Mirós „poetischen Spielen“. Ihr umfangreicher Beitrag nimmt Mirós lyrisches Schaffen zum Ausgangspunkt einer kühnen ästhetikgeschichtlichen Schleife, die über die frühe Pariser Moderne – zumal den Kreis Apollinaires, den auch Picasso frequentierte – bis weit ins 19. Jahrhundert vordringt, um den unpräzisen Intellektualismus der mirónianischen Texte und Bilder bis auf Rimbaud und Jarry rückzubinden.

Der Beitrag von **Riewert Ehrich** situiert Mirós Theaterentwürfe unter dem Blickwinkel einer prononciert antifranquistischen, engagiert-politischen Haltung des *poete-pintor* Miró, die er mit der wiederum im 19. Jahrhundert namentlich um Alfred Jarry zentrierten antibürgerlichen Ästhetik verknüpft.

**Scarlett Winters** Studie über das Theater Mirós sieht die bislang zwar von verschiedener Seite dokumentierten, jedoch nie unter medienästhetischem Blickwinkel betrachteten dramatischen Entwürfe im intermedialen Spannungsfeld eines Theaters, das Sprache, Musik, Bild, Bewegung, Choreographie zu einer Literatur kombinieren, die das Imaginäre im theatralischen Raum Gestalt annehmen lässt, um die Grenzen von Welt und Mensch, Zeit und Raum, Empfindung und Wirklichkeit aufzuheben. Wie generell in theatralischen Entgrenzungsprojekten der Moderne (Stanislawskij, Craig) wird der Akzent im ursprünglichen Wortsinn von bebildeter Narrativität auf den ursprünglichen Wortsinn von Theater als geschaute Totalität (*theatron/spectaculum*) zurückgewendet, was zu einer minimalisierten Sprechhandlung führen kann, der als Bühnenaktion die Bewegung der Formen und Körper, des Lichts und der Klang gegenüberstehen. Wie Mirós Theater lässt sich die bildnerische Arbeit der Moderne und vor allem des Surrealismus unter dem Begriff eines vordergründigen Minimalismus, als wirkungsästhetische Ausweitung theatralischer Möglichkeiten in einen imaginativen Erlebnisraum fassen, der, wie gerade Theaterentwürfe schreibender Maler (Kandinsky, Kokoschka, Schlemmer) zeigen, durch Textreduktion auf einen neuen Typus des synästhetischen Gesamtkunstwerks abzielt.

*Salvador Dalís* Anteil an der Literatur ist seitens der etablierten Kunstgeschichte bislang vor allen Dingen am Beispiel seiner abundanten Produktion als Buchillustrator und Graphiker zumal der klassischen Literaturen (Bibel, Homer, Vergil, Tristan, Dante, Cervantes etc.) erforscht worden. Als Grenzgänger im Raum des Theaters, für das er Theaterszenarios schrieb und Bühnenbilder schuf, ist er erst seit der editorisch unbefriedigenden Erstedition seines schriftstellerischen Gesamtwerks<sup>2</sup> bekannt geworden. Seine zahlreichen schriftstellerischen Aktivitäten erschöpfen sich nicht in dem katalanischen Jugendtagebuch und ersten katalanischen Gedichten (s. hierzu auch Beitrag Wild), bzw. den bereits unter dem Einfluss des Pariser Surrealistenzirkels für Bretons *La Révolution Surréaliste* und *Le Surréalisme au Service de la Révolution* und schließlich Picassos *Minotaure* verfassten Arbeiten unterschiedlichster Genres. Erst der Dalí des amerikanischen Exils wird die Schreibkunst – freilich auch unter dem kommerziellen

---

2 Die achtbändige *Obra completa* von Salvador Dalí ist in einer katalanischen und spanischsprachigen Parallelausgabe bei Destino in Barcelona seit 2004 im Erscheinen begriffen. Wie im Falle zahlreicher früherer Einzelausgaben steht aber die editorisch desaströse Lage der dalíanischen Schriften (s. hierzu Beitrag Roloff) einer philologisch begründeten Aufarbeitung weiterhin im Wege.

Aspekt der Erweiterung seiner schöpferischen Produktpalette – zu voller Entfaltung bringen, wobei seine 1942 in französisch abgefasste fiktive Autobiographie *La vie secrète de Salvador Dalí* und der (1944 in englisch erstveröffentlichte) Roman *Visages cachés* nur der Anfang einer umfangreichen literarischen Arbeit im Bereich von Essay, Tagebuch, Autobiographie und theoretischem Metatext darstellen.

**Volker Roloffs** Beitrag zu dem fingierten Egodokument *La vie secrète de Salvador Dalí* stellt die Aufforderung zu einer neuen Auseinandersetzung mit Dalí als Literaten dar, die sich von kunstgeschichtlichen Forschungsklischees und Vorurteilen freimachen solle. Aus Anlass der keineswegs einwandfreien kritischen Neuausgabe des Werks bringt er die Frage nach einer Editionsform auf, die den multimedialen Ambitionen des späten Dalí seit den vierziger Jahren gerecht wird und Text und Bild entsprechend Dalís Manuskripten in ihrem Willen zum synästhetischen Verbundkunstwerk ernst nimmt. Überdies skizziert er die bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückreichenden Filiationen des Werks als Egodokument unter dem Aspekt einer prononcierten Theatralität, die sich im Moment literarischer Selbstinszenierung gegen einsinnige kunstwissenschaftliche Deutungsmuster abblendet.

Am Beispiel des Übergangs vom Text ins Bild und vice versa widmet sich der Beitrag von **Isabel Maurer Queipo** den wechselseitigen Reperkussionen eines kreativen Überschreibe- und Remodellierungsvorgangs, aus dem die berühmten Doppelbilder Dalís hervorgehen. Aus der Hybridie von Traum, Halluzinationen und einer ironisch subvertierten Psychoanalyse geht die dalíanische Denkform der „kritisch-paranoischen“ Methode hervor, die je nach der vom Rezipienten realisierten intertextuellen, intermedialen und interkulturellen Lesart ihren Ambivalenzcharakter enthüllt.

Unlängst war Dalí an anderer Stelle als „ávido lector“ klassifiziert worden, der bereits von den Jugendjahren bis ins hohe Alter seine intensive Aneignung von Literatur unterschiedlichster Kulturen, Epochen und Genres, aber auch der Philosophie und der mystischen Literatur des Goldenen Zeitalters vorantrieb. In diesem Sinne zeigt **Nanette Ribler-Pipka** an dem Gedicht *El amor y la memoria* und dem Prosatext *La femme visible*, wie Dalí auf wahrnehmungstheoretische Konzepte zugriff, diese aber – wie hier Henri Bergsons *Matière et mémoire* – zum Ausgangspunkt eines parodistischen Überschreibevorgangs nimmt. Hieraus ergeben sich bemerkenswerte Anknüpfungspunkte an die zeitgenössischen Diskussionen über virtuelle Welten.

**Eva Morawietz** beschäftigt sich nicht nur mit dem Wirken Dalís zwischen den Medien, den Sprachen und Kontinenten, sondern belegt, wie sich ein Maler-Dichter katalanischer Herkunft internationalisiert. Das Abenteuer des Surrealismus in der Neuen Welt wurde bislang lediglich am Beispiel von Dalís Hollywood-Aktivitäten erforscht, während die Autorin Dalís Wirkung auf Phänomene ausweitet, die mittlerweile im Zentrum der Postmodernediskussion stehen. Als Beispiel des neuzeitlichen Mythos vom unnachahmlichen Personalstil bei gleichzeitigem Eklektizismus stimmt Dalí den Abgesang auf die klassischen Avantgarde an und wird damit zum Propheten einer postmodernen Stilkonfiguration, wie sie sich an den Werken Pynchons aufweisen lässt. Jenseits der US-amerikanischen Primärrezeption eines katalanischen Großkünstlers versteht sich ihr Beitrag im gesamtamerikanischen Kontext gelesen als Aufforderung, das Phänomen des Surrealismus an anderer Stelle in grundsätzlicher Form als poetische Initiation der Neuen Welt in die neomanieristische Ästhetik zu lesen. Ausgangspunkt hierfür könnten so divergierende Aktivitäten wie die großformatige dreidimensionale literaturdurchwirkte „Grand Collage“ von Jess Collins in Kalifornien oder die vom Borges-Kreis inspirierte, esoterisch-eklektische Malerei des argentinischen Malerdichters Xul Solar sein.

**Philipp Stadelmaier** zeichnet die Musealisierung der Kinogeschichte am Beispiel von Dalís kinematographischen Arbeiten nach. Der Beitrag, der sich ebenfalls in die Hochblüte von Dalís US-amerikanischem Wirken einfügt, betritt bereits durch die Wahl seines Gegenstandes Neuland. Hat sich die Filmindustrie mit Dalís Drehbüchern und Szenarios bislang erst im Umfeld des Dalí-Centenars 2004 (eher klischeehaft und dilettantisch) auseinandergesetzt, so machte sich auch die Forschung gründlich spröde gegenüber den „guiones y proyectos cinematográficos“. Gerade diese Verkenntung nimmt Stadelmaier zum Ausgangspunkt einer hermeneutischen Schleife, in deren Mittelpunkt das von Dalí offenbar bereits seinen Entwürfen einbeschriebene Scheitern steht, das gleichermaßen in handwerklicher Unrealisierbarkeit und konzeptioneller Verweigerung gegenüber den Anforderungen einer kommerziell orientierten Filmindustrie ruht. Stadelmaier deutet, ausgehend von zwei frühen filmästhetischen Essays, die nicht realisierten Filmscripts als Ausdruck eines allumfassenden Begehrens, das sich im Sehakt autistisch auf den Schöpfer Salvador Dalí selbst zurückbezieht. Indem die Drehbücher als Hybride von Gattungen, Verfahren und Medien eine visionäre ästhetische Totalität projektieren, widersetzen sie sich einerseits den utilitaristischen Forderungen einer Industrie, bewahren andererseits gleichsam eifersüchtig auf den fremden Blick den äußerlich

nicht verwirklichten Film in der Imagination seines Erfinders. Nicht nur werden so Schreiben und Filmen als para-malerische Praxis gesetzt. Vielmehr erweisen sich Dalís kinematographische Projekte zugleich als Abbild einer subjektiv totalisierten Kinogeschichte, die in Gestalten wie Anna Magnani, den Marx Brothers und Jean Gabin inkarniert wird. Gerade über diese musealisierende Tendenz, das neuerliche Zurschaustellen eines ästhetischen Kontexts jenseits einer industrialisierten Lebenswelt, liesse sich die ästhetische Brücke zurückschlagen zu Dalís kunsthistorischer Kalkomanie, die ihn bereits seit den zwanziger Jahren zu seiner „kritisch-paranoischen Methode“ führte und die ihn später seine Muße Gala als Verwirklichung der raffaelitischen „Madonna von Port Lligat“ schauen lässt. Insofern repräsentieren auch die verkannten Kinoentwürfe Dalís jene vormoderne künstlerische Konzeption der „Idea“, die eine hinter dem geschauten Objekt liegende absolute Wesenheit hervorholt. Dalís absichtsvoll autistisches Gehirn-Kino weist daher zugleich bereits auf das sich entäußernde Künstlerhirn voraus, in dem uns Dalí im Teatre-Museu von Figueres ambulieren lässt.

Auch die beiden Beiträge zur aktuellen Produktion der *poetes-pintors* katalanischer Abkunft demonstrieren die andauernde Virulenz des intermedialen Ansatzes gerade in einer sich auch in Katalonien ausbreitenden Postmoderne. Waren die bisherigen Künstler Grenzgänger in geographischer und linguistischer Hinsicht, so ist seit den achtziger Jahren das Katalanische zum Standardidiom der *poetes-pintors* geworden. Mit deren neosurrealistischen Aktivitäten im letzten Teil des Dossiers wird absehbar, dass sich die traditionellen stilistischen Zuschreibungen nicht auf Mikroepochen der Avantgarde beschränken lassen, sondern dass Futurismus, Dada und Surrealismus nunmehr in einer Symbiose des Ungleichzeitigen bestehen. Zugleich erfährt die leitmotivisch im Rahmen poetisch-malerischer Grenzüberschreitung wiederkehrende Frage nach der Sagbarkeit eines Imaginären eine Zuspitzung, die in eigentümlicher Weise auf die Anfänge dieser Diskussion in Platons *Kratylos* rückverweist.

Die neofuturistischen Arbeiten *Joan Brossas* liest **Andrea Stahl** im Sinne des gegenwärtigen *iconic turn*, wenn sie an Brossas Begriff der *poesia objecte* die grundsätzliche Frage nach der „Lesbarkeit“ von Bildern oder der Bildlichkeit der Sprache stellt. Aus einer Mimetisierungstendenz des nachdadaistischen *poema objecte* entsteht ein Typus des Bildgedichts, der letztendlich den epistemologischen Status der Schrift reorganisiert, indem das Zeichenarrangement einer Semiosis untergeordnet wird, die dem Zeichenkörper der Schrift eine spiegelbildliche Seinsweise in Bezug auf lebenswelt-

liche Referenzobjekte zuweist, um Sagbarkeit in den Raum einer Sichtbarkeit zu verrücken.

Unter der Perspektive eines hintergründigen Kratyliismus liest **Dietmar Frenz** das Schaffen des mittlerweile international angesehenen Neosurrealisten *Perejaume*. Dessen *Oïsme. Una escriptura natural a partir dels croquis pirinencs de Jacint Verdaguer* ließe sich, Horazens schon erwähntes „ut pictura poesis“ travestierend, unter dem Motto „ut natura poesis“ als Versuch der Dekonstruktion der alten Rede über das Verhältnis von Sprache und Welt verstehen. Letztlich scheint sich seit den Avantgarden der antike Wahlspruch auf einen bei Perejaume bewusst materiell verstandenen Mimetismus hinzubewegen, der als neuerliche Subversion jener auto- und meta-referentiellen Tendenzen der Gegenwartskunst und Literatur zu lesen wäre, die sich im Schaffen der *poetes-pintors* seit dem Surrealismus mit verschiedener Akzentuierung etabliert hatten.

### ■ 3

Neben den Autoren, die unserer Einladung zur Mitwirkung an diesem Themendossier gefolgt sind, gilt unser Dank vor allem Claus Pusch für seine gleichmütige Unterstützung bei der aufwändigen EDV-technischen Aufbereitung der Beiträge sowie der VG Bild-Kunst, namentlich vertreten durch Frau Svetlana Muzdalo, ohne deren juristische Beratung der Bildteil dieses Heftes so nicht zustande gekommen wäre. ■

- Scarlett Winter, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <S.Winter@em.uni-frankfurt.de>.
- Gerhard Wild, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <montesinos@t-online.de>.



# «Una gota de terra»: El paisatge mallorquí a la prosa pictòrica de Santiago Rusiñol

Maridès Soler (Trier)

## ■ 1 Relacions entre la literatura i la pintura

Kurt Wais opinava que originàriament totes les arts eren simbiòtiques, les quals, al llarg dels segles, tan aviat apareixien separades, tan aviat unides (Wais, 1992: 41–43). Segons les èpoques, aquesta simbiosi es manifesta amb més o menys claredat i sota diferents aspectes: *psicològicament*, a través dels «talents múltiples» (*Doppelbegabung*),<sup>1</sup> en els quals té lloc la fusió de tots els canals del procés creatiu; *fisiològicament*, a través de la sinestèsia, segons la qual perfums, colors i sons es corresponen els uns als altres (Baudelaire), o *estructuralment*, a través de diferents estils barrejats entre ells (Weisstein, 1978: 7). És evident que des de l'antiguitat existeix una relació estreta entre totes les arts, la qual es tradueix mitjançant diverses combinacions, ja sigui presentant igualtat entre elles (literatura i pintura/música) o influència mútua (pintura/música a la literatura; literatura a la pintura/música).

Sobre la relació de pintura i poesia és simptomàtica la frase de Simòndes de Keos, transmesa per Plutarc: «La pintura és una poesia muda i la poesia, una pintura parlant» (Buch, 1972: 21). Mentre la música apel·la al sentit acústic, la literatura i pintura es dirigeixen al visual; a través d'aquests sentits –auditiu i visual– s'activa la imaginació i la intuïció. A partir del Romanticisme es parla d'una sinestèsia i simbiosi entre les arts i a començaments del segle XX s'introdueix el concepte de «wechselseitige Erhellung der Künste» (il·luminació recíproca de les arts; Walzel, 1924: 265–281), segons el qual totes les arts visuals i verbals presenten una base comuna, que es manifesta mitjançant formes i figures, per exemple la literatura a

---

1 Alguns crítics diferencien entre «talent múltiple» (*Doppelbegabung*) i «activitat múltiple» (*Doppelbetätigung*; cf. Hooper, 1987: 9, nota 57).

través de la tinta i les lletres i la pintura, a través dels colors i els pinzells.<sup>2</sup> La literatura i la música són arts del temps, mentre que les arts plàstiques ho són de l'espai. Les primeres es basen en la successió, és a dir que el tot ve donat per diferents segments, els quals es succeeixen els uns als altres; les segones, en la simultaneïtat, és a dir que ja d'un cop d'ull pot abastar-se tota la forma completa. No obstant això, si s'aprofundeixen aquestes premisses, al final resulta que les arts de la simultaneïtat (pintura, plàstica i arquitectura) també es basen en la successió, ja que caldrà tenir en compte l'encadenament de diferents detalls a fi de copsar la seva totalitat. A la inversa, es produeix el fet de què tant la literatura com la música només poden captar-se en el seu conjunt, bo i considerant-los com una totalitat simultània (Walzel, 1924: 274–278).

En manta ocasió Rusiñol va confirmar també el parentesc de les arts entre elles, per exemple associa l'ambient d'una tarda als Pirineus amb la música: «d'eixes tardes harmonioses com les melodies de Beethoven» (Rusiñol, 1976: 259) i en el capítol «La font de l'Art» dels *Fulls de la vida*, defineix l'Art com una idea abstracta, comparant-lo amb una Ànima, de la qual les arts –referint-se a les diverses formes d'expressió estètica– li servirien de vestits. Així, en principi, l'Art no necessita ser traduït «ni en quadres, ni en llibres ni en simfonies». Com a forma d'expressió no oblida tampoc la tàctil: «el que realment estima l'art [...] l'estima pel sol tacte» (Rusiñol, 1976: 77–78).

## ■ 2 Prosa pictòrica / Pintura verbal

Homer, considerat com el fundador de la literatura europea, ja va emprar l'ècrasi com a gènere literari (Buch, 1972: 17), quan explica minuciosament l'escut d'Aquiles (llibre XVIII de l'*Ilíada*) i, amb més o menys freqüència, aquesta forma literària apareix al llarg de la història de la literatura. A la retòrica, ècrasi (del grec: descripció) indica una descripció detallada de persones, objectes, esdeveniments, topografies i situacions des de la perspectiva de l'observador (Buch, 1972: 19). En sentit més ampli, s'utilitza també per a la descripció d'una obra d'art, pictòrica o escultòrica, la qual implica una «transposició» de l'art sensorialment perceptible en mots, els

---

2 Cal remarcar aquí que, en la actualitat, tant la literatura com la pintura utilitzen sovint l'ordinador com a eina comuna de treball. Mitjançant les diferents tècniques de visualització electròniques totes les arts tendeixen molt fàcilment a convergir en un *Gesamtkunstwerk* únic.

quals evoquen i substitueixen la mateixa pintura (Kibédi Varga, 1989: 44), resultant així una pintura verbal. En altres mots, es pretén descriure la percepció visual i reproduir les subtilitats del pinzell a través dels artificis del llenguatge (Brogniez, 2000: 8).

Normalment les descripcions s'efectuen en present i, si l'observador també és pintor, reflecteixen sovint el seu estil pictòric. L'ècfrasi permet d'introduir emocions i associacions personals i alhora evocar també obres d'altres artistes, denotant així indirectament una influència o admiració envers ells. Un altre avantatge de l'ècfrasi davant la pintura és que permet d'esmentar objectes o situacions absents o, al contrari, cridar l'atenció sobre coses que, a parer de l'observador, hi són sobreres. Alguns crítics opinen, però, que l'ècfrasi mitjançant el mots limita les possibilitats il·limitades de les emocions i associacions, que un observador experimenta més lliurement i sense influència davant d'una pintura (Kibédi Varga, 1989: 36).

Segons la *Poètica* d'Aristòtil, l'art es basa en la «mímesis» (imitació primària) de la naturalesa. Més tard les Poètiques llatines van interpretar aquesta mímesis com a imitació de les obres d'arts gregues (imitació secundària). Horaci va expressar aquesta relació amb la doctrina «ut pictura poesis». Amb motiu d'una interpretació errònia va creure's que identificava la poesia i la pintura com dues arts paritàries, la qual cosa va provocar durant segles grans controvèrsies. Mentre que els uns opinaven que Horaci propugnava una identificació total de la poesia i la pintura, d'altres arribaven a una conclusió completament contrària, en cas de què aquesta tesi s'interpretés dins del seu context, és a dir, que volia advertir de no confondre la poesia amb la pintura.

Per fi, Lessing va posar claredat a aquesta polèmica tornant a recórrer a la mímesis d'Aristòtil, la qual afirmava que tant la literatura com la pintura són imitacions directes de la naturalesa. En el *Laokoon* (1766), Lessing va establir els principis de l'ècfrasi, de les quals sorgiria la «literatura descriptiva», que va assolir el seu zenit sobretot als segles XVIII i XIX. Bon exemple d'aquestes «pintures verbals» són la *Italienische Reise* (1816/17) de Goethe i, com a teoria, l'*Essay on the Pleasures of the Imagination* de Joseph Addison (*The Spectator*, 1712, Nrs. 411–421). La unió perfecta de les arts arriba al seu punt culminant en el *Gesamtkunstwerk*, per exemple les òperes de Richard Wagner, en les quals apareix una simbiosi harmònica, que apel·la als diferents sentits: la música i el cant (acústic) i el text i l'escenificació (visual) o en la «totalitat» dels preraphaelites, els quals integren l'òpsis (pintura), la *lexis* (literatura) i la *melos* (música) (Cerdà, 1981: 20).

### ■ 3 Poetes-pintors / Pintors-poetes



Fig. 1: Ramon Casas, *Retrat de Rusiñol*, 1904  
(© Consorci del Patrimoni de Sitges).

La relació intrínseca entre literatura i pintura ha impulsat molts artistes a dedicar-se a ambdues activitats. Com ja s'ha esmentat més amunt, quan es produeix la unió personal de pintor i literat, es parla de «talent múltiple». Igual que els prerrafaelites també els modernistes van dedicar-se sovint a ambdues arts i, fins i tot, en l'actualitat apareix aquest fenomen amb més o menys freqüència.<sup>3</sup> Sovint els escriptors-poetes utilitzen l'ècfrasi com un esbós mental imaginatiu per a futures pintures. A la prosa de Rusiñol es nota –sobretot a les seves descripcions de la naturalesa– que la seva imaginació de pintor i la seva vocació literària entren sovint en col·lisió.<sup>4</sup> Aquest dilema, del qual ell n'és plenament conscient, el manifesta sovint a la seva prosa arribant àdhuc a reconèixer en algunes ocasions que davant la grandiositat d'un paisatge ni la pintura ni la literatura són prou aptes per a plasmar-lo; per exemple davant del monestir de Ripoll comentarà:

fou fet per a fer pensar, per inspirar-se, per fer sentir [...] no vol ser descrit [...] perquè allà on parla el cor, la ploma no corre. No pot ésser dibuixat, perquè hi mancarà el color; no pot ésser pintat, perquè hi mancarà sempre l'aroma de les flors, l'aire històric (si aixís val a dir-ho) que circula per aquests corredors. (Rusiñol, 1976: 270)

- 
- 3 Gao Xingjian (1940–), premi Nobel de literatura de l'any 2000, també es dedica a la pintura. Per l'abril i maig del 2007 va fer una exposició titulada *La fin du monde* al Museu Ludwig de Coblència.
- 4 El *Diccionari de la Llengua catalana* (1979) a l'entrada de Rusiñol ja es fa observar que va escriure *Màximes i mals pensaments* (1927) «amb més dedicació al pinzell que a la ploma». Sobre aquest tema Pla va comentar: «Se le llamó pintor-poeta con perfecta exactitud. No pintó la realidad por el hecho de existir, sino sus estados de espíritu reflejados en las cosas externas. Creyó que la finalidad de la pintura es el sentimiento, describir los estados sentimentales más in formulables e indecibles» (Pla, 1942: 366).

Per a resumir la visió de conjunt utilitzarà una expressió de l'àmbit de la pintura: «és un quadre impressionant» (Rusiñol, 1976: 270–271); en una altra ocasió, en el cementiri de Pisa, constatarà: «el aire que allí se respira es como un hálito de arte y que vive allá la poesía» (Rusiñol, 1976: 745). I precisament són aquests «aire històric» i «hálito de arte», que obliguen a l'artista a haver de recórrer imperiosament tan aviat a la pintura com a la literatura per poder copsar-los tan exactament com sigui possible, encara que d'antuvi sap que no hi reeixirà mai del tot. Com veiem aquí, l'artista és ben conscient de què hi han emocions i impressions que no es poden descriure ni pintar. Al llarg dels seus escrits ofereix una àmplia galeria de pintures verbals dels seus viatges, per exemple a *Impressions i paisatges* (Rusiñol, 1976: 259–281). En altre ocasió, el mateix artista conjugarà ambdues arts ja abans de la pròpia creació: «El paisatgista [...] porta un llenguatge dintre: el llenguatge de la visió. Sap veure i sap escoltar, i pot entendre i fer-se entendre per la llum que tenen les coses i pel reflectiment que ell els torna» (Rusiñol, 1976: 464). En una conversa amb uns amics tarragonins, Rusiñol va definir el Modernisme ajuntant alhora els conceptes de pintura i literatura com a complements mutus: «que senti la intimitat de les coses, no la presència; del color, les vibracions; del dibuix, el caràcter; de la composició, la nota vibrant i sentidora; i de tot, l'essència misteriosa» (Rusiñol, 1976: 614).

#### ■ 4 *L'illa de la calma*

Tant a la seva obra literària com pictòrica, Rusiñol va dedicar-se a temes molt diversos: retrats, marines, interiors, edificis i, sobretot, paisatges i jardins<sup>5</sup> de tendències clarament modernistes (Marfany, 1978: 30). Per això és un artista que encaixa molt bé en la categoria de talent múltiple, mitjançant el qual va assolir enllaçar ambdues arts amb una harmonia polifònica de valor estètic (Ingarden, 1972: 395). Ja des del principi a les seves pintures no tan sols va limitar-se a copiar la naturalesa, sinó també que alhora va assajar d'interpretar-la (Roch, 1983: 34).

En els relats dels seus innombrables viatges (París, Itàlia, Mallorca, Andalusia, Castella i Llatinoamèrica) va combinar sovint la seva percepció visual pictòrica i la seva imaginació literària produint magnífics textos òptics. *L'illa de la calma* (1922) és un recull de les impressions i experiències de les seves estades a Mallorca (Rusiñol, 1976: 387–476), el títol del qual va

---

5 Va començar la seva carrera de pintor sota la influència de Joaquim Vayreda (Roch, 1983: 32, 33; Cortès Vidal, 1976: 11; Cerdà, 1981: 314).

esdevenir una perífrasi per a aquesta illa.<sup>6</sup> Com a pintor, va formar part de l'escola paisagística mallorquina<sup>7</sup> –de finals del segle XIX fins a meitat del XX–, la qual va concentrar-se primàriament en la naturalesa com a motiu principal dels seus quadres.

## ■ 5 Exemples de pintures verbals de *L'illa de la calma*

A continuació passarem a interpretar en detall algunes ècfrasis de *L'illa de la calma*, és a dir algunes descripcions, reals o imaginades, del paisatge mallorquí, que apel·len sobretot al sentit òptic. El contingut d'una prosa poètica pot transposar-se fàcilment en una imatge interna a la imaginació mitjançant l'arreglament dels diferents detalls del tot artístic. Aquesta imatge interior no té res a veure amb el contingut literari expressat en mots, sinó que es redueix senzillament a un mer esbós. La funció del detall dins el conjunt és un exemple de la il·luminació recíproca de les arts, ja que ens indica tant la successió com la simultaneïtat dins una totalitat (Walzel, 1924: 280–281).

En aquestes ècfrasis l'escriptor-pintor narra minuciosament les pintures que s'ofereixen als seus ulls, bo i interpretant-les. Per això recorre sovint a metàfores, símbols, al·legories, comparacions, associacions, i, per suposat, procedent de la ment d'un pintor, tampoc hi podrien manca atributs de color. Igual que una poesia visual, la pintura verbal pot classificar-se tipològicament segons l'estructura i segons la seva relació amb la realitat. Quant a l'estructura, el text podrà ser en estil directe o indirecte, fent que la pintura expliqui per ella mateixa allò que representa o deixant-li prendre la paraula a fi que es dirigeixi a l'observador mitjançant al·locucions, interpellacions, monòlegs, diàlegs i apòstrofes i, tal volta, reproduint alguns comentaris subjectius de l'autor. Quant a la seva relació amb la realitat, l'ècfrasi podrà ser real, fictícia o acumulativa (Kranz, 1992: 156–157). Malgrat recórrer a expressions verbals, hi dominarà la composició visual en un equilibri ben recíproc entre contingut i forma. Per tal d'accentuar aquests textos visuals, Rusiñol s'hi imaginarà sovint un marc o en demanarà

---

6 Ja el 1893 Rusiñol havia visitat Mallorca. En un article del 26.3.1893 a l'*Eco de Sitges* comenta el seu primer viatge a l'illa amb Raimon Caselles i ja va denominar-la amb aquesta perífrasi (Roch, 1983: 177).

7 Per l'abril i maig del 2007 va celebrar-se una exposició de l'escola paisagística mallorquina a Es Baluard (Palma de Mallorca), en la qual van figurar entre d'altres: Anglada i Camarassa com a gran mestre, Santiago Rusiñol, Joaquim Mir, Antoni Ribas i Ricard Ankermann.

expressament la presència d'un (Rusiñol, 1976: 454, 464, 473). Com a exemples de pintures verbals, estudiarem a continuació nou «quadres» de *L'illa de la calma*: set del capítol de «El poble de pessebre», una metàfora per Deià, un poble a l'oest de l'illa<sup>8</sup> (Rusiñol, 1976: 444–446), i dos del de «Cales» (Rusiñol, 1976: 451–453). Per a millor comprensió, i alhora per fer ressaltar més clarament llur caràcter de pinacoteca verbal, van numerats i encapçalats per un títol fictici dins un claudàtor. Pel seu contingut podrien agrupar-se sota els temes següents: dos, d'arbres [5.1.1; 5.1.3], quatre, de temàtica religiosa [5.1.2; 5.1.5; 5.1.6; 5.1.7], un, de paisatge muntanyenc [5.1.4] i dues marines [5.2.1; 5.2.2]. Quant a la relació del tema amb la realitat, poden agrupar-se de la següent manera: reals [5.1.1; 5.1.3; 5.1.4], ficticis [5.2.2] i ficticiocumulatius [5.1.2; 5.1.5; 5.1.6; 5.2.1].

## ■ 5.1 «El poble de pessebre»

### ■ 5.1.1 [Oliveres]

Al sortir de Son Masroig, darrer graó de Miramar, les oliveres, que es troben, s'arrossequen tant per terra, es retorcen tant les entranyes, es nuen tant, es convulsionen tant, i tant es rebolquen, amb histerisme, que ja no se'n poden dir arbres. Allò ja és un ball de sant Vito. Un té ganes de dir-los: — Prou! Per haver de patir tant per fer olives, deixeu-ho córrer i no em parlem més. Qui no pugui amanir amb oli, que mengi pa sucat amb vi, que escalfa el cap, i també alimenta! (Rusiñol, 1976: 444)

Entre el temes preferits de Rusiñol, com a pintor, destaquen els paisatges, en els quals hi predominen els arbres com a motiu —especialment xiprers i ametllers—,<sup>9</sup> sobre els quals també es troben llargues ècfrasis a la seva

---

8 Rusiñol va pintar sovint el paisatge al voltant de Deià (Roch, 1983: 178–179). Voltaire va observar amb molt d'encert que les arts plàstiques, a diferència de la literatura, repeteixen sovint el mateix motiu: «Car on peut, en peinture et en sculpture, traiter cent fois les mêmes sujets: on peint encore la Sainte Famille, quoique Raphaël ait déployé dans ce sujet toute la supériorité de son art; mais on ne serait pas reçu à traiter Cinna, Andromaque, l'Art poétique, le Tartuffe» (Voltaire, 1878: 554).

9 Rusiñol va descriure sovint els xiprers a la seva obra (Rusiñol, 1976: 61, 101, 123, 125, 254, 255, 257; Roch, 1983: 176–177), arribant fins i tot a dedicar-los capítols sencers, per exemple sobre els de Granada: «La guerra al xiprer» (Rusiñol, 1976: 672–673), els de Fiesole: «El monte de los cipreses» (Rusiñol, 1976: 761–765) i àdhuc els hi dedica una oració com a arbre sagrat: «Als xiprers» amb música d'Enric Morera (Rusiñol, 1973: 44). Va ser precisament a Itàlia, on va descobrir la seva admiració per a ells. Un dels itineraris que Rusiñol adorava era la ruta Marsella-Gènova-Pisa-Roma-Tívoli, perquè així travessava el que ell anomenava «el país dels xiprers» i, de fet, aquests esdevenen l'arbre-

prosa. Curiosament enceta el capítol «El poblet de pessebre» no amb una visió general del poble, sinó que es centra directament en les oliveres com a únic i exclusiu tema. En altres ocasions ja havia dedicat a aquests arbres alguns capítols, sobretot a *L'illa de la calma*<sup>10</sup> (Rusiñol, 1976: 429–444). L'escriptor descriu les oliveres amb pinzellades precises i clares, tot passant per alt l'atmosfera, la llum o el color per concentrar-se únicament en la forma, i centra la seva atenció en dos detalls característics: les branques i els fruits. Alhora hi introdueix el moviment dels contorns de les branques mitjançant una sinonímia verbal: «s'arrossegueu, es retorcen, es nuen, es convulsionen, es rebolquen». Després d'haver fet ressaltar aquest moviment, passarà del nivell objectiu realista al nivell subjectiu o metanivell (Kibédi Varga, 1989: 33) amb el comentari personal irònic: «Ja no se'n poden dir arbres». A continuació tornarà a reprendre el tema del moviment amb la comparació: «Allò és el ball de sant Vito».<sup>11</sup>

Per acabar el quadre, l'artista s'adreça directament a les oliveres (el subjecte observador es dirigeix a l'objecte observat) amb una interpel·lació humorística, en la qual posa de relleu la seva simpatia personal i les combina a no fer més olives, si per això cal que pateixin tant. Rusiñol s'ofereix voluntàriament a renunciar a fer servir oli i a substituir-lo pel vi. Cal remarcar que l'autor en aquest comentari apel·la al sentit gustatiu a més del visual. Addison aconsellava per tal d'augmentar més la intensitat d'una pintura verbal d'introduir-hi també comentaris sobre la seva possible utilització comercial com també succeeix en aquest cas (*The Spectator*, 1972: Nr. 414, 3: 286; Beller, 1989: 15).

---

símbol de l'artista i de «l'ànima», que és el gran tema de la seva obra (Cerdà 1981: 323). Rusiñol no tan sols va pintar la florida dels ametllers a Mallorca com a tema preferit, sinó que també va descriure-la amb els següents mots, els quals posen en evidència la influència mútua de les arts: «un músic podria dir que és una sonata en rosa» (Rusiñol, 1976: 427). A la *Fin de Siècle* va sorgir la teoria de l'"audition colorée", la qual atorgava un color determinat a cada nota musical (Hadermann, 1992: 54, 70).

- 10 Al capítol «Camí de Valldemossa» (Rusiñol, 1976: 428–429) descriu extensament els troncs de les oliveres recorrent als següents mots clau per tal de denotar moviment: «es turmenten, es retorcen». A continuació, els compararà amb «serpents, que es mossegueu la cua», «amb dones nues, que es cargolen com sargantanes», «monstres amb braços o braços amb monstres, amb les tripes a l'aire lliure o amb el cor damunt de les tripes». Al metanivell acabarà per elevar-los a una categoria dramàtica: «L'arbre tràgic farà olives, però l'arbre plebeu farà garrofes». I a continuació, com acostuma a fer en les seves ècfrasis, evocarà el nom d'algun artista famós, en aquest cas, Gustave Doré.
- 11 Vito és un ball andalús, el qual es caracteritza per moviments molt vius i alegres. En català és una frase feta, que s'emptra per denominar a algú o alguns, que es belluguen d'una manera exagerada i descontrol·lada.

## ■ 5.1.2 [Deià. Paisatge de pessebre]

La ruta entra a una fondalada, i al peu d'altíssimes muntanyes, dalt d'un turó, es veia Deià.

Deià és un altre «pessebre». Una església al replà del cim, amb un xipreret al costat. Un grapat de cases a l'entorn, que les han tirades allà on caiguin. D'altres, avall, i d'altres més avall, escalonant-se i estalonant-se, les de sobre a coll de les de sota, i totes posades de cara, amb el mateix color de suro, i els ulls oberts, que són les finestres. Si el Giotto o un altre primitiu hagués hagut d'inventar un poble, l'hauria fet com Deià. Només hi manca una motllura, i muntar-lo com a retaule. (Rusiñol, 1976: 444-445)

El títol del capítol «El poble de pessebre» denota ja d'antuvi que Deià és contemplat des d'una perspectiva llunyana, la qual permet obirar un paisatge panoràmic i alhora introduir-hi els diferents nivells topogràfics que l'emmarquen. Aquests nivells es contraposen l'un a l'altre: per una banda, hi trobem una fondalada, per altra, muntanyes altíssimes i entremig, a dalt d'un turó, està situat Deià. Amb motiu d'aquesta distància és natural que el poble aparegui de forma diminuta permetent així molt bé la comparació amb un «pessebre». El tema del poble-pessebre apareix sovint a *L'illa de la calma*, per exemple ja abans havia descrit Valldemossa com «un poblet així de pessebre»<sup>12</sup> (Rusiñol, 1976: 445) i, més avall, en aquest mateix capítol de «El poble de pessebre», podrem estudiar com hi va muntant poc a poc una composició de pessebre: primer, descriu l'escenari real en sentit objectiu, bo i conferint-li alhora un sentit expressiu i, a continuació, acaba acumulant i barrejant elements reals i ficticis per arribar a presentar un quadre d'un pessebre complet [5.1.5] en sentit significatiu (Panofsky, 1992: 212). Aquí de moment es limita només a descriure el transfons, més avall a 5.1.4 [«Poble deshabitat»] ens aproparà al poble com a decorat fent-hi desaparèixer els seus habitants, els quals al quadre següent [5.1.5, «Figuretes de pessebre»] ja s'hauran transformat en simpàtiques figures típiques pessebrístiques. La pintura és un art, que no pot expressar allò que hi manca, per exemple en aquest cas serien els actors principals d'un pessebre: el naixement i l'àngel, però sí és possible a una ècfrasi.

---

12 D'altres comparacions de Deià amb un «pessebre» són per exemple: «Essent aquests poblets, com són, de “pessebre” és natural que les figures siguin també de terra cuita» (Rusiñol, 1976: 446); «s'ha d'ésser de terra cuita i figureta d'aquelles, que només n'hi ha en els “pessebres”, que encara en queden en certes illes» (Rusiñol, 1976: 449); «Si Deià no fos un pessebre» (Rusiñol, 1976: 450); «El pessebre no es mou del seu lloc» (Rusiñol, 1976: 451) i també sobre Mallorca en general: «la fama de l'illa de la Calma hi ha portat molts forasters [...] pel seu caràcter de “pessebre”» (Rusiñol, 1976: 449).

Al cim del turó s'hi troba una església amb un xipreret, una descripció naturalista i estàtica al nivell objectiu, que canviarà a l'hora de descriure l'arregliment de les cases, que s'estenen a la seva falda. Mitjançant metàfores, adverbis i verbs d'acció hi introduirà moviment, tot pressuposant una mà rectora, la qual hauria llençat les cases a l'atzar per tal que se situessin allà on vagin a parar: «un grapat de cases, tirades, allà on caiguin, avall, i més avall, escalonant-se, estalonant-se, les de sobre a coll de les de sota».<sup>13</sup> La metonímia prosopopèdica «ulls oberts», que segueix a continuació, serveix per denotar les finestres i ja aquí ens avança el que més endavant recalcarà amb més detall sobre la manca d'habitants. A tota *L'illa de la calma* Rusiñol és parc en utilitzar adjectius de color a les pintures verbals de paisatges<sup>14</sup> i, normalment, com en aquest cas, només recorrent a atributs de colors neutres, suaus i matitzats; per exemple es limitarà a descriure el color de les cases com de «color de suro». A la ment del pintor, el paisatge real de Deià s'ha transformat en un pessebre i, tot esmentant Giotto (1266–1377), l'associa indirectament amb la iconografia i l'estil típics d'aquell pintor quatrecentista, el qual es centrava sobretot en la religiositat i la naturalesa. Per accentuar encara més aquesta visió pictòrica religiosa i alhora concloure-la, observarà encara que hi manca «una motllura»,<sup>15</sup> però

- 
- 13 Per a Rusiñol la idea central d'harmonia de la naturalesa es basa en la unitat. Tots els elements individuals estan subjectes a un ordre determinat. Aquest ordre es fa patent a través de la bastida tectònica de la composició, la qual està formada per punts pictòrics procedents de rengles verticals paral·lels i línies horitzontals paral·leles, els eixos verticals i horitzontals dels quals es creuen entre ells (Roch, 1983: 189).
- 14 Pel contrari, Rusiñol no estalvia adjectius de color a la seva ècfrasi del Judici Final del cementiri de Pisa (Rusiñol, 1976: 746). Sovint l'esmentarà a la seva obra junt amb el del Triomf de la mort. Sempre que anava a Itàlia, Rusiñol no deixava de visitar-los (Pla, 1955: 309–310). Ambdós frescos estan inspirats en l'Infern de la *Divina Comèdia* de Dante; Vasari va atribuir-los erròniament a Andrea Orcagna (1308–† després de 1368). En l'actualitat se suposa que possiblement van ser pintats per Francesco Traini (va viure a Pisa cap el 1350). Aquests frescos van inspirar també a Goethe per a la descripció de l'infern a Faust, II (acte 5è, penúltima i última escenes), tot i que no havia estat mai a Pisa, però, segons explica en el seu diari, els havia contemplat en uns gravats de Lasinio (1822). Aquest cas és un exemple molt interessant de les interrelacions de pintura i literatura, ja que una obra literària (*Divina Comèdia*) va inspirar els frescos del cementiri de Pisa, els quals, al seu torn, segles més tard van servir de model per a algunes escenes del Faust. Els prerafaelites eren també uns grans admiradors d'aquest fossar, ja que cercaven com a deu d'inspiració els pintors sants del Quattrocento, és a dir els mestres primitius italians anteriors a Rafael, per als quals llur art era una pregària (Cerdà, 1981: 20).
- 15 En manta ocasió Rusiñol s'imagina marcs per a les seves pintures verbals: per exemple a Raixa: «xiprers simètrics servint de marc a blanques estàtues» (Rusiñol, 1976: 473) o a Pollença: «té un decorat [...] per a servir de marc a processons de Setmana Santa» (Rusi-

no es tractarà d'un marc qualsevol, sinó del d'un retaule (Rusiñol, 1976: 445). Així elevarà Deià, com a poble de «pessebre», a la categoria d'una composició digna de figurar damunt els altars. Igual que a les seves pintures, aquesta ècfrasi, basada en una naturalesa arquitectònicament ordenada, és una expressió d'un «panpsiquisme», el qual revela una interiorització psíquica junt amb un desig de calma i agombolament (Roch, 1983: 188).



Fig. 2: Santiago Rusiñol, *Dijous Sant a Pollença*, 1902 (© Consorci del Patrimoni de Sitges).

### ■ 5.1.3 [Fruiterar entrellaçat]

Al peu del retaule, com la molsa, hi ha els fruiters, i n'hi ha tants i estan tan espessos i units, que no se sap destriar-los. D'una figuera en surten raïms, i és que hi ha una parra que els hi dóna. De la parra en surten les prunes que una prunera hi entortolliga, i la prunera fa taronges que li deixa un taronger que no té prou lloc per granar. La unió de verds és tan barrejada, que, per a definir-ne el color, se n'hauria de dir... color d'arbre. És un paisatge entrellaçat. Tothom creix, floreix i dóna fruit, com per treure's un pes del cor i per fer-ne acatament i ofrena a les casetes del pessebre. (Rusiñol, 1976: 445)

Després d'oferir una vista general de Deià, Rusiñol es concentra de nou en un dels seus temes preferits: els arbres. En aquest cas seran arbres fruiters.<sup>16</sup> La perspectiva continuarà sent de lluny, però aquí la composició serà horitzontal i no vertical com a [5.1.1]. Enceta aquest quadre encavalcant-lo amb el final del quadre precedent. Allà mancava només una motllura perquè fos un retaule. Ara, de moment, deixarà de banda el tema del pessebre,

---

niol, 1976: 464; cf. fig. 2), o a Sòller: «Tot lo demés serveix de marc per fer-ne destacar la fruita» (Rusiñol, 1976: 454).

16 A tota la seva obra, tant pictòrica com literària, dedica en general poca atenció als arbres fruiters amb excepció dels ametllers i tarongers de Mallorca: a *L'illa de la calma* els hi consagra un capítol sencer: «La florida» (Rusiñol, 1976: 427–428) i «La vall dels tarongers» (Rusiñol, 1976: 453–455).

el qual reprendrà més avall, per centrar-se aquí només en l'ornament. La molsa, que es trobaria sota un retaule o a un pessebre, la substituirà pels fruiters: «Al peu del retaule, com la molsa, hi ha els fruiters.»

La composició no es centrarà en els fruits com a motiu principal, sinó en l'entrellaçament de les branques dels diferents arbres (figueres, parres, pruneres i tarongers). Igual que havia fet abans amb les oliveres [5.1.1] continuarà amb l'estil d'atorgar moviment a objectes de natural estàtics mitjançant l'orientació de llurs branques. Aquí de nou concedirà prioritat al moviment en detriment de la transposició semàntica de la naturalesa. El resultat d'aquest entrellaçament serà que els fruits dels uns es confondran amb els dels altres. El color tampoc hi jugarà cap paper predominant, sinó que Rusiñol claudica obertament a l'hora d'haver de detallar les diferents tonalitats de verds i pintar llurs diferents matisos. Per això es limita només a definir-los tots amb un denominador comú: «color d'arbre». Al mateix temps renuncia a posar una nota de colorit mitjançant la descripció detallada dels fruits amb adjectius de color i s'acontenta a classificar-los senzillament pel nom: figues, raïms, prunes, taronges.<sup>17</sup> L'absència d'adjectius de color a la seva obra literària potser podria explicar-se pel fet que, com a pintor, considerava els colors més adients per a pintar-los damunt d'una tela que per descriure'ls en una ècfrasi. Per fer ressaltar més el moviment dels arbres, aquí també concentra la seva atenció en la transformació natural, gairebé imperceptible, que aquests sofreixen fins arribar a fruitar: «creix, floreix, dóna fruit». Al metanivell, l'autor prendrà part activa en la vida sensitiva dels arbres amb la prosopopèia: «Com per treure's un pes del cor». Aquest comentari transposa els sentiments emotius i transcendents de l'autor envers els arbres personificats. A continuació, tornarà a recórrer al *leitmotiv* del «pessebre», tot prosseguint la imatge religiosa del retaule, d'acord amb la qual la finalitat única dels fruits serà per fer-ne un present a «des casetes del pessebre». Cal remarcar, que l'ofrena serà a les cases i no a la gent que hi viu. Aquesta imatge de cases sense habitants es farà encara més evident en el quadre següent.

---

17 A tota la seva obra literària, Rusiñol és parc en emprar adjectius de color. Normalment sol caracteritzar els objectes mitjançant metàfores. En el capítol dedicat a «La vall dels tarongers» es limitarà a descriure les taronges com a «píndoles de llum en terres de boira» o més endavant com a «fruits d'or» (Rusiñol, 1976: 454).

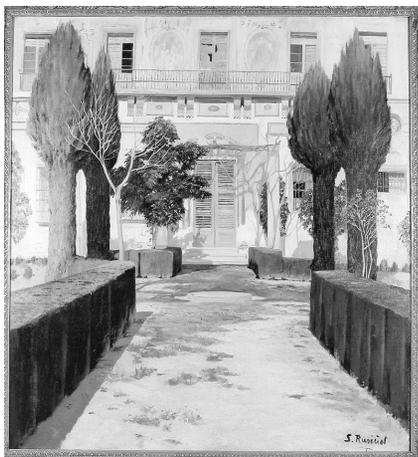


Fig. 3: Santiago Rusiñol, *Palau abandonat*, 1898 (© Consorci del Patrimoni de Sitges).

#### ■ 5.1.4 [Poble deshabitat]

Hem de fer constar que, en aquest poble, com en molts d'altres de l'illa – amb perdó sia dit dels que hi viuen –, la figura té poca importància. Un home no es veu en el paisatge. Plàsticament considerat, és un punt negre, una pinzellada; i un punt de color, allà on n'hi ha tants, desapareix entre l'atmosfera. Així és que un poble, en el camp, sempre sembla deshabitat. De la presència de la gent se'n veu un llum a l'ésser cap al tard; una fumerola que puja, una silueta que rellesca. Lo que domina són els murs, i darrera els murs els arbres, i damunt dels arbres les serres, i sota les serres el mar. El paisatge d'aquests poblets és tan ample i tan grandios, que els homes que s'hi aixopluguen, pictòricament no existeixen. (Rusiñol, 1976: 445)



Fig. 4: Santiago Rusiñol, *Gitana del Albaicín*, c. 1898 (© Consorci del Patrimoni de Sitges).

Jean-Baptiste DuBos comenta en les seves *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719): «Les Peintres intelligens ont si bien connu, ils ont si bien senti cette vérité, que rarement ils ont fait des paysages déserts & sans figures. Ils l'ont peuplés, ils ont introduit dans ces tableaux un sujet composé de plusieurs personnages dont l'action fut capable de nous émouvoir, & par conséquent de nous attacher. [...] Ils y placent ordinairement des

figures qui pensent, afin de nous donner lieu de penser» (*apud* Beller, 1989: 20). Pel contrari, Rusiñol confessarà aquí obertament la poca importància que concedeix a la figura humana en el paisatge,<sup>18</sup> arribant a afirmar que per a ell paisatge i persones representen gairebé una contradicció: «Un home no es veu en el paisatge». De nou fa suposar que la perspectiva d'aquesta pintura verbal és llunyana, per la qual cosa la grandiositat de les muntanyes fan minvar encara més la petitesa humana. A continuació corroborà el fet de què els poblets de muntanya vistos de lluny semblen deshabitats, ja que, a més estirar, llurs habitants queden reduïts —en la terminologia de Rusiñol— a la categoria de figuretes de pessebre. Ja el títol d'aquest capítol i el contingut dels quadres [5.1.2] i [5.1.5] revelen el *leitmotiv* d'aquesta narració alhora que permeten de seguir molt bé com l'autor va muntant el seu «pessebre». Aquest culminarà en el quadre següent, on Deia mitjançant l'acumulació de figuretes fictícies adients esdevindrà un veritable pessebre.

Rusiñol descriurà les persones amb els ulls d'un pintor a través de tècniques pictòriques, segons les quals la naturalesa es volatitzarà en l'atmosfera: «una pinzellada, un punt de color entre d'altres». En els seus quadres les figures són absorbides pel paisatge del voltant, de tal manera que no constitueixen cap element forani, sinó que formen part d'ell (Roch, 1983: 33), igual que una figura de pessebre hi pertany per naturalesa pròpia. Al quadre [5.1.2], [Deia. Paisatge de pessebre], es limita a presentar-lo com una composició emmarcada pel transfons grandiosos de les muntanyes. Aquí esbossarà, encara que de forma minimalista, la presència fugissera dels seus habitants a través de metonímies associades a llurs activitats: «llum al vespre», «fumarola per cuinar o escalfar», «una silueta que rellisca». Cal fer atenció a la semàntica de «relliscar», la qual confereix un sentit expressiu a l'acció de caminar. En contraposició a aquests signes de vida, hi introduirà

---

18 Rusiñol va pintar molts quadres, en els quals la figura humana ocupa el primer pla, per exemple *La Font d'en Conna* (Rusiñol, 1976: 96–97), *Retrat de Miquel Utrillo al molt de La Galette* (Rusiñol, 1976: 32–33). En aquests quadres el paisatge serveix només de transfons; sovint els personatges hi seran «encastats» i relegats a segon pla (Roch, 1983: 37). A la seva etapa de maduresa va concentrar-se exclusivament en la paisatgística sense presència humana: «Llavors, dels quadres de Rusiñol, exclusivament ja de paisatge —jardins o no—, en desapareix del tot la representació humana» (Cortès i Vidal, 1976: 11). Digne d'esmentar també, quant a la relació de figura i paisatge a una composició, és el quadre de la *Gitana d'Albaicín* (Rusiñol, 1976: 672–673; cf. fig. 4 a la pàgina anterior), on una dona andalusa apareix a primer pla i, al fons, es veu un paisatge, que no se sap ben bé si és un panorama real, que es percep a través d'una finestra oberta, o un quadre fictici.

també elements geogràfics estàtics com a punts de referència entrellaçats per adverbis de lloc, els quals juguen amb l'horitzontalitat i verticalitat de les imatges, la qual cosa denota la perspectiva d'un pintor: «*darrera* els murs els arbres, i *damunt* dels arbres les serres, i *sota* les serres el mar». Rusiñol acabarà aquesta pintura verbal accentuant de nou la grandiositat predominant del paisatge en comparació amb la petitesa de les persones fins arribar a negar obertament llur presència contemplada des de la perspectiva d'un pintor: «els homes que s'hi aixopluguen, pictòricament no existeixen».

### ■ 5.1.5 [Figuretes de pessebre]

Les poques figures de Deià, harmonitzant amb el paisatge, també han d'ésser, i ho són, de pessebre. Un home que passa per un camí, amb un burret carregat de llenya. Dos pastorets fent bullir l'olla en un foc de paper de talc. Una dona omplint el càntir en un rajolí de vidre verd. Un bou que llaura al mig d'una plana. Un ramadet de bens com mongetes, i molsa, i arbrets, i romaní, i gallines de terra cuita amb un plomeret a la cua. No hi manca més que veure-hi penjat un àngel damunt del campanar. I el naixement a sota de la cova, amb el bou i la somera, i un Jesuset de color de sucre, i si un veiéssis venir els tres Reis, no s'estranjaria de veure'ls-hi. (Rusiñol, 1976: 445)

El pintor-escriptor conclou aquí la transposició de Deià en un poble de «pessebre», bo i afegint-hi figures humanes reals i fictícies completant així la imatge, que dona el títol d'aquest capítol. Igual que els preraphaelites, els primers quadres dels quals van ser d'inspiració bíblica i connectats, a més, amb l'edat innocent de l'infantesa divinitzada (Cerdà, 1981: 301), Rusiñol mostra també un interès especial envers temes pessebrístics. Com ja he assenyalat més amunt, la pintura és un art que no pot expressar allò que hi manca, però sí és possible a una ècfrasi, per exemple en aquest cas Rusiñol, com a escriptor, pot permetre's el luxe d'introduir al paisatge real de Deià els actors principals d'un pessebre: el naixement i l'àngel. Aquesta composició harmònica es mou entre la realitat i la religiositat fictícia mitjançant associacions (Kranz, 1992: 55) al nivell objectiu i acumulacions al meta-nivell. Tot i que en el quadre anterior va negar expressament l'existència pictòrica de la gent a la naturalesa o, a més estirar, els veia només com a siluetes fugisseres, aquí ornarà el paisatge amb figures reals, que exerceixen activitats típiques del camp i que també s'utilitzen sovint com a figuretes de pessebre: «un home, que passa amb un burret carregat de llenya, pastorets que fan bullir l'olla, dona omplint un càntir» sense descuidar-se dels típics animals pessebrístics: bous, somera, bens i gallines. Tanmateix per tal de completar el pessebre, no hi mancaran tampoc els protagonistes principals,

els quals, per descomptat, procediran del món de la imaginació: «l'àngel damunt del campanar», «el naixement sota una cova amb el bou i la somera amb un Jesuset color de sucre». Apel·lant a la intuïció del lector, Rusiñol suggereix encara: «i si un veiés venir els tres Reis, no s'estranyaria de veure'ls-hi». Per conferir una atmosfera encara més pessebrística, complementarà les figures reals amb atributs propis del pessebre: la dona omplirà el càntir amb un rajolí de vidre verd, els pastorets faran foc amb paper de talc, el ramadet de bens el compararà amb mongetes. Com a decorat, tampoc no hi mancaran ni la molsa, ni el romaní, ni els arbrets (cal observar el diminutiu d'aquests darrers, més adequat per a un pessebre). Rusiñol no converteix el paisatge en un pessebre vivent, sinó que, al contrari, empetiteix el poble i seus habitants per tal d'encabir-los en la categoria de pessebre. Les formes de les figures i dels objectes queden desdibuixades a favor del contingut. Els únics colors esmentats seran «el rajolí de vidre verd», en el qual es limita a atorgar al vidre un color primari i «el Jesuset color de sucre», on, de nou, el color vindrà definit per un atribut òptic (color blanc) i gustatiu (sucre). Aquest darrer s'associa automàticament amb la dolçor, la qual en aquest cas serveix també per denotar el caràcter.

### ■ 5.1.6 [Retaule]

Deià és estàtic, és plàstic i és primitiu. Sembla un d'aquells poblets que Orcagna va pintar al fossar de Pisa, amb un ermità a cada pedra i un arbre amic a cada ermita. Sembla que cada matí ha de baixar de dalt de la serra un corb negre amb un pa al bec i repartir-lo per les casetes; que ha de venir un àngel a llaurar mentre el pagès fa oració; que la Divina Pastora hi hagi de pasturar el seu ramat; que els horts es reguin amb la cisterna del cel i que només hi creixin flors santes per a curar embruixaments i maleficcis. És un poble que sembla dir: «Aquí em tens, tot jo, de retaule, perquè et senyis tot passant, i perquè em pintis.» (Rusiñol, 1976: 445–446)

La imatge del retaule, que ja havia aparegut abans a les ècfrasis anteriors [5.1.2; 5.1.3], Rusiñol la torna a reprendre aquí amb un contingut clarament religiós. Aquí defineix d'antuvi Deià amb tres adjectius molt significatius: «estàtic, plàstic i primitiu», els quals podrien aplicar-se també a les pintures del Quattrocento italià, sobretot a les de Giotto, que ja ha esmentat abans. Ara presenta una pintura verbal dividida en tres parts ben diferenciades – potser com a reminiscència d'un tríptic–: a la primera, compara el paisatge amb un detall del fresc del *Triomf de la Mort* del fossar de Pisa, que en aquell

temps s'atribuïa erròniament a Orcagna.<sup>19</sup> Malgrat aquesta visió tètrica, a la segona part de l'ècfrasi transposarà amb un joc de paraules un detall amable i simpàtic del fresc de Pisa més d'acord del gust modernista, bo i relacionant un objecte inanimat «pedra» amb un d'animat «ermità» i un objecte animat «arbre» amb un d'inanimat «ermita». A continuació passa al metanivell introduint una imatge religiosa a través d'una semblança: «sembla que cada matí ha de baixar de dalt un corb negre amb un pa al bec i repartir-lo per les casetes». D'aquesta manera deixa a la imaginació del lector la possibilitat de seguir-lo o no en la seva al·lusió a la possible presència d'elements religiosos, els quals influiran a la realització d'alguns miracles. Aquí cal remarcar que l'epítet «negre» és una redundància i que, de nou, ignora a gratient els seus habitants, recurrent a la metonímia de «casetes». Continuant amb l'exposició dels miracles emprarà tòpics típics de la tradició popular religiosa: mentre el pagès resa, els àngels llauraran els seus camps. També hi afegirà la figura de la Divina Pastora, la qual pasturarà allà el seu ramat i, en aquest paisatge mirífic, però pobre d'aigua, els horts es regaran amb la cisterna del cel (metàfora per a pluja) i, per descomptat, en un ambient tan seràfic, no hi mancaran tampoc flors santes. La tercera part no pertany a la composició pròpiament dita, sinó que serà el paisatge, o millor dit el retaule, el qui prendrà la paraula per proferir dos requeriments ben precisos i ineludibles. Encara que no queda ben bé clar del tot qui és el receptor d'aquesta interpel·lació, es pot deduir, sens dubtes, de què es tracta del mateix Rusiñol en el seu vessant de creient: «et senyis tot passant» i en el seu vessant d'artista: «em pintis». Unes demandes que l'escriptor-pintor religiós segurament va sentir sovint en contemplar un paisatge majestuós o en visitar museus o esglésies i, sense vacil·lar, devia posar-los tot seguit en pràctica. Per satisfer la darrera exigència, Rusiñol posa a primer pla la figura del pintor i així indirectament confirma que la «Doppelbegabung», que conviu en la seva persona, no s'accontenta a descriure un paisatge merament amb mots, sinó que també li impel·leix a completar-lo a més mitjançant els pinzells.<sup>20</sup>

---

19 Aquest fresc havia impressionat tant a l'autor que, quan el va visitar, en va fer una ècfrasi molt extensa: «ahí está el Dante de la pintura, el visionario de la muerte, el tétrico Orcagna con sus macabros terrores. [...] Vestida de negro, seca, con su guadaña [...] esperándola tranquilos los ermitaños en un monte solitario...» (Rusiñol, 1976: 746); vegi's també nota 14.

20 La presència de la figura del pintor a l'obra literària de Rusiñol es fa patent en molta ocasió des de diferents perspectives: a) personal: l'artista se situa en primera persona en el paisatge fent ressaltar alhora la seva activitat: «passem tres hores deliciosas [...] dibui-

### ■ 5.1.7 [Paisatge nocturn]

A la nit, sobretot, és un altar, que inspira a cantar-hi uns goigs o a dir una part del rosari a la Mare de Déu de la Lluna. Ja hem quedat que, en aquesta illa, la lluna ve a ésser una amiga que la ve a veure més sovint del que marquen els astròlegs; però hi ve tan bé, hi ve tan a pler, es posa tant totes les gales d'argent i de pedreria, que quan el poblet la veu es queda tot extasiat d'una claror de celstia; i, com si veiés passar Nostramo, treu els llumets a les finestres. A cada porteta se'n veu un, d'un groc que pampallugeja. De les esclatxes en surten d'altres, mig amagats i tremolosos, i amunt, amunt tot n'és ple, i al veure'n tants eixint del turó, arriba a semblar una immensa mata plena de cuques de llum o un gran altar ple d'animetes.

El cel, darrera, es torna blavós, clar, seré. Ni Poreig l'entela, i al mig del gran drap, quasi a tocar, les set estrelles del carro hi brillen com set diamants.

Es podria dir que Deia té el Carro a la porta de casa, per anar i venir de la Lluna. (Rusiñol, 1976:446)

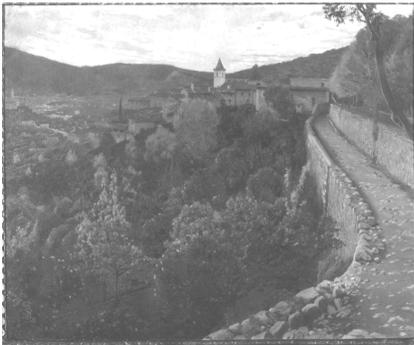


Fig. 5: Santiago Rusiñol, *Capvespre*, 1899 (© Consorci del Patrimoni de Sitges).

Els modernistes pintaven el paisatge a diferents hores del dia i de les estacions de l'any (Roch, 1983: 33), mostrant un interès especial pels capvespres i nocturns (cf. fig. 5).<sup>21</sup> El capítol de Deia es conclou amb una pintura

---

xant» (Rusiñol, 1976: 265); b) objectiva: Rusiñol es distancia d'aquesta activitat i es limita a esmentar d'altres artistes, contemplant-los amb els ulls d'un observador imparcial: «d'homes dels que en diuen estranys: [...] savis, arqueòlegs, astròlegs, pintors – sobretot pintors–, herbolaris, metereòlegs» (Rusiñol, 1976: 449); c) irònic: al capítol «Ermítans d'ara» de *L'illa de la calma* caracteritza amb humor els paisatgistes de Mallorca (Rusiñol, 1976: 462–464); en una altra ocasió comentarà: «Els pagesos per a viure del camp i els pintors per a viure pintant-lo» (Rusiñol, 1976: 434) o justificarà llur presència innòcua: «Diuen que, a més de petxines, també cria marínistes; però davant de la immensitat, els pintors no fan gaire nosa» (Rusiñol, 1976: 453).

21 A l'univers d'Adrià Gual la nit com el color morat tenen un paper significatiu, els quals expressen la melangia i la intimitat, característiques d'aquest poeta, i alhora la musicali-

verbal religiosoromàntica.<sup>22</sup> Aquí trobem un bon exemple de com la pintura realista i l'ècfraasi amb l'acumulació d'elements ficticis es complementen a la perfecció. Per una banda, recorre a imatges reals i, per l'altra, les transforma en objectes religiosos mitjançant metàfores i semblances: «altar» com a metàfora d'un turó, el qual inspirarà per cantar-hi els goigs o dir-hi el rosari. Damunt d'aquest altar entronitzarà una figura mitològicoreligiosa: la Mare de Déu de la Lluna.<sup>23</sup> L'admiració de l'escriptor-pintor per la lluna arriba tant lluny que aquí a Deià acabarà per pujar-la damunt d'un «altar». Tanmateix, tot seguit s'afanyarà a matisar aquest «sacrilegi» fent sortir els astròlegs –gent científica– i tornar-la així a situar-la en la seva categoria sideral. No obstant això, continuarà ornant-la amb atributs modernistes: «gales d'argent, pedreria», sense precisar exactament en aquest cas de si es tracta de la lluna o de la Mare de Déu de la Lluna. Aquesta imatge l'enllaçarà amb una altra figura religiosa: «Nostramo». En la seva imaginació transforma la llum de la celestia en una processó, la qual baixarà del cel per recórrer els carrers del poble deshabitat. D'acord amb la seva teoria de què les figures humanes no pertanyen al paisatge, aquí tampoc no sortirà ningú per contemplar aquesta processó, sinó que, de nou, farà servir la mateixa metonímia, que ja havia utilitzat abans a [5.1.4] [Poble deshabitat]: en lloc de la gent del poble seran ara els llumets posats a les finestres, els qui acataran reverents Nostramo. Arrodonirà aquesta imatge conferint a aquestes taques de llum unes pinzellades de color groc, sense precisar exactament de quin groc es tracta ni tampoc el complementarà amb cap mena d'atribut ni d'associació. Només es limitarà a introduir-hi moviment mitjançant el verb «pampallugejar». A partir d'aquí, presentarà una cloenda triomfal, utilitzant tots els recursos de la prosa pictòrica: llum, color, moviment, comparacions reals (una mata de cuques de llum) i religiosofictícies (un gran altar d'animes). Havia començat aquesta ècfraasi amb la metàfora d'altar per turó, on havia entronitzat la Mare de Déu de la Lluna,

---

tat, que palesa un estat anímic determinat, per exemple cal recordar només la peça teatral *Nocturn* (1896). El mateix Rusiñol narra la seva excursió al Taga, a Sant Joan de les Abadesses i a Ripoll, que va emprendre a la una de la matinada a la claror de la lluna (Rusiñol, 1976: 259, 260, 264). Aquesta narració es considera com la seva primera pintura verbal (Roch, 1983: 34). També a *Nocturn* dels *Fulls de la vida* dedica una petita prosa poètica a aquest tema (Rusiñol, 1976: 107).

- 22 Rusiñol cercava el paisatge que respongués millor a la sensibilitat actual del moment quan pintava (Rahola, 1888).
- 23 A *L'illa de la calma* Rusiñol dedica un capítol sencer a la lluna: «Els prenedors de lluna» (Rusiñol, 1976: 409–411), la qual juga també un paper important a la seva pintura (Roch, 1983: 34).

engalanada d'argent i pedreria (lluna), i amb les animetes (cuques de llum), i l'acaba amb una processo imaginària amb reminiscències paganes. En total, en resultarà una composició nocturna modernista de contingut religiós amb una acumulació d'elements reals i fantàstics.

Al final pot observar-se molt bé la interrelació entre literatura i pintura: l'autor farà desaparèixer de cop la foscor nocturna per presentar, com per art de màgia, un cel suau, blavós, clar i seré com a transfons. Rusiñol tornarà a ser el pintor de la claror difusa. «Al mig del gran drap» (metafora per a la tela de pintar i també pel cel) hi brillaran les set estrelles del Carro,<sup>24</sup> les quals les compararà per la seva lluentor amb set diamants. A continuació, tornarà a ser el Rusiñol-escriptor, el qual utilitzarà un recurs propi de l'ècfrasi, bo i introduint-hi una semblança mitjançant un joc de paraules: «Es podria dir que Deià té el Carro a la porta de casa». Amb aquest comentari subjectiu transforma uns objectes reals (carro, porta, constel·lació del Carro) en una composició fictícia: la constel·lació del Carro esdevindrà un vehicle cosmonàutic, que farà viatges entre Deià i la Lluna.

## ■ 5.2 «Les cales»

En el capítol «Les cales», Rusiñol s'acomiada de Deià per dirigir-se cap a Sóller.<sup>25</sup> Durant aquest viatge va aprofitar per pintar algunes marines i alhora per descriure la costa mallorquina amb algunes pintures verbals. Com veurem a continuació, de nou aquí no va limitar-se simplement a narrar allò que veia, sinó que també va aprofitar-ho per expressar els sentiments, associacions, esperances i temences que aquell paisatge li inspirava en aquells moments. Per motius d'espai, tractarem aquí només dues pintures verbals d'aquest capítol, les quals són un bon exemple de la prosa pictòrica modernista.

### ■ 5.2.1 [Fantasia marina]

Hi ha qui assegura que allí dintre, amb quatre algues i quatre coralls, hi fan els seus nius les sirenes, i que hi han trobat petxines buides, que hi havien menjat les sirenes. Alguns diuen que allí, a la fosca, hi viuen fades tan hermoses, amb uns ulls tan grans i blaus, i amb uns llavis tan vermells, i canten uns cants tan verds, que el que en veu una és home

24 També a *Oracions* va dedicar a les estrelles dos poemes: «A les estrelles» i «A la pluja d'estrelles» (Rusiñol, 1973: 35–42), musicades per Enric Morera.

25 Rusiñol va pintar sovint el port de Sóller a diferents hores del dia, sobretot al capvespre (Roch, 1983: 179).

a l'aigua. Hi ha ambiciosos que sospiten que hi ha tresors amagats que no guanyen interès, i que no els ha vist mai ningú, perquè hi ha un guardià a l'entrada, mig peix, mig dragó, i... –no hi ha més meitat–, que, com un porter endeutat dalla tots els que s'hi apropen, i per fi, un bon sacerdot que escriu rondalles mallorquines assegura que aquells forats van a parar –Déu ens en lliuri– allí on també en Barrofet hi té les seves oficines. (Rusiñol, 1976: 452–453)



Fig. 6: Santiago Rusiñol: Brollador Cau Ferrat (Foto: Consorci del Patrimoni de Sitges).

A diferència dels pintors coetanis, Rusiñol no empra mai temes típics del simbolisme, per exemple el cigne, ni tampoc pinta mai cap personificació de l'aigua. La seva noció de l'aigua es decanta més cap a l'aigua «domesticada» en forma de brolladors<sup>26</sup> (Roch, 1983: 176). Per això són dignes d'estudi les seves pintures verbals de la costa mallorquina, en les quals no tan sols es concentra en la costa mateixa, sinó també en el mar, en les balmes subterrànies i en els gorgs.<sup>27</sup> L'autor ens ofereix aquí un quadre simbòlic d'inspiració modernista, el qual li permet deixar via lliure a la seva fantasia, lluny de temes realistes, que no quallaria massa en un llibre sobre impressions de viatges. Ja d'antuvi situarà la composició fora de l'abast dels ulls: en una balma subterrània a cobert de mirades indiscretes. Aquest escenari irreal ja l'havia insinuat abans al paràgraf anterior: «els corcs es van

26 Moltes pintures de Rusiñol tenen com a tema jardins amb brollador. També a la planta baixa del Cau Ferrat va fer instal·lar-n'hi un (Roch, 1983: 176); cf. fig. 6.

27 Rusiñol pintava preferentment gorgs, ja que en aquests l'aigua és més reposada. A *Sorolls de quietud* recorre a una antitesi per posar de relleu «des veus misterioses de les coses que no parlen», diferenciant la veu particular del mar i la veu característica d'un brollador (Rusiñol, 1976: 107–108).

tornant balmes, i una balma, pertot arreu, sempre és cosa fantasiosa» (Rusiñol, 1976: 452). Aquest paisatge subterrani el poblarà de figures fantàstiques femenines (sirenes, fades), bo i conjugant-les amb elements marins reals (algues, coralls, petxines). No obstant això, en ajuntar aquests dos components en resultarà una composició fictícia: per una banda, les sirenes faran llurs nius amb algues i coralls i, per l'altra, s'alimentaran de petxines, per la qual cosa ja havia esmentat previsorament abans que s'hi han trobat «petxines buides». Per completar aquesta composició, a més de les sirenes, hi farà sortir les fades, més del gust modernista. Per a la descripció de les fades, Rusiñol recorre a adjectius de colors primaris com a atributs: els ulls seran blaus i els llavis, vermells. L'expressió de «cants verds» l'utilitza amb sentit metafòric per indicar de què es tracten de cants lascius.<sup>28</sup> El resultat serà que, quan se'n troba una, «un és home a l'aigua». L'escriptor jugarà aquí amb el doble sentit d'aquest enunciat: per una part, significa que una persona ha caigut de fet a l'aigua i està a punt de negar-se, molt adient ja que es tracta d'un escenari marítim, però, per l'altra, en sentit metafòric, denota que un home està perdut ja sigui en sentit moral, econòmic, físic, etc. Continuant amb aquests supòsits fantàstics sobre el que hi pot haver d'amagat encara a la balma, no podria faltar-hi tampoc un tòpic molt corrent de la tradició popular i també de la temàtica modernista: «el tresor amagat». A continuació hi introduirà un comentari personal, el qual delata l'educació comercial de l'autor: «que no guanya interès», afegint-hi tot seguit: «i que no ha vist mai ningú». Després d'aquest digressió del sector bancari, torna a situar l'ècfrasi al metanivell de la fantasia. Per això, hi qualla molt bé un altre ésser fantàstic, que no manca mai a l'hora de vigilar els tresors: «un guardià mig peix, mig dragó». Per a definir millor aquest personatge recorre també a una comparació de l'àmbit comercial: «com un porter endeutat». Després l'autor al·ludirà en una perífrasi Antoni Maria Alcover (1862–1932) sense anomenar-lo directament: «un bon sacerdot que escriu rondalles mallorquines». Segons aquest, totes aquestes balmes van a parar a l'infern, la qual cosa descriurà en una altra perífrasi: «on també en Barrofet hi té les seves oficines» sense descuidar-se de proferir una invocació religiosa a fi de protegir-se d'antuvi de la possible influència malèfica d'aquell personatge.

---

28 Les fades són caracteritzades aquí amb cants obscens, tot i que aquest atribut és més propi de les sirenes. Aquestes eren temudes a l'antiguitat per llurs cants, que feien distreure els mariners, tot provocant així que es neguessin. D'aquí que, en travessar Escila i Caribdis, Odisseu va fer-se lligar a un pal per tal de no sucumbir a llur atracció.

Aquesta ècfrasi agrupa cinc temes diferents, els quals tradueixen la sensibilitat de Rusiñol per captar-los i conjugar-los harmònicament tots junts: 1) mitologia clàssica (sirenes, fades), 2) tradicions populars (tresor amagat, guardià mig peix mig dragó), 3) biografia comercial de l'autor (diners sense interès, porter endeutat), 4) religiositat popular (*Déu ens en lliuri*, Barrofet), i 5) homenatge a Alcover.

### ■ 5.2.2 [Fragment de Mallorca]

A voltes, de dalt d'un dels cims, cau una pedra. És una pedreta. El mar ni menys se n'adona. És una *gota* de terra que ni fa tombar els peixos que passen; però, per petita que sigui, és un fragment de Mallorca, que no tornarà a recollir. En la immensa amplària rugosa que formen els espadats es veu una ferida oberta regalimant sang de muntanya, i la muntanya no se'n sent; però aquella nafra l'han feta a l'illa, i ja no hi ha temps que la curi. Al peu dels torrents hi ha un pedregar que han abocat aquí, a la platja, i aquell pedruscall és sobrer; però el mar no en torna cap, de pedra, i el seu ventre és tan immens, que se'n pot empassar centes, d'illes. No es necessita pas ésser profeta ni tan sols un sant Vicenç Ferrer, per fer-ne la profecia: això acabarà malament. (Rusiñol, 1976: 453)

Amb l'antítesi «gota de terra»,<sup>29</sup> Rusiñol contraposa dos elements contraris: aigua («gota») i terra. Aquesta metàfora fa referència a una pedra, més ben dit, una pedreta, la qual per molt diminuta que sigui, constitueix un fragment de Mallorca. Aquesta «gota de terra» acabarà caient al mar, el qual l'engolirà tot seguit sense ni adonar-se'n ni ell ni els peixos. Aquí l'autor aprofitarà per contrarestar la immensitat del mar amb la petitesa d'una pedreta (= fragment de Mallorca). Només l'escriptor-pintor amb la sensibilitat típica modernista envers la naturalesa i amb una visió profètica vaticina que, si continua així, Mallorca acabarà per desaparèixer del tot. En el procés de percepció de la naturalesa, Rusiñol aïlla un aspecte d'aquesta, bo i contemplant-la com a una unitat, de tal manera que efectua una modificació del punt de vista receptiu. La naturalesa no el repta més amb una exigència de percepció continua i total, sinó que es limita a concentrar-se en

---

29 En el paràgraf anterior sobre la costa de Mallorca, Rusiñol havia utilitzat la metàfora de «la gota d'aigua» per posar en relleu com la força d'una sola gota pot erosionar imperceptiblement, però constantment, tota la costa, bo i foradant abismes, cingleres i espadats. L'escriptor-pintor pateix junt amb el paisatge personificat en adonar-se que Mallorca s'està reduint. En una altra pintura verbal d'aquest mateix capítol ens ofereix un quadre fantàstic i alhora patriòtic: en aquest s'imagina com l'illa sonsacada i minada per sota, se'n va flotant pel mar per reunir-se amb Catalunya (Rusiñol, 1976: 453).

aquest «detall» (gota de terra), tot elevant-lo a la categoria d'un objecte estètic (Smuda, 1979: 13). Mitjançant una prosopopèia descriu els espadats com «una ferida oberta regalimant sang de muntanya». La muntanya, però, no se'n sent, però sí l'escriptor-pintor, el qual intueix que aquest espadatnafra s'anirà engrandint en el futur. Aquest sofriment subjectiu seria difícil d'expressar mitjançant uns pinzells d'estil modernista, però és factible en una pintura verbal, on presenta el mar com un monstre insaciable, el qual, de gota en gota (per a ell les pedres han esdevingut gotes), s'anirà empasant sense pietat tot Mallorca.<sup>30</sup> Aquesta visió pessimista futura vindrà corroborada per la famosa profecia de sant Vicenç Ferrer, la qual Rusiñol només esmentarà, sense citar-la literalment,<sup>31</sup> limitant-se a complementar-la amb un comentari personal amb els següents mots irònics: «això acabarà malament». Aquesta dita conclou aquest quadre, però, en el fons, podria interpretar-se que Rusiñol va fer servir-la de base per muntar damunt d'ella la seva visió poèticopictòrica de l'enfonsament profètic de Mallorca. Mitjançant una acumulació d'elements sinònims reals (pedretes, pedres, pedruscalls, pedregar) i metafòrics (gota de terra, sang de muntanya), els quals tots plegats sagnen contínuament la costa, plasma la situació de l'illa, indefensa per resistir els embats sense interrupció del mar. D'aquí que tots aquests atacs marítims fan témer a l'escriptor-pintor que l'illa desapareixerà dins alguns milions d'anys geològics.<sup>32</sup>

## ■ 6 Conclusions

1. *L'illa de la calma* ofereix molt bons exemples de prosa pictòrica. La majoria d'aquestes ècfrasis permeten de ser contemplades igual que un quadre, la qual cosa es posa encara més en relleu si se'ls atorga un títol.
2. Les pintures verbals presenten moltes figures literàries: metàfores (poble de pessebre), antítesis (gota de terra), semblances (Carro a la porta), meto-

---

30 En el quadre que segueix a continuació, i que aquí no estudiarem amb detall, l'autor invertirà la perspectiva; ja no seran les pedretes, és a dir els fragments de Mallorca, els quals aniran rodolant cap el mar, sinó que serà aquest mateix el que adquirirà un paper actiu mitjançant les onades, les quals aniran rosegant la costa provocant així que l'illa vagi minvant.

31 "Oh, Mallorca desdixada, plora que tens de plorar, que n'estàs profetitzada que un dia te n'has d'entrar». Amb aquest comentari volia pronosticar que un dia del futur l'illa s'enfonsaria al mar (Amades, 1979: 1223).

32 En aquest mateix capítol, una mica més amunt, l'autor havia comentat amb lucidesa visionària i alhora irònica aquesta destrucció imperceptible de l'illa, bo i posant els mots en boca de les onades personificades: «No ens ve de mil segles» (Rusiñol, 1976: 453).

nímies (ulls oberts), comparacions (ball de sant Vito) i prosopopèies (ferida oberta regalimant sang de muntanya). En termes generals, l'autor concedeix més importància a la composició que al dibuix i al traçat de les figures, és a dir, més al contingut que a la forma.

3. Com el mateix Rusiñol repeteix en manta ocasió, per a ell les persones a la paisatgística tenen poca o gens importància, ja que desapareixen dins la naturalesa.

4. Sovint confereix moviment a objectes i elements estàtics (arbres, pobles) mitjançant verbs d'acció (branques es cargolen, cases s'escalonen, s'estalonen) o mitjançant associacions (ball de sant Vito).

5. Malgrat ser pintor, emprà pocs adjectius de color. Les poques vegades que ho fa, recorre a adjectius epítets de colors primaris tant per als elements reals: «corb negre», «llumet groc», «ulls blaus», com per als metafòrics: «cants verds». En algunes ocasions esmentarà el color a través d'associacions: «Jesuset color de sucre», «cases color de suro», [arbres] «color d'arbre».

6. Tot i que *L'illa de la calma* és un relat dels seus viatges per Mallorca, quant a la temàtica, segons l'estil modernista, sovint hi incorporarà elements fantàstics (fades, sirenes), religiosos (Divina Pastora, Naixement, àngel, tres Reis, Nostramo), híbrids (Mare de Déu de la Lluna) i tradicions populars (Barrofet, pessebre).

7. A la seva prosa apareixen sovint connotacions i invocacions religioses com a mostra dels seus sentiments devots; per exemple compararà el paisatge amb un retaule o altar. D'altres vegades serà el paisatge mateix el qui s'adreçarà a ell per demanar-li que resi.

8. No esmentarà mai ni flaires ni sorolls, dos elements, que apel·len als sentits olfactiu i auditiu, difícils d'expressar a la pintura, però possibles a l'ècrasi. Tanmateix, Rusiñol era conscient d'aquests elements com ho demostra en d'altres ocasions, per exemple a la glossa, on ja al títol conjuga ambdós aspectes: «Flaires i sorolls» (Rusiñol, 1976: 665–667), o al capítol «Ocells de pas» de *L'illa de la calma*, on associa el perfum de Mallorca amb una estació de l'any: «per la seva flaire de primavera» (Rusiñol, 1976: 449), i a «Sorolls de quietud», on contraposa dues imatges antitètiques (Rusiñol, 1976: 107–108).

9. Sovint hi introduirà diàlegs i interpel·lacions entre ell, com a observador, i el paisatge, com a objecte observat. A través d'aquesta comunicació, ens farà partícips, a través de prosopopèies, dels suposats sofriments que deu sentir la naturalesa en situacions determinades (sang de muntanya, patir per

fer olives). D'altres vegades serà el mateix paisatge que s'adreçarà a ell, per exigir-li que el pinti.

10. L'estreta unió de Rusiñol-escriptor i Rusiñol-pintor es posa en evidència en les ècfrasis, en les quals davant d'un paisatge evocarà, o més encara, desitjarà la presència d'altres pintors de segles anteriors (Giotto, Orcagna) o de dibuixants (Gustave Doré). ■

## ■ Bibliografia

- Amades, Joan (1979): «Refranyer», a *Folklore de Catalunya*, 2, Barcelona: Selecta, 937–1233.
- Beller, Manfred (1989): «“Das ungeheuerste Natur- und Kunstwerk” – Theorie und Beispiel der ästhetischen Vermittlung einer schönen Landschaft», a Moog-Grünewald / Rodiek (eds.), 11–33.
- Brognez, Laurence (2000): «Introduction: “Des yeux des peintres”», a Brogniez / Jago-Antoine (eds.), 7–13.
- / Jago-Antoine, Véronique (eds. 2000): *La peinture (d)écrite*, Bruxelles. Le cri (*Textyles*; 17–18).
- Buch, Hans-Christoph (1972): *Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*, München: Hanser.
- Cerdà, Maria-Àngela (1981): *Els prerafelites a Catalunya*, Barcelona: Curial.
- Cortès i Vidal, Joan (1976): «Santiago Rusiñol en la seva faceta de pintor», a Rusiñol, 9–31.
- Hadermann, Paul (1992): «Synästhesie: Stand der Forschung und Begriffsbestimmung», a Weisstein (ed.), 54–72.
- Hooper, Kent (1987): *Ernst Barlach's Literary and Visual Art: The Issue of Multiple Talent*, Ann Arbor: UMI Research Press.
- Ingarden, Roman (1972): *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen: Niemeyer.
- Kibédi Varga, Aaron (1989): «Criteria for Describing Word-and-Image Relations», *Poetics Today* 10:1, 31–53.
- Kranz, Gisbert (1992): «Das Bildgedicht: Geschichtliche und poetologische Betrachtungen», a Wesstein (ed.), 152–157.
- Marfany, Joan-Lluís (1978): *Aspectes del Modernisme*, Barcelona: Curial.

- Moog-Grünewald, Maria / Rodiek, Christoph (eds. 1989): *Dialog der Künste*, Frankfurt am Main: Lang.
- Panofsky, Erwin (1992): «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst», a Weisstein (ed.), 210–220.
- Pla, Josep (1942): *Rusiñol y su tiempo*, Barcelona: Barna.
- (1955): *Santiago Rusiñol i el seu temps*, Barcelona: Selecta.
- Rahola, Federico (1888): «Los paisajes de Rusiñol», a *La Vanguardia*, 14.12.
- Roch, Heidi (1983): *Santiago Rusiñol (1861–1931)*, Frankfurt am Main: Lang.
- Rusiñol, Santiago (1973): *Obres completes, 1*, Barcelona: Selecta.
- (1976): *Obres completes, 2*, Barcelona: Selecta.
- Smuda, Manfred (1979): *Der Gegenstand in der bildenden Kunst*, München: Fink.
- Soler, Maridès (1996): «Els cinc sentits de la lletra», *Revista de Catalunya* 106, 114–143.
- Voltaire (1878): *Siècle de Louis XIV. 1*, Paris: Garnier (Oeuvres complètes; 14; repr. 1957).
- Wais, Kurt (1992): «Symbiose der Künste: Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild und Tonkunst», a Weisstein (ed.), 34–53.
- Walzel, Oskar (1924): *Gebalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin: Athenaion.
- Weisstein, Ulrich (1978): «Verbal painting, fugal poems, literary collages and the metamorphic comparatist», *Yearbook of Comparative and General Literature* 27, 7–16.
- (1992): «Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden», a Weisstein (ed.), 11–31.
- (ed. 1992): *Literatur und bildende Kunst*, Berlin: Schmidt.

■ Maridès Soler, Trier, <marides-s@gmx.de>.

Zusammenfassung: Im Grunde genommen können alle Künste als symbiotisch betrachtet werden. Deshalb ist es nicht selten, dass Künstler sich mehr als einer widmen; zum Beispiel Santiago Rusiñol, der ein bedeutendes literarisches und piktorisches Werk hinterlassen hat. Literatur und Malerei eignen sich sehr gut dazu, sich zu ergänzen, zu beeinflussen und manchmal auch sich zu vereinen. Eine literarische Gattung, die beide Künste verschmelzt, ist die Ekphrasis, das heißt die detaillierte Beschreibung

von Personen, Objekten, Topographien und Situationen aus der Perspektive des Betrachters. Homer gilt als der Gründer der Ekphrasis, insbesondere ist seine Beschreibung des Schildes Achills berühmt.

In diesem Aufsatz werden einige Fälle von Ekphrasis mallorquinischer Landschaften aus dem Reisebericht *L'Illa de la Calma* behandelt, in dem sehr gute Beispiele piktorischer Prosa / verbaler Malerei zu finden sind. In diesen kann man die Vision und die Perspektive des Malers beobachten, der statt des Pinsels die Feder benutzt. Diese Beschreibungen lassen sich sehr gut in Absätze trennen, welche die Möglichkeit bieten, in Landschaftsbilder verwandelt und als solche interpretiert und «betrachtet» zu werden. In diesen schöpft Rusiñol alle stilistischen und literarischen Mittel aus, um die maximale visuelle Wirkung der Ekphrasis zu optimieren und zusätzlich – was in der Malerei nicht möglich ist – abwesende Personen und Objekte zu erwähnen oder auch manchmal Maler zu erwähnen, deren Einfluss in einigen dieser verbalen Bilder zu erkennen ist. ■

Summary: It is generally assumed that all the arts are symbiotic. For this reason, many artists will dedicated themselves to more than one, for example Santiago Rusiñol, whose legacy consists in a copious literary as well as pictorial work. Literature and painting suit very well to be complemented, to influence reciprocally and sometimes also to conjugate together. A literary genre that brings together both arts is the ecphrasis, namely the minutely description of persons, objects, topographies and situations from the perspective of the observer. It is supposed that Homer is the founder of the ecphrasis, especially through his famous description of Achilles' shield.

This article studies different cases of ecphrasis about some Majorca landscapes from the travel book *L'Illa de la Calma*, where some good examples of pictorial prose / verbal painting appeared. In these examples, one can appreciate the painter's vision and perspective, where instead of the brush he uses the poet's feather. These descriptions allow to be segmented into paragraphs, which could be transformed very easily into landscape pictures and be interpreted and «contemplated» as such. Here Rusiñol exhausts all possible stylistic literary recourses in order to pull out to the maximum the visual advantage of the ecphrasis and he even quotes absent persons and objects – something not possible in a painting –, or sometimes he also invokes painters whose influence is notorious on some of these verbal paintings. [Keywords: Santiago Rusiñol, *L'Illa de la Calma*, Modernisme, prose, Majorcan landscape, ecphrasis / verbal painting] ■



# Ideen-Maschinen – Klang-Figuren – Bewegungs-Bilder – Sprach-Barrieren. Ebenen poetischer Subjektivität in Texten schreibender Maler (Chirico, Dalí, Giacometti, Miró, Ernst, Duchamp, Picabia, Magritte)

Gerhard Wild (Frankfurt am Main)

Pels 4 gats.

## ■ 1 Vom Ab-Bild zum Unsagbaren

Es gibt allerdings Unausprechliches.  
Dies zeigt sich, es ist das Mystische.  
(Wittgenstein, 1921: 115)

Bei der literarischen Aktivität von Malern und Bildhauern handelt es sich um ein verhältnismäßig junges Phänomen, das bislang weder systematisch noch historisch untersucht wurde. Offenbar gründet das Schreiben bildender Künstler seit der Frühen Neuzeit einerseits in dem neu gestifteten Bildungsideal des *uomo universale* als einer Globalisierung genialer Lebensäußerung, andererseits wird dadurch erst das sich dergestalt setzende ästhetische Subjekt in einen Strudel bald konkurrierender, bald einander konterkarierender Wahrnehmungsmodi geworfen, wengleich der Künstler des 16. Jahrhunderts hofft, sich seiner optisch-sensuellen durch sprachlich-konzeptuelle Äußerungen versichern zu können: Leonardo, Dürer, Michelangelo, Cellini, Poussin und auf tragisch aussagekräftige Weise das *Diario*, in dem der Hochmanierist Jacopo da Pontormo 1554–56 seinen individuellen Zusammenbruch mit dem Zerfall einer ergrauten Welt in Beziehung setzt – es ist bemerkenswert, dass die literarische Aktivität bildender Künstler am Ende des vehementen, aber kaum ein Jahrhundert virulenten vergeblichen Aufbruchs in die Moderne für bald zwei Jahrhunderte zum Erliegen kommt; als hätte die ideologische Rückholbewegung im Zuge der

tridentinischen Reformen, die Europa kurz vor 1600 erfasste, nicht bloß die Unzweideutigkeit des Glaubens wiederhergestellt, sondern mit diesem die medialen Grenzen zwischen den Künsten definiert.

Es liegt nahe, die Zurücknahme der literarischen Aktivitäten bildender Künstler im 17. und 18. Jahrhundert mit jenen Regularisierungsbestrebungen engzuführen, die zuerst in Frankreich zur Entstehung des klassischen Denkens beitrugen (Foucault, 1986). Das ideologisch wie epistemologisch dergestalt stabilisierte frühneuzeitliche Subjekt wird sich erst am Ende des Klassizismus seiner multiplen ästhetischen Erfahrungen durch den medialen Wechsel und das Ausweichen in andere Künste zu vergewissern trachten. So ist erst seit dem 19. Jahrhundert jenes sprunghafte Ansteigen heteropoetischer Ambitionen (Wild, 2007) zu deuten, das fortan bildende Künstler wie Musiker zu literarischer Tätigkeit motiviert, die über die Produktion theoretischer Schriften hinausgeht.

Obwohl also Ansätze zum Medienwechsel eines Künstlers ebenso wie die intermediale Überlappung der Künste bis in die Vormoderne zurückreichen, hat Adorno diese als „Verfransung der Künste“ (Adorno, 1967) klassifizierten Phänomene zu Recht vorzugsweise den Avantgarden zugesprochen, die aber ihrerseits auf die Forderung nach ästhetischer Autonomie (Kant, 1790: § 42) zurückweisen.

Zerfaserung des Subjekts, Entfunktionalisierung des Schönen und mediale Verfransung der Künste stehen offenbar in einen ursächlichen Zusammenhang. Als im 19. Jahrhundert die Musik an die Spitze der ästhetischen Hierarchie rückt, setzt jene semiotische Auszehrung ein, aus der die „Vermischung“ bzw. Austauschbarkeit der ursprünglich medial getrennten Verfahrensparadigmata der Künste herrührt. Die Tilgung der semiotisch-referentiellen Qualität der Werke weist auf Abstraktionstendenzen hin, die seit 1880 in der symbolistischen Theorie verstärkt hervorbrechen. Namentlich Mallarmés Entwicklung demonstriert die Löschung einer Referentialität im herkömmlichen Sinne mit dem Ziel der Gewinnung einer im *au-delà* situierten abstrakten Zeichenhaftigkeit, deren Metapher die Tänzerin als selbstbezüglicher Zeichenkörper ist. Bereits hier zeichnet sich ein Kernproblem der Moderne ab, die wie in mystischen Traditionen eine Sprache für ein konventionalistisch Unsagbares sucht, das über die Verfransung medial abgefedert werden soll.

In dem Maße, in welchem die Malerei ihren referentiellen Gehalt preisgibt, gewinnt Sprache als „Bild der Wirklichkeit“ (Wittgenstein, 1921: 33) an Attraktivität. Doch wenngleich die Poesie der Maler zunächst Darstellungszwecke des klassischen Postulats „ut pictura poesis“ (Horaz,

1959: v. 361) folgt, so wendet sie sich alsbald der Dokumentation des kreativen Subjekt zu. Bereits die Phänomenologie der Jahrhundertwende hat die Unrettbarkeit des Ichs (Mach, 1886: 20) konstatiert. Die generelle ästhetische Intention der frühen Moderne, die ästhetische Konsolidierung des Subjekts im Schöpfungsakt, gerät folgerichtig in den Sog jenes Unausprechlichen, das die Malerei seit Novalis anvisiert und das sich die postwagnerische Musik seit 1900 zurückerobert. Insofern handelt die Lyrik der Maler des 20. Jahrhunderts von dem Versuch der Errettung der Subjektivität um den Preis von Mimesis und Referentialität.

## ■ 2 Unsichtbar: Ideenmaschinen im Frühwerk von Giorgio de Chirico und Salvador Dalí

Ob und inwieweit Bildende Kunst als Ab-Bild eines Nichtdarstellbaren fungieren kann, ist nicht erst in Lessings Laokoon-Essay thematisiert, sondern wird in der Kunstpraxis spätestens dort als Problem virulent, wo die Ränder der Sichtbarkeit – etwa in der seit dem 16. Jahrhundert entstehenden Bildgattung des Notturmo – überschritten werden. Seit dem Niedergang des Impressionismus beginnt sich die Malerei gegenüber dem aristotelischen Primat der Mimesis spröde zu machen. Im Zentrum symbolistischer Spekulation steht Mallarmés hypothetisches *livre*, in dem das „kreative Ich“ „durch Entsprechungen (*correspondances*)“ als „Verkörperung der Weltidee“ die „Verbindungen zwischen allem“ stiftet (Theisen, 1974: 75). Wie der Manierismus des 16. Jahrhunderts unter Berufung auf die Konzepte der *idea* und des *disegno interno*, setzt sich der Symbolismus unter Berufung auf das *au-delà* über die Abbildung der äußeren Wirklichkeit zugunsten der Medialisierung innerer Bildwelten hinweg, die seit Baudelaire (Hess, 1953) Poesie malereigleich macht, Malerei hingegen auf rhetorisch-metaphorische Prozeduren öffnet. Der lyrische Text, schon in der Antike Struktur gewordenen Egodokument, wird wie in Giorgio de Chiricos französischem Gedicht „Une Nuit“ (Chirico, 1981: 17) zum Ausdrucksmedium fingierter, vorzugsweise optischer Synästhesien:

- 1 La nuit dernière le vent soufflait si fort que je croyais qu'il allait abattre les rochers en carton.
- 2 Tout le temps des ténèbres les lumières électriques
- 3 Ardaient comme des cœurs
- 4 Dans le troisième sommeil je me réveillai près d'un lac
- 5 Où venaient mourir les eaux de deux fleuves.
- 6 Autour de la table les femmes lisaient.

- 7 Et le moine se taisait dans l'ombre.
- 8 Lentement j'ai passé le pont et au fond de l'eau obscure
- 9 Je vis passer lentement de grands poissons noirs.
- 10 Tout à coup je me trouvai dans une ville grande et carrée.
- 11 Toutes les fenêtres étaient closes, partout c'était silence
- 12 Partout c'était méditation
- 13 Et le moine passa encore à côté de moi. A travers les trous de son cilice pourri je vis la beauté de son corps pâle et blanc comme une statue de l'amour.
- 14 Au réveil le bonheur dormait encore près de moi.

Es wäre möglich, in dem Jugendwerk Chiricos bereits zahlreiche der für seine spätere metaphysische Malerei charakteristischen Bildelemente (Felsenkulisse, Stadt, Fenster, Statuenmotiv) zu bestimmen. Bemerkenswert ist auch die äußere Form, die sich als eine ausgefrante Sonettstruktur zeigt, deren ursprüngliche Klassizität um die Jahrhundertwende in allen europäischen Ländern gezielt durch Formexperimente zersetzt wird.

Wesentlicher scheint, dass sich „Une nuit“ durch eine prononcierte Visualität konstituiert. Diese tritt in ausdrücklichen Kontrast zur durch das Thema der Nacht implizierten eingeschränkten optischen Wahrnehmung nicht über das eher rudimentäre Moment äußeren Sehens, sondern über dessen Abwertung in einer Textstruktur, die das Außenerleben (Hinweis auf die Sprechsituation, Verse 1–3, 14 ) lediglich als Gefäß innerer Bilder verwendet. Wie in seinen Gemälden der klassischen metaphysischen Periode tritt aber auch der Bildinhalt in Kontrast zur äußeren Form.<sup>1</sup> Die spezifische Pointe ist demnach die Inszenierung eines Antagonismus von äußerem und innerem Erleben (Tagtraum, Traumerzählung), der an der Textoberfläche durch ein Netz von Gedankenfiguren (Vergleich, Metapher, Anthropomorphie) so verfremdet wird, dass über die Einheitlichkeit eines auf Entautomatisierung hin gestalteten Sprechakts die Distanz zweier Wahrnehmungsmodi vor allem dadurch forciert wird, dass auch der Binnentext Wahrnehmung über Visualität kanalisiert. Als Text, der auf zwei strukturellen Niveaus das Sehen gegen andere Empfindungen absetzt,

---

1 So werden in Chiricos Arbeiten Bildgegenstände seit 1912 in ihrem Artefaktcharakter „musealisiert“ (Wild, 2006), wie die Statuen in *Melancholie* (1912), *Nachmittag der Ariadne* (1913) und *Bildnis des Guillaume Apollinaire* (1914), oder die Bricolage-Objekte in *Der große Metaphysiker* (1917) und *Hektor und Andromache* (1917) und die Bauwerke in *Römisches Landhaus* (1922). Dargestellter Raum und darin aufgehobene Dingwelt gehen in Chiricos Werk eine Nicht-Beziehung ein. Der vorgebliche Irrealismus von Dingwelt und Raum resultiert offenbar aus einer Spannung, die in Wittgensteins Satz beschlossen ist, zwar sei ein Raum leer denkbar, nicht aber die Dinge ohne den Raum (Wittgenstein, 1923: 13).

indem er diese nicht thematisch werden lässt, recurriert „Une nuit“ auf das ältere Konzept des sprachlich hervorgerufenen „Vorstellungs-Bilds“ (der *Idea*, die ihrer Etymologie nach noch auf den Sehakt selbst [*ἰδεῖν* = sehen] verweist).

Damit thematisiert Chiricos kurzes Gedicht die seit den antiken Wahrnehmungslehren virulente Konkurrenz eines mimetisch begründeten Kunstkonzepts und seiner Überbietung im Imaginationsakt. Die Traumwirklichkeit begegnet hier als die seit Aristoteles um das *φαντασία*-Konzept zentrierte idealistische Wahrnehmungstheorem, wonach das Kunstwerk sich von der Dingwelt dadurch unterscheidet, dass dieses ihre künstlerische Form direkt aus der menschlichen Seele erhalte: „Ἀπὸ τέχνης δε γίνεται, οὐκ ἔστιν εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ.“ (Aristoteles, *Metaphysik*: VII, 8, in: Panofsky, 1985: 9). Die Wortkunst des Malers Giorgio de Chirico verweist also in der kurzen enkadrierten Abfolge von inneren Bildern auf den hypothetischen Gegensatz eines über Schrift vergegenwärtigten Unsichtbaren. Sprache fungiert hier als Bilderzeugungsmaschinerie dieses Unsichtbaren.

Wenngleich Salvador Dalí sich im Rahmen seiner abundanten schriftstellerischen Produktion in allen Genres versuchte, so erweist sich eine auffällige Abstinenz gegenüber der Lyrik. Dennoch war Dalís erster erhaltener Text ein in katalanischer Sprache verfasstes Gedicht „Quan els sorolls s’adormen“ (Dalí, 1995: 5):

Els reflexos d'un llac...  
 Un cloquer romànic...  
 La quietud de la tarda  
 morent... El misteri  
 de la nit propera... Tot  
 s'adorm i difumina ... i  
 és allavors que a la pàl·lida  
 claror d'una estrella,  
 vora el portal d'una casa  
 antiga, se sent enraonar  
 baix. I tot seguit els sorolls  
 s'adormen i el fresc  
 oreig de la nit gronxant  
 les acàcies del jardí  
 fa caure damunt dels  
 enamorats una pluja  
 de flors blanques...

Wie das früheste Prosagedicht „Capvespre“ vier Monate zuvor, erschien das Gedicht des Fünfzehnjährigen in der Zeitschrift *Studium* (Heft 6,

01.06.1919), zu dem es gewissermaßen das versifizierte Pendant bildet. Doch während in „Capvespre“ eine explizite Setzung des Sprechers immerhin an zwei Stellen über Personalpronomina („Vora meu“, „m’he sentit“) und Verbformen erfolgt, zeichnet sich das Gedicht durch die restlose Löschung eines Subjekts aus, das andererseits über seine Wahrnehmungen durchgängig präsent ist. Der Text operiert in der Tradition neuromantischer Erlebnislyrik mit dem Kunstgriff, ein lyrisches Ich allein über die Thematisierung seiner Wahrnehmungen präsent werden zu lassen, wie es der phänomenologischen Theorie des *Fin de Siècle* entspricht: „Aus den Empfindungen baut sich das Subjekt auf, welches dann allerdings wieder auf die Empfindungen reagiert.“ (Mach, 1886: 21)

Als Gedicht des angehenden Malers Salvador Dalí weist „Quan els sorolls s’adormen“ bereits alle Momente heteropoetischer Verfransung auf, insofern es als exklusive Alternative zum malerischen Schaffen Empfindungskomplexionen im Medium Sprache inszeniert, die in der bildenden Kunst so nicht zu verwirklichen sind. Vordergründige Visualität schlägt sich in Objekten der Lebenswelt (See, romanischer Campanile, Stern, Tür eines alten Hauses, Garten und Akazienblüten) nieder, doch erweisen sich diese als über konkurrierende Wahrnehmungsmodi – Wärmeempfindung (der kühle Nachtwind), Gehörsinn (Geräusche, Stimmen) vermittelt.

So entsteht ein Antagonismus von Abstrakta (Subjekt) und Konkreta (Dingwelt) bzw. von Bewegung und Statik, die über Kunstgriffe der klassischen Rhetorik – Synästhesie, Anthropomorphie – und vor allem des Versbaus versprachlicht werden. Denn die Visualität der Empfindungen entspricht der Typographie (Enjambements, Auslassungspunkte) in der Weise, dass der innere Monolog des Subjekts die Löchrigkeit einer fragmentarischen Wahrnehmungskomplexion abbildet und an der Textoberfläche damit die eingelagerten Intensitätsmomente als sprachlich konstruiert enthüllt.

In Dalís Jugendpoem setzt sich also ein – wie in jedem Schreibvorgang (Foucault, 1988; Wild, 1993) virtuell gedoppeltes – Ego, das sich im Setzungsvorgang zugleich abblendet, in das Koordinatensystem der Dingwelt, die sich als Medium von Intensitätsmomenten als nicht minder konstruiert erweist. Das Dilemma solcher Selbstsetzung in einer fingierten Dingwelt begründet bereits zu Beginn der Avantgarden eine Ambivalenzsituation, wodurch Lyrik allmählich aus dem Raum individuellen Sprechens in ein dekonstruktives Feld wechselt, das durch die fiktionsstiftende Medialität der Sprache selbst abgesteckt ist und das Texte schreibender Maler immer wieder zum Ausgangspunkt gestaffelter Fiktionalität werden lässt.

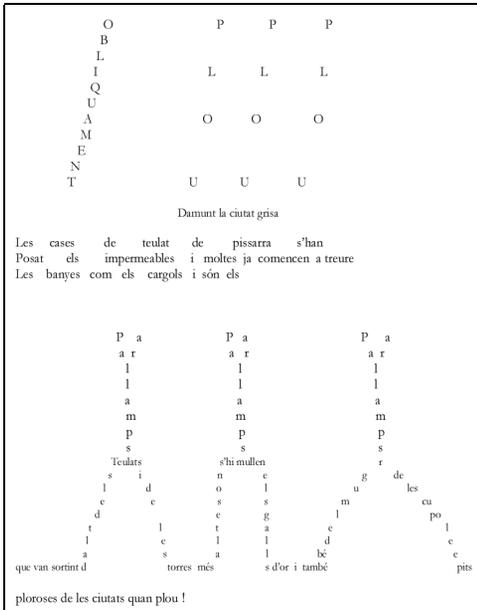


Abb. 1: Transkription des Manuskripts von Salvador Dalí's "Cal·ligrama" (vgl. Dalí, 2001: 57).<sup>2</sup>

Während dem literarischen Text die Ego-Pluralität einbeschrieben ist, erlangt das auktoriale Element in der Malerei vor allem im Selbstporträt Gestalt. Wenn der Flirt mit der virtuellen Selbstverdoppelung zumal für die dem Surrealismus nahestehenden Maler (Picasso, Chirico, Max Ernst, Leonora Carrington, Dorothea Tanning) attraktiv war, so gibt es zumindest im Frühwerk Dalí's Anzeichen dafür, dass der junge katalanische Maler – bei aller bereits in seinem frühen Tagebuch (Dalí, 1994) eingestandenen Egomane – auf seiner persönlichen Suche nach einem Ausdruck des Unsagbaren das Phänomen der fingierten Löschung von Autoridentitäten erprobt hat. Subjektlose Welthaltigkeit lässt sich über die reine Abbildung von Sachverhalten, die „Verbindung von Gegenständen (Sachen, Dingen)“ realisieren, wodurch das entsteht, „was der Fall ist“ (Wittgenstein, 921: 11). Man mag es insofern als experimentellen Akt der Entsubjektivierung ansehen, wenn der junge Dalí mit der Kombination von (abstrahierter) Welthaltigkeit durch die Präsentation solcher Gegenstände bei gleichzeitiger Subjekttilgung experimentierte. Dabei entstand ein im Oeuvre Dalí's seltenes (bislang kaum gewürdigtes) Beispiel für die Textsorte Bildgedicht

2 Eine unvollständig wiedergegebene Version eines Faksimiles und eine insofern unzureichende Transkription des Textes vgl. in Dalí (2004c: 166f.).

[Abb. 1], das sich in den Kontext der durch Apollinaires *Calligrammes* (1918) inspirierten formalistischen Avantgarde einschreibt, für die es zumal in Katalonien in den seit 1918 veröffentlichten Arbeiten Josep M. Junoys, Joan Salvat-Papasseits, Joaquim Folgueras, Josep V. Foix<sup>3</sup>, V. Solé de Sojos und Carles Sindreus<sup>3</sup> zahlreiche Vorläufer gibt.

Joan Minguets (Dalí, 2001: 56) Transkription, die lediglich den Wortlaut ohne die typographisch korrekte Position wiedergibt, lautet:

- 1 OBLIQUAMENT
- 2 PLOU
- 3 PLOU
- 4 PLOU
- 5 Damunt la ciutat grisa
- 6 Les cases de teulat de pissarra s'han
- 7 posat els impermeables i moltes ja comencen a treure
- 8 les banyes com els cargols i són els
- 9 PARALLAMPS
- 10 PARALLAMPS
- 11 PARALLAMPS
- 12 que van sortint dalt dels teulats i de les torres més altes on s'hi mullen els galls d'or i també del mugró de les cúpules, pits
- 13 ploroses de les ciutats quan plou

Poetisch vordergründiger Anlass ist wie oft in Dalís Jugenddichtung ein Natureindruck (Dauerregen über der grauen Stadt<sup>4</sup>), der den Maler zur zeichnerischen, den Dichter zur sprachlichen Auseinandersetzung provoziert. Auf klanglichem Wege werden mittels der Wortrepetitionen offenkundig die Geräusche der fallenden Regentropfen und das Rauschen des Wassers (*plou, plou, plou; parallamps, parallamps, parallamps*) onomatopoetisch transkribiert. Charakteristisch für die intermediale Ästhetik des Gedichts ist also, dass Dalí die visuelle Ebene mit einer semantisch korrespondierenden akustischen Komponente hinterlegt.

Bemerkenswert an der synästhetischen Konzeption des optisch-linguistischen Artefakts ist, dass Text und Typographie hier nicht in ein tautologi-

3 Die graphische Poesie der katalanischen Avantgarde ist dokumentiert in Molas (1983).

4 Auch in Apollinaires *Calligrammes* findet sich ein Text, der graphisch die Struktur des schräg fallenden Regens nachzeichnet. Vielleicht ist es kein Zufall, dass auch Fernando Pessoa, der über Mário de Sá-Carneiro und Almada Negreiros im Kontakt mit dem Kreis um Apollinaire und Robert Delaunay stand, sein berühmtestes orthonymisches Gedicht „Chuva oblíqua“ verfasste, das 1915 zu einem der Programmtexte des ersten Hefts der Zeitschrift *Orpheu* wurde.

sches, sondern ein explikatives Verhältnis treten, das aus den optischen Unschärfen der graphischen Realisation herrührt. Der Geschichte des Schreibens hat Sklovskij eine ständige „die Auseinandersetzung zwischen ornamentierenden und repräsentierenden Prinzipien“ (Bohn, 1991: 167) attestiert, innerhalb derer dem Kalligramm dann die stärkere Tendenz zur Repräsentation zukäme.

Doch Dalís Bildgedicht sperrt sich gegen diese Deutung, da Teile des Blatts nicht als der Graphik inhärenter Subtext gelesen sein wollen, sondern als außerhalb der gezeichneten Wirklichkeit liegender Metatext, der an Stelle der Präzisierung alles dessen, „was der Fall ist“ (Wittgenstein, 1921: 11), mittels metaphorischer Überschreibung Welthaltigkeit löscht:

Les cases de teulat de pissarra s'han  
 posat els impermeables i moltes ja comencen a treure  
 les banyes com els cargols i són els  
  
 que van sortint dalt dels teulats i de les torres més  
 altes on s'hi mullen els galls d'or i també del mugró de  
 les cúpules, pits ploroses de les ciutats quan plou

Anders als die zeitgenössischen Verfasser von graphischen Gedichten in Katalonien bedient sich Dalí bereits hier aus dem Schatzhaus des spanischen Manierismus, namentlich der Kühnheiten Góngoras: gesuchte Metaphern (Dächer als Mäntel der Gebäude, Kuppel als Brüste der Stadt), Belebung des Unbelebten (Dächer, die schneckengleich Fühler ausstrecken) generieren poetische Intensitätsmomente, die aber die vorgebliche Einheit von Sprache und Bild im kalligraphischen Konzept des „shaped writing“<sup>5</sup> im bildlichen Sprechen auflösen.

So kommt Dalís typographisches Artefakt in der Intention, im Zeichenkörper die Botschaft phänomenologisch abzubilden, den Postulaten der Manieristen und Mallarmés nach einer Einheit von *idea* und Signifikant relativ nah. Da indes der ersten Unterschrift keine Funktion als Bildelement zuzuweisen ist, wird das Genre Kalligramm selbst ambiguisiert. Insofern beide Textpassagen sich explikatorisch hinsichtlich der graphischen Komponente des Werks verhalten, nehmen sie nach Ort und Aufgabe die Stellung der „scriptio“ in der traditionellen Emblemliteratur ein. Das

---

5 Peter Mayer (1983) hat eine Typologie des Kalligramms vorgeschlagen, innerhalb derer Dalís Blatt, das aus Schrift eine Zeichnung schafft, als „shaped writing“ (im Gegensatz zum „framed writing“) figurieren würde.

Kalligramm paart sich mit dem Emblem zu einem Hybrid, der seinerseits das geschaute Objekt durch metaphorische Überschreibung ambiguisiert.

Wie in den Gemälden der klassischen surrealistischen Phase zeigt sich also bereits in dem Bildgedicht „Cal·ligrama“, das zwischen 1923 und 1927 entstand, Dalís Tendenz, durch Hybridisierung genrespezifische Ambivalenzen zu generieren und durch metatextuelle Strategien der vorgeblichen Welthaltigkeit innere Bilder einzubeschreiben, wie sie charakteristisch für das *idea*-Konzept der älteren Künste – und das *merveilleux* des späteren Surrealismus – war.

Es ist auffällig, dass in den ersten Jahrzehnten der Entwicklung der gegenstandslosen Malerei schreibende Maler sich gerade in ihrer lyrischen Produktion mit der Verbalisierung eines Unbenennbaren/Unsichtbaren befassen, das über eine prononcierte Visualität sprachlich eingeholt werden soll. Im Werk Salvador Dalís finden sich bereits in den zwanziger Jahren die Residuen des *idea*-Konzepts, die auf die optische Umkodierung des Sichtbaren vorausweisen, die der klassische Surrealismus unter dem Eindruck Freuds ins Werk setzen will und die in den Metabildern kulminieren, deren Vielschichtigkeit Dalí theoretisch über seine „kritisch-paranoischen Methode“<sup>6</sup> begründet.

Das „amb tota l’alegria antiartística“ dem Kritiker Sebastià Gasch, Mitverfasser des ironischen *Manifest groc* (1928),<sup>7</sup> gewidmete *Poema de les cosetes* (Dalí, 1995: 119) belegt, wie Dalí künftig die innersprachlichen Parameter seiner Lyrik in den Dienst dieser Umkodierung des Sichtbaren stellt. Die separaten Komponenten der phonematischen, typographischen und semantischen Ebene werden im Sinne einer dezidiert synästhetischen Sprachkonzeption reguliert.

- 1 Hi ha una coseta petita posada alta en un indret.
- 2 Estic content, estic content, estic content, estic content.
- 3 Les agulles de cosir es claven en els niquelets dolços i tendres.
- 4 La meva amiga té la mà de suro i plena de puntes de París.
- 5 Una sina de la meva amiga és una calma garota, l’altra un vesper bellugadís.
- 6 La meva amiga té un genoll de fum.

---

6 Vgl. hierzu v. a. die Beiträge von Eva Morawietz und Isabel Maurer Queipo in diesem Band.

7 Erschienen in *L’Amic de les Arts* 27 (31.08.1928). Der Text scheint allerdings bereits 1927 entstanden zu sein. Zu der Widmung an Gasch und den Publikationsumständen vgl. Dalí (2004c: 1242).

- 7 Els petits encisos, ... ELS PETITTS ENCISOS PUNXEN.
- 8 L'ull de la perdiu és vermell.
- 9 Cosetes, cosetes, cosetes, cosetes, cosetes cosetes, cosetes cosetes, cosetes cosetes, cosetes
- 10 HI HA COSETES, cosetes QUIETES COM UN PA.

Der Text operiert mit dem in der Avantgarde gängigen Verfahren der Wahrnehmungsfragmentierung. Diese geht aus dem Kontrast einer verhältnismäßig konventionellen sprachlichen Oberflächenstruktur und der löchrigen Makrostruktur des textuellen Gesamtgefüges hervor. Während die Binnensyntax auf die Dingwelt (*coseta, agulles, amiga, puntes de París, ull de la perdiu*) referiert, wird die Konsistenzbildung auf der Ebene der Makrostruktur beständig durch Brüche und Wiederholungen unterlaufen; wäre da nicht ein wahrnehmendes und kommunizierendes Subjekt, dessen schweifender Blick in einer quasi pseudofilmischen Schnitttechnik arbiträr musealisierte Fragmente zu einer rudimentären Räumlichkeit montiert. Auf der semantischen Ebene ist so eine Art Mischgattung aus Porträt und Stillleben entstanden, das die fragmentierte Dingwelt im „Verbande des Sachverhalts“ (Wittgenstein, 1921: 12) mit doppeltem Bezug auf ein imaginierendes und ein wahrnehmendes Subjekt denkt. Surrealismus handelt insofern von den Expeditionen des Ichs, die Möglichkeit des Vorkommens der Gegenstände in möglichen Sachverhalten zu erforschen und eine neue Wahrnehmbarkeit auszuspekulieren, die entgegen einer realistischen Konzeption von Welt der Dingwelt *nicht* inhärent ist.<sup>8</sup>

Die Alterität des „Poema de les cosetes“ ruht aber nicht nur in der Fragmentierungspraxis auf der Makroebene, sondern in der Überblendungstechnik auf der Ebene der sprachlichen Binnenstruktur, da das narrative Moment des Prosagedichts durch sprachlogische Verstöße konterkariert wird, die in den Bereich surrealistischer Metaphorik verweisen: „Una sina de la meva amiga és una calma garota, l'altra un vesper bellugadís“.

Das metaphorische *Shifting* erfolgt hier zunächst konventionalistisch über visuelle Analogiebildung, da *sina* vor allem durch die Kugelgestalt auf die Vergleichsglieder (*calma garota, vesper bellugadís*) bezogen wird. Insofern erweist sich das über metaphorische Aufladung hervorgebrachte Intensitätsmoment als durch optische Analogiebildung konstruiert. Aus Sicht der

---

8 Wittgenstein (1921: 12): „Wenn die Dinge in Sachverhalten vorkommen können, so muß dies schon in ihnen liegen.“

Sprachphilosophie ist indes das Verhältnis von Akzidenz und Substanz berührt, da die Merkmale nicht mehr restlos in der Bekanntheit der „internen Eigenschaften“ (Wittgenstein, 1921: 13) aufgehen, also über intersubjektive Konvention reguliert werden, sondern über arbiträre Attributionen. Denn die metaphorische Versetzung (Brust – Seeigel / Wespennest) lässt sich über die textuelle Pragmatik rekonstruieren, da die scheinbar willkürlichen Merkmalszuweisungen über die Synthetisierung einer Wahrnehmungskonfiguration entstehen, die sich an der Textoberfläche ja als „fragmentarisch“ gerierte. Das alltagsweltlich ungewohnte Sprachbild erklärt sich aus der optischen Überlagerung zweier distinkter Wahrnehmungen (Nadelkissen in Vers 3 / Anblick der Freundin in Vers 4f.): „Les agulles de cosir es claven en els niquelets dolços i tendres. [...] Una sina de la meva amiga és una calma garota, l'altra un vesper bellugadís.“

Vordergründig wird Dichtung damit als assoziative Praxis vorgeführt, deren Basis aber nicht die Arbitrarität eines lyrischen Subjekts, sondern eine kontrollierte Analogie bildet, die sich aus der Alternanz rivalisierender Wahrnehmungskonfigurationen (konkrete oder fingierte Wahrnehmung / poetische Abstraktion) ergibt, die vom Rezipienten jeweils auf mehreren Niveaus gleichzeitig realisiert werden müssen. Der metaphorische Transfer „sina de la meva amiga“ < „calma garota“ und < „vesper bellugadís“ wird nicht ausschließlich über die abstrakte Analogiebildungen (kugelförmig → „menschlich / tierisch“ und → „glatt / stachelig“) in Gang gebracht, sondern über wahrnehmungsbedingte Assoziationen (kugelförmig → „belebt / unbelebt“ und → „weich / hart“).

Optische Wahrnehmung selbst generiert also im „Poema de les cosetes“ eine metaphorische Kette, die das sprachphilosophische Postulat außer Kraft setzt, einen Gegenstand zu kennen, heiße alle Möglichkeiten seines Vorkommen zu kennen (Wittgenstein, 1921: 13). Die Leistung von Dalís Metaphernkonstrukt ist insofern vergleichbar mit dem radikalisierten Bildverständnis, das in den frühen surrealistischen Filmexperimenten Dalís und Buñuels als für die Zeitgenossen „schockierend“ galt. Sie ist Basis jener spezifisch surrealistischen Neuaufgabe der rinascimentalen *idea*-Konzeption, die Dalí als „méthode paranoïaque-critique“ bezeichnet hat. Man hat die schulmäßige Rechercharbeit, die in dem Begriff der *méthode* zum Ausdruck kommt, unterschätzt. Man könnte im Anschluss an unsere Lektüre des Gedichts sagen, die Methodik beruht hier auf der konsequenten Durchführung einer auf Fragmentarismus abzielenden Wahrnehmungskonfiguration im Rahmen einer schulmäßig betriebenen Assoziationsarbeit.

An Dalís metaphorischen Verschiebungsprozessen wird evident, dass der vordergründigen extremen Willkür surrealistischer Verfahrenspraxis ein kontrollierter Konventionalismus unterlegt ist, der wahrnehmungspraktische Inzitationsmomente über einen scheinbar subjektiven Analogismus auf ein Intensitätsmoment hin bündelt, das sich damit aber letzten Endes wieder als auf rhetorischem Wege konstruiert erweist. Für die Genese einer dergestalt handwerklichen Verbindung von subjektiver (fiktionalisierter) Wahrnehmung und rhetorischer Praxis hat Dalí nachträglich selbst eine theoretische Untermauerung in den Arbeiten zur „kritisch-paranoischen Methode“ vorgelegt<sup>9</sup> und diese in einer Reihe von Folgeschriften zu einer Theorie der eigenen Kreativität entfaltet, die das postplatonische Konzept der *idea*, d.h. des über die Kategorien des *ingegno* und der *phantasia* (Hocke, 1959: 14 u. *pass.*) ins Werk gesetzten *disegno fantastico*, in einer freudianisch verbrämten Wahrnehmungspsychologie neubegründet. Folgt man dieser von Dalí im Rahmen dieser Ausführungen gestreuten Legende, so kommt zumal dem Gemälde *Die Spitzenklöpplerin* [Abb. 2] des von Dalí hochgeschätzten Niederländers Jan Vermeer van Delft hierfür auslösende Funktion zu.



Abb. 2: Vermeer: *La dentellière* (Paris, Louvre, um 1670).

Ohne auf die Details dalianischer Selbstinszenierung einzugehen, scheint wichtig, die in dem späten Vortrag<sup>10</sup> sehr detailliert vorgetragene Wahrnehmungstheorie im Hinblick auf das ästhetische *Shifting* des „Poema de les cosetes“ zu lesen. Als – womöglich fingierter – äußerer Anlass liegt den dalianischen Wahrnehmungsphantasien in der äußeren Wirklichkeit

9 Vgl. „Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïque du point de vue surréaliste“, in Dalí (1971 : 207–214 [erstmalig in *Minotaure* 1 (1933)]).

10 Siehe hierzu „Aspects phénoménologiques de la méthode paranoïque-critique“ (17.12.1955), in Dalí (1971: 332–342).

ein Überschreibevorgang zugrunde, der mit der materiellen Kopierarbeit des Gemäldes im Louvre einsetzt, alsbald aber äußere in innere Bilder überführt. Dieser kreative Überschreibevorgang entspricht dem älteren Konzept des *disegno fantastico*, d.h. der über die Imaginationskraft (*phantasia*) und Kunstfertigkeit (*ingegno*) betriebenen Geistesaktivität, die einem geschauten Ding unter Beibehaltung der Form eine zweite Wirklichkeit attribuiert: „Das Bild kann jede Wirklichkeit abbilden, deren Form es hat“ (Wittgenstein, 1921: 18).

Solche forminhärenten Wirklichkeiten produziert Dalí letztlich, wenn in „Poema de les cosetes“ Seeigel, Wespennest und Nähkissen als Substitution für die Brüste der Freundin filmisch gesehen zunächst hintereinander geschnitten und anschließend ineinander montiert werden, oder wenn Dalí uns in seinem Vortrag bei der Hand nimmt, um aus der Struktur von Vermeers Gemälde eine Nadel zu abstrahieren, die später als Rhinozeroshorn, als spiralförmige Biegung einer Sonnenblume, sodann in der Krümmung des Halses einer Figur von Raffael wieder aufscheint.

Die Methodik der dalianischen Ästhetik gleicht insofern der von den Zeitgenossen diskreditierten Verfahrenspraxis Góngoras, in der handwerkliches Denken („critique“ < gr. κριτικόν = trennen, bei Dalí: „pensée dirigée“) sich mit nicht minder methodischer Entgrenzung des Wirklichkeitsbezugs („paranoïaque“ < gr. παροΐα νοῦς = „neben der Vernunft“) zur kritisch-paranoischen Methode bündelt:

Die Irren sind besonders dazu befähigt, in ihrer Phantasie schillernde Metaphern und scharfsinnige Symbole zu schaffen; genau genommen ist der Wahnsinn nichts anderes als die Fähigkeit, eine Sache in eine andere zu verwandeln. Die subtilsten Genien, die Dichter und Mathematiker, neigen am stärksten zum Irrsinn. (Emanuele Tesauro, zit. in Hocke, 1957: 74)

Dalís spätere Invektiven gegen jene klassische Moderne, die die Eroberung der Abstraktion in einem formalen Bereich vorangetrieben hatten,<sup>11</sup> werden verständlich angesichts des dem *idea*-Begriff und der kritisch-paranoischen Methoden inhärenten Abstraktionskonzepts, das auf ein neues Sehen abzielt, die mit einer die klassische Repräsentationslehre überbietenden Bildauffassung korrespondiert.<sup>12</sup>

11 Vgl. Dalís antimodernistisches Pamphlet „Les cocus du vieil art moderne“ (1956).

12 Vgl. Vf. (i. Dr.): „Nachrichten vom Rande des Reiches: Surreale Peripherien zwischen Ungleichzeitigkeit und Aktualität in Portugal“, in: Lommel, Michael / Maurer Queipo, Isabel / Roloff, Volker (eds.): *Aktualität des Surrealismus*, Bielefeld: Transcript, 2009.

Dalís Methode, das Bekannte in einem neuen Licht erscheinen zu lassen, Unsichtbares und Unsagbares in einen virtuellen Raum innerer Bilder erstehen zu lassen, beruht insofern auf einer synästhetischen Prozesshaftigkeit, die Wahrnehmung mit rhetorischen Kunstgriffen, medial differnten Gattungen und diskursiven Mustern in einem keineswegs arbiträren Spiel zu einer Oberflächenstruktur fügt, deren ästhetische Tiefendimension erst über die Dämpfung vorrationaler Rezeptionshaltungen intellegibel wird. Gerade dies mag der Grund dafür sein, dass im Zusammenhang mit Dalís Schaffen immer wieder die Psychoanalyse als Deutungsinstrument bemüht wurde,<sup>13</sup> um den Metaphorisierungsprozessen eine nachträgliche Verankerung im Bewusstsein und der Lebenswelt des kreativen Subjekts zuzuerkennen.

Als Dalí 1938 Sigmund Freud kurz vor seinem Tod in London aufsucht, scheiden sich die Überlieferungen. Dalí selbst betont in autobiographischer Selbstinszenierung,<sup>14</sup> wie er Freud seinen in *Minotaure* veröffentlichten „article dont les ambitions étaient réellement scientifiques“ (Dalí, 1942: 24) anbot, den dieser keines Blickes würdigte, dass Freud aber zu Stefan Zweig später bemerkt habe: „Je n’ai jamais vu aussi parfait prototype d’Espagnol. Quel fanatique!“ Wenn von anderer Seite wird überliefert, Freud habe an Dalí „nicht das Unbewusste, sondern das Bewusste“ interessiert (Soby, 1946: 21), so ist damit die Struktur der Methode – der Überlagerung von subjektiv inszenierter Wahrnehmung und objektivierender Rhetorik – angesprochen. Diese sprachlich-ästhetische Konfiguration steht bekanntlich im Zentrum des freudianischen Erkenntnisinteresses, wie eine strukturelle Lektüre der zentralen Texte Freuds über alltagsweltliche Phänomene – etwa über „Versprechen, Vergessen, Vergreifen“ (Freud, 1954) – zeigt. Als methodisches *tertium comparationis* erweist sich die schulmäßige Konstruktion (Dalí) bzw. interpretative Rekonstruktion (Freud) eines Nexus zwischen primären Empfindungen und imaginativen Mechanismen. Mithin bestünde die Differenz nicht im poetischen oder epistemologischen Zugang, sondern bloß in der Richtung der Kodierung oder Dekodierung der „Ideen-Maschine“ Bild in seinen sprachlichen wie visuellen Erscheinungsformen.

---

13 So u.a. Vilaseca (1995)

14 Vgl. hierzu den Beitrag von Volker Roloff in diesem Heft.

### ■ 3 Unerhört: Klang-Figuren (Giacometti)

Phänomene heteropoetischer Ausfransung sind nicht auf die „klassischen“ Funktionen der Dichtung – der Mimesis, d.h. sprachlichen Transkription äußerer oder innerer Bilder – begrenzt: „Überhaupt könnten wir leicht viele andere Worte finden, die nach den Silben und Buchstaben verschieden lauten, aber doch denselben Sinn ausdrücken“ (Platon, 1940: 557). Bereits in Platons *Kratylos* wird insofern die Frage aufgeworfen, ob „mit den Buchstaben und Silben das Seiende“ (Platon, 1940: I, 594) angemessen wiedergegeben werde oder diese auf arbiträre Weise mit einander verbunden seien:

Es kann nie das gemeinsame Merkmal zweier Gegenstände anzeigen, dass wir sie mit demselben Zeichen, aber durch zwei verschiedene Bezeichnungsweisen bezeichnen. (Wittgenstein, 1921: 26)

Aufgrund innersprachlicher Phänomene klanglicher und graphischer (Homonymie,<sup>15</sup> Polysemie), gelegentlich auch semantischer (Synonymie, Hyponymie<sup>16</sup>) Art lassen sich Ambivalenzen hervorbringen, die das Phänomen der Ausfransung in das Medium der Sprache selbst hineintragen. Ausfransen auf klanglicher Ebene beruht auf Similaritätsbeziehungen, die auf zufälligen Entdeckungen oder auf willkürlich herbeigeführten Mutationen im Reich der Sprache zurückgehen. Phonematische Similarität ist insofern der Abstraktion im Bereich der Malerei vergleichbar, mit der sie den Prozess der Verschiebung und Ambivalenzbildung teilt. Insofern Assonanzen, Paronomasien etc. über die Similarität der Lautstruktur Bedeutungsvarianzen generieren, entsprechen sie aber auch metaphorischen Versetzungsprozessen darin, dass das Ziel der Entsprechung lediglich von einer optischen auf eine phonetischen Ebene – wieder um den Preis semiotischer Identität – projiziert wird:

Entweder ein Ding hat Eigenschaften, die kein anderes hat, dann kann man es ohne weiteres durch eine Beschreibung aus den anderen herausheben, und darauf hinweisen; oder aber, es gibt mehrere Dinge, die ihre sämtlichen Eigenschaften gemeinsam haben, dann ist es überhaupt unmöglich auf eines von ihnen zu zeigen. (Wittgenstein, 1921: 15)

---

15 Vgl. Hocke (1959: 40ff.).

16 Vgl. hierzu Brekle (1972: 95–98).

Dass gerade bildende Künstler diese im medialen Wechsel vom Bild zum Klang ruhende sprachschöpferische Produktivität verfolgen, scheint in noch höherem Maße im neuzeitlichen Subjekt begründet, das sich seiner selbst nicht mehr in der Eindeutigkeit vergewissern kann, wie es den Repräsentationsregeln der Klassik entsprochen hatte. Zeichentheoretisch begründen diese ein Bewusstsein, das „das Zeichen im klassischen Zeitalter nicht mehr die Welt sich nahezubringen und ihre Formen inhärent werden zu lassen hat, sondern die Aufgabe hat, sie aufzuteilen, die Welt zu einer unendlich offenen Oberfläche anzuordnen und von ihr ausgehend die unbegrenzte Entfaltung der Substitute fortzusetzen, in denen man die Welt denkt“ (Foucault, 1980: 95).

Die Sprache sich selbst anzunähern, hieße die Abstände in der Welt neu zu definieren. Die Reduktion der Abstände mag einmal mit dem regressiven Bedürfnis korrespondieren, Wahrnehmung ganzheitlich zu denken, wie es dem synästhetischen Empfinden des Kindes (Merleau-Ponty, 1945: 265–271) entspräche; sie mag auch der Erfahrung entsprechen, „Inadäquatheit irdischer Ausdrucksformen für ein gänzlich außerirdisches, transzendentes Urerlebnis“<sup>17</sup> zu formulieren, also auf den immer noch unzureichend aufgearbeiteten Grenzbereich zwischen Mystik und Moderne verweisen, auf den sich neben zahlreichen bedeutenden Malern der Moderne vor allem Kandinsky, Klee, Miró und v.a. Dalí beziehen. Hervorhebenswert ist aber auch die Koinzidenz zwischen sprachlich-bildnerischer Verfransung und dem Phänomen, dass gerade bildende Künstler der Avantgarde *per se* Grenzgänger über Landes- und somit Sprachgrenzen werden, wofür zumal die wichtigsten katalanischen Maler Miró und Dalí beispielhaft sind, aber auch der Italiener Chirico, der Schweizer Giacometti, die Amerikaner Duchamp und Man Ray, der Deutsche Max Ernst, der Elsässer Hans Arp, die Engländerin Leonora Carrington und schließlich der Spanier Picasso. Verfransungsphänomene intermedialer und innerlinguistischer Art wären insofern häufig an das Phänomen sprachlichen Migrierens gebunden: sollte das biographische Element poetische Virulenz erlangen, so vor allem dann, wenn (wie im 20. Jahrhundert bei Pessoa, Joyce und Guimarães Rosa) die „Welt zu einer unendlich offenen Oberfläche“ (Foucault, 1980: 95) um den Preis sprachlicher Identität wird.

---

17 Art. „Mystik“ in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. hg. v. Kurt Galling, dritte, völlig neu bearbeitete Auflage, Tübingen: J. C. B. Mohr / Paul Siebeck, 1956–1965, Bd. 4: 1237.

Dabei bietet sich gerade das Vagieren im Raum der Polyglossie als Nukleus eines frei kombinierenden poetischen Vermögens an. Jurij Tynjanov hat in der von ihm mit begründeten Theorie der formalen Methode darauf hingewiesen, wie Innovation aus der linguistischen oder poetischen *trouaille* hervorgeht:

Zunächst zeichnet sich das entgegengesetzte Konstruktionsprinzip ab. Es zeichnet sich ab aufgrund zufälliger Resultate, und zufälliger Verstöße, Fehler. [...] Im Grunde genommen birgt jeder „Fehler“ und jede „Unrichtigkeit“ der normativen Poetik potentiell ein neues Konstruktionsprinzip in sich (dazu zählt speziell die Verwendung von sprachlichen Nachlässigkeiten und „Fehlern“ als Mittel der semantischen Verschiebung) [...]. (Tynjanov, 1981: 413)

Indem das schreibende Subjekt auf anfänglich zufällige Verstöße im zunächst rein linguistischen Bereich seine Aufmerksamkeit richtet, begründen diese jene schöpferische Arbeit, die in den älteren Theorie mit dem Konzept der *phantasia* gleichgesetzt wurde und die zufällige Innovationen handwerklich, also mittels des *ingegno*, „in Konstellationen [weiterverarbeiten], durch welche [die Kunstwerke] zum Anderen des Daseins werden“ (Adorno, 1970: 258).

Vom Phänomen schöpferischer Polyglossie ergeben sich zugleich Strukturanalogien zu jenen Prozessen, die Freud als sprachliche Fehlleistungen in der *Psychopathologie des Alltagslebens* (Freud, 1954: 55ff.) untersucht hat. Freud zufolge entstehen „schwebende“ oder „vagierende“ Sprachbilder als Effekt von Nachklängen (oder auch: Vorechos) eines Sprachprozesses. Die Versetzungen lassen sich rhetorischen Verfahren oder auch strukturalen Prozeduren zuordnen, die den von Chomsky (1957) beschriebenen quantifizierenden Transformationen (Tilgung, Hinzufügung, Ersetzung, Vertauschung) entsprechen. Freud, der von „Entstellung, Mischbildung, Kompromissbildung Kontamination“ (Freud, 1954: 56) spricht, deutet dieses Phänomen, dessen Ausgangspunkt muttersprachliche Aktivität ist, ausschließlich als Effekt psychischer, nicht aber im Felde des Logos liegender Vorgänge.<sup>18</sup> In Analogie erklärt die Psychoanalyse auch

---

18 „An dieser Stelle der Erörterung muß man aber der Äußerungen Wundts gedenken, der in seiner umfassenden Bearbeitung der Entwicklungsgesetze der Sprache (Völkerpsychologie, I. Band, I. Teil, S. 371 U. ff., 1900) auch die Erscheinungen des Versprechens behandelt. Was bei diesen Erscheinungen und anderen, ihnen verwandten niemals fehlt, das sind nach Wundt gewisse psychische Einflüsse. „Dahin gehört zunächst als positive Bedingung der ungehemmte Fluß der von den gesprochenen Lauten angeregten *Laut- und Wortassoziationen*. Ihm tritt der Wegfall oder der Nachlaß der diesen Lauf hemmen-

eine traumbedingt reduzierte Sprechkompetenz aus dem Umstand, dass das Sprechvermögen der äußeren Wirklichkeit zugeordnet sei (Lenk, 1983: 342). Demgegenüber soll im Folgenden an einem Beispiel belegt werden, wie in den Avantgarden poetische Subjektivität aus Verstößen hervorgeht, die im Polyglossiebereich situiert sind. Diese lassen sich aus der Kontamination muttersprachlicher und fremdsprachlicher Kompetenz oder einer synästhetischen Übertragung visueller und akustischer Komponenten herleiten, deren Ursache sprachspielerische Aktivität auf der Suche nach dem Unsagbaren der *idea* ist.

Nach Chirico und Marinetti, die prägende Jahre in Paris verbrachten, belegt der italienischstämmige Schweizer Alberto Giacometti, wie im nicht-muttersprachlichen Ambiente polyglotte Poesie entsteht. In den zwischen 1931 und 1976 entstandenen Aufzeichnungen, die Gedichte, Essays, Tagebuchnotizen und Prosagedichte enthalten, findet sich das folgende titellose, vermutlich um 1932 entstandene Gedicht (Giacometti, 1990: 139):

- 1 nus sommes
- 2 nus lisses
- 3 la si do
- 4 ré mi.
  
- 5 et puis
- 6 tire
- 7 gris.

---

den Wirkungen des Willens und der auch hier als Willensfunktion sich betätigenden Aufmerksamkeit als negatives Moment zur Seite. Ob jenes Spiel der Assoziation darin sich äußert, daß ein kommender Laut antizipiert oder die vorausgegangenen reproduziert, oder ein gewohnheitsmäßig eingeübter zwischen andere eingeschaltet wird, oder endlich darin, daß ganz andere Worte, die mit den gesprochenen Lauten in assoziativer Beziehung stehen, auf diese herüberwirken – alles dies bezeichnet nur Unterschiede in der Richtung und allenfalls in dem Spielraum der stattfindenden Assoziationen, nicht in der allgemeinen Natur derselben. Auch kann es in manchen Fällen zweifelhaft sein, welcher Form man eine bestimmte Störung zuzurechnen, oder ob man sie nicht mit größerem Rechte nach dem Prinzip der Komplikation der Ursachen auf ein Zusammentreffen mehrerer Motive zurückzuführen habe.“ Ich halte diese Bemerkungen Wundts für vollberechtigt und sehr instruktiv. Vielleicht könnte man mit größerer Entschiedenheit als Wundt betonen, daß das positiv begünstigende Moment der Sprechfehler – der ungehemmte Fluß der Assoziationen – und das negative – der Nachlaß der hemmenden Aufmerksamkeit – regelmäßig miteinander zur Wirkung gelangen, so daß beide Momente nur zu verschiedenen Bestimmungen des nämlichen Vorganges werden. Mit dem Nachlaß der hemmenden Aufmerksamkeit tritt eben der ungehemmte Fluß der Assoziationen in Tätigkeit; noch unzweifelhafter ausgedrückt: durch diesen Nachlaß.“ (Freud, 1954: 58)

Der Versuch einer Bedeutungszuweisung auf referentieller Ebene muss zunächst scheitern, da ein sprachliches Artefakt ohne eindeutig verortbare Wirklichkeitsbezüge entstanden ist. Die scheinbar willkürliche Einstreuung der romanischen Solmisationssilben (*la si do ré mi*) in den Versen 3/4 suggeriert überdies den Eindruck einer vorwiegend musikalischen Strukturierung.

Auffällig sind in diesem Zusammenhang die zahlreichen phonetischen Äquivalenzen, die zunächst das Augenmerk von der Semantik auf die Ebene der Klanglichkeit ablenken, die aber dadurch von der rein ästhetisch-musikalischen Ausdrucksebene zu einer letztlich doch mit Sinn aufgeladenen Bedeutungsebene erhoben wird. Giacometti spielt mit Interferenzen zwischen Gastsprache (Französisch) und Muttersprache (Italienisch), aus denen sich Echos italienischer Lexeme ergeben:

*la si do ré mi < lasci dormirmi*

Seit 1900 war die Abstraktion der Malerei, was der Literatur nach Apollinaire die Reduktion regelhafter grammatikalischer (und ggf. orthographischer) Muster wurde. Insofern tut man gut daran, dem Text hinsichtlich der Verbindlichkeit solcher standardsprachlicher Gesetzmäßigkeiten zu misstrauen. Ein weiterer Kunstgriff besteht nämlich in der spielerischen Verfremdung der Graphie durch die phonetische Schreibweise:

*nus / nous  
somme / sommes*

Diese evoziert ebenso semantische Doppeldeutigkeiten wie die Homonymien

*gris / cris  
lisses / lys  
puis / puits / puis  
nus / nue*

und die möglichen Paronomasien:

*tire gris / tigris  
puis / puce / puisse.*

Je nach muttersprachlicher Realisation durch den Leser (italienisch / französisch) ergeben sich ferner die folgenden Echos, die neuerliche semantische Ambiguitäten auslösen:

*lisses / lysés / lissier / lycées*

Überdies generiert die Verschiebung der Aufmerksamkeit semantische Differenzen, die sich aus dem Lektürestandpunkt, d.h. aus der individuellen Segmentierungspraxis des Leser ergeben: „et puis / épuise“.

Erweckt die Kombinatorik solcher phonetischer Extensionen zunächst den Eindruck einer totalen Arbitrarität auf der Bedeutungsebene des Textes, so scheinen indes erst bestimmte der hier vorgeschlagenen Äquivalenzen eine Sinnproduktion voranzutreiben. Ein semantischer „cluster“ {*nue / gris / lisse / lice*} ließe sich mit der träumerischen (*lasci dormirmi*) Betrachtung des bewölkten Himmel (*nue, gris*) korrelieren, mithin mit der Projektion von *Ideen* in äußere Bilder.

Betrachten wir abschließend die typographische Ebene. Ob der Text in seinem typographischen Minimalismus womöglich das Konzept des Kalligramms aufgreift, sei dahingestellt. Indes fällt die zunächst als Markierung eines schwachen Endreims {*mi / puis / gris*} motivierte Hervorhebung von Vers 7 (*gris*) auf, der aber zugleich die Möglichkeit einer zirkulären Lektüre des Gedichts {*gris – nue*} eröffnet.

Gemessen an „klassischen“ lyrischen Texten handelt es sich hier um ein poetisches *Environment*, in dem der Leser sich räumlich bewegen muss, oder aber um eine Klang-Figur, die der Bildhauer und Maler aus verfremdeten sprachlichen *Ready-mades* montiert hat, die ihres ursprünglichen Orts und Zwecks entfremdet zu vagierenden Signifikanten geworden sind, deren Ambiguität der Betrachter erst von unterschiedlichen Standpunkten gewahrt. Giacometti, der den Pariser Surrealisten nahestand, belegt durch seine polyglotte Poesie, wie das Phänomen der Neudefinition von Teilen der äußeren Wirklichkeit, selbst wenn es die Sprache selbst ist, auf neue Weise erlebt werden kann. Die im Rauschen von Echos und Rückkopplungen vagierenden Signifikanten stellen insofern eine Dalís kritisch-paranoischer Methode verwandte Operation dar, in dem sie das metaphorische *Shifting* von der Analogisierung äußerer und innerer Bildlichkeit auf die Sinnproduktion mittels phonetischer Extension verlegt haben.

#### ■ 4 Unaufhaltsam: Bewegungsbilder (Miró)

Seitens der Literaturwissenschaft bislang eher unterschätzt, erweisen sich die poetischen Experimente Mirós, der bis auf wenige Ausnahmen sein literarisches Werk in französischer Sprache verfasst hat.<sup>19</sup> Unter dem Eindruck der surrealistischen Lyrik von Éluard, Soupault, Char und Desnos, aber auch durch die Lektüre Jarrys<sup>20</sup> und Apollinaires entstehen in den für Mirós poetisches Schaffen besonders interessanten dreißiger Jahren die *Jeux poétiques*.

une étoile caresse le sein d'une négresse  
 un escargot lèche mille nichons  
 d'où jaillit le pipi bleu du pape-roi  
 ainsi soit-il 25.11.1936  
 (Miró, 1995: 148)

Gerade durch die Verknappung der Aussage und die pointiert gesetzten Nomina, die auf Bildmotive des Malers Miró (*étoile, escargot, négresse*), teils auf einen im Surrealismus freigesetzten Sexualjargon (*sein, nichon, pipi*)<sup>21</sup> zu rekurrieren scheinen, eignet dem Text eine stark malerische Komponente. Zu Recht hat die Forschung die auf der Semantik der *jeux poétiques* basierende Visualität<sup>22</sup> hervorgehoben und zu jenen Bildern Mirós in Beziehung gesetzt, die Schrift zu einem Bildelement werden lassen (Riese-Hubert / Aschheim, 1984).

Doch scheint, verglichen mit allen bislang hier präsentierten Texten, die spezifische Visualität Mirós sich durch eine Bewegtheit der Signifikanten abzusetzen, die weder mit den Ideengeneratoren Dalís noch mit der phonetischen Migration Giacomettis vergleichbar ist. Hier wird das Flottieren einiger Signifikanten von hoher Konkretheit (*étoile, négresse, escargot*)<sup>23</sup> auf

19 Lediglich bei den bislang nur in spanischer Sprache veröffentlichten *Cuadernos catalanes* (Miró, 1980) aus den Jahren 1930 und 1940/42 handelt es sich um in Katalanisch abgefasste Skizzenbücher.

20 Vgl. Ehrlich (2005).

21 Mirós Texte weichen je nach Editionsart deutlich hinsichtlich der Textgestalt ab, was auf eine freiwillige oder durch Verleger nahegelegte Zensur der in den *Cahiers* unbedenklich praktizierten Sexualanspielungen hinweist. Vgl. hierzu auch Margit Rowells Einleitung in *Miró* (1995: 148).

22 Vgl. hierzu auch die Beiträge von Scarlett Winter und Lactitia Rimpau in diesem Band.

23 Vergleichbar ist Mirós Tendenz zu solchen „Ur-Signifikanten“ mit einem allgemeinen Trend der internationalen Lyrik seit den dreißiger Jahren wie etwa bei Neruda.

einem semantischen Niveau erkennbar, das aufgrund einer speziellen Nomen-Verb-Kombinatorik fast Narrativität beanspruchen kann.

Mirós Poem wird zu einem poetischen Mobile, das seine Volatilität offenbar einer Form syntaktischer Verknüpfung verdankt, die dem surrealistischen Wortspiel des „cadavre exquis“ relativ nahekommt, jedoch offenbar keineswegs so arbiträr entstand. Denn auch hier finden sich die Formen phonetischer Extension, die Giacomettis Poem zu einer dreidimensionalen Klang-Figur gestalteten: Binnenreim (*caresse, négresse; jaillit, pipi*), Assonanz (*lèche, nichons*), Alliteration (*pipi, bleu, pape-roi*). Doch während in der Klang-Figur Giacomettis der Klang die Objekte in einem virtuellen Raum ambiguisierte und dissoziierte, scheint es, als würden die phonetische Äquivalenzen hier erst semantische Einheiten zustande bringen, deren Effekt die Bewegung der an sich statischen Bildmotive ist. Wo Giacometti das Gleiten der Signifikanten durch die zum semantischen Schillern bearbeitete Textoberfläche erreicht, zeichnet sich Mirós Sprachgestaltung durch eine hohe Elaboriertheit aus, die ohne polyglotte Hybridien ihre rhetorischen Kniffe zur Produktion gesteigerter Flüchtigkeit nutzt:

Un œillet rouge éclate sur le bout d'un parapluie porté par un merlan à queue de perroquet couché sur la neige (parsemée de pétales de roses et des écailles de poisson à décharges électriques). (Miró, 1995: 153)

Die semantische Verschiebungen, die die Bewegtheit von Mirós Wortkombinationen begründen, beruhen hier zum größten Teil auf den Prozeduren einer Rhetorik, wie sie am ehesten den delirierenden Sprachgebilden der Lyrik Góngoras nahekommt. Rhetorik einerseits, die über visuelle Empfindungen (Farbe, Form) gelenkte Assoziation andererseits speisen den Antrieb einer Maschine, die aus der Tiefenstruktur des Textes unaufhörlich flüchtige Bewegungsbilder herausschleudert. Mit dem Impetus eines Sprachforschers ergründet der Maler sein Wortmaterial, um die Nuancen eines noch nicht Gesagten stets mit Blick auf die scheinbare Banalität der äußeren Wirklichkeit zu extrahieren:

qui caracolait la fumée qui fumait tout le long du Boulevard Sébastopol à gauche tournant à droite et en s'arrêtant au centre pour faire face à l'angle qui donne sur le balcon de la Méditerranée où mon<sup>24</sup> [sic] statue en jus de citron est dressée depuis quelques années avant Homère 7.12.1936  
(Miró, 1995: 152)

---

24 Die spanische Übersetzung (Miró, 2002) korrigiert den Lapsus.

Im diesem Beispiel sind es die im Verfahrensmuseum des Surrealisten im Raume der freudianische „Fehlleistungen“ archivierte *figura etymologica* („caracoler“), die Alliteration (*qui caracolait; faire face; dressée depuis*) und die Homonymie (*fumée, fumait*), die den Text in Gang halten. Die eigentlich surrealistische Bildverkettung (*statue de jus de citron*) entwickelt sich wieder aus der Binnenlautstruktur (Assonanz, Alliteration), während Sprünge in der Zeit- und Raumstruktur das Erzähltempo bestimmen.

Das folgende Beispiel ist durchwirkt von jener gongoristischen Ästhetik, die der Materie der äußeren Wirklichkeit im assoziativen Spiel ihre primären Eigenschaften nimmt:

L'arbre flamboyant de la queue du paon qui mord le museau des chauves-souris souriant devant le cadavre calciné de mon aïeule enterrée par une ronde de rossignoles en verre transparent aux ailes de fusées qui dansent la sardane autour de la carcasse phosphorescente en picotant avec l'or de ses tenailles les graines métalliques du cypres argenté prolongement en cascade de l'orteil de l'aïeule.

flamme volante d'amour passionné spirale tourbillonnant vers l'éther de l'idéal inaccessible tragédie de l'homme. 2.10.1937  
(Miró, 1995: 153)

Freuds Beobachtung, dass solche Verschiebungsprozesse aus einer mehrfach gestaffelten Tiefenstruktur hervorgehen, findet ihre Bestätigung in dem Ineinander dreier Wirkmuster – einer logischen Syntax, einer assoziativen Phonetik und einer darauf aufbauenden scheinbar arbiträren Semantik. Der Text frappt durch die ausgefeilte grammatikalische Struktur im ersten Abschnitt. Der Stupor rührt nicht bloß aus unüblichen Kombinationen im Bereich der Semantik her, sondern aus einer Illusion: „Die Art und Weise, wie die Gegenstände im Sachverhalt zusammenhängen, ist die Struktur des Sachverhalts“ (Wittgenstein, 1921: 15). Letztlich ergibt sich diese Struktur des Zusammenhangs lediglich als Sammelsurium, das in eine kunstvoll unüberschaubare Hypotaxe eingebettet ist. Die Grammatikalität enthüllt die dargestellte Welt als Effekt von sprachlogischen Konventionen. Wieder gründen die semantischen Verstöße in der phonetisch-assoziativen Tiefenstruktur. Nach dem Vorbild der *écriture automatique* generiert das phonetische Netz von Paronomasie (*souris souriant*) Assonanzen (*carcasse, cascade, cadavre, calciné; orteil, aïeule*) und Alliterationen (*ronde, rossignoles*), Vor- und Nachechos, die dem ganzen Text die Einheit stiftende Färbung eines spezifischen Imaginären unterlegen, obwohl die Beziehung der Gegenstände willkürlich bleibt. Das scheinbar arbiträre Nebeneinander semantischer Knoten in einer syntaktisch logischen Struk-

tur enthüllt erst in der klanglichen Analyse eine assoziative Arbeit, die sich mittels der Freudschen Erklärung von Sprachbildern als Effekt von Nachklängen und Vorechos eines synästhetischen Sprachprozesses optischer und akustischer Imagination ausweist.

Das Moment der vagierenden Signifikanten, das der Poesie von in der Polyglossie migrierenden Künstlern inhärent scheint, wird bei Miró in die scheinbare Statik seiner Malerei und von dort zurück in die Literatur transferiert. Mehr noch als bei Giacometti hört Mirós Lyrik auf, im alltags-sprachlichen Sinne „logisch“ zu sein. Migrierende Lexeme erzeugen eine Bewegung in der Sprache. Als Nichtmuttersprachler ist Miró offenbar besonders sensibilisiert für das Volatile des Französischen; daneben mag die gerade in der katalanischen Alltagssprache ausgeprägte Vorliebe für Wortspiele ein Inzitationsmoment poetischer Subjektivität gewesen sein, dem im Vergleich mit Dalí und anderen *poetes-pintors* nachzugehen wäre. Der entheimatete Maler-Poet horcht in den Untergrund der Wörter, über denen sich der „Logos“ der französischen Standardsprache bereits im 17. Jahrhundert verschlossen hat (Foucault, 1980; 1986).

## ■ 5 Unüberwindlich: Sprach-Barrieren (Ernst, Duchamp, Magritte)

Bereits Platon problematisiert die Verfremdung der Wörter, die als Effekt von Sprachwandelprozessen den „Gedanken des Wortbildners“ nicht mehr hervortreten lässt:

Sieh, Hermogenes, daß ich mit Recht behaupte, daß man durch Zusetzen und Wegnehmen von Buchstaben den Sinn der Worte so ganz verändert, daß manchmal, wenn man nur ganz wenig dreht und wendet, die entgegengesetzte Bedeutung erfolgt. („Kratylos“, in: Platon, 1940, Bd. 1: 586–587)

Dieses Postulat einer in der Etymologie gründenden phonetischen und semantischen Identität verweist auf eine epistemologische Harmonieprämisse, die von Foucault (1980; 1986) als „Ordnung des Diskurses“ bezeichnet wurde und die mittels der Sprache die äußere Wirklichkeit über eine schlichte Übereinkunft kartographiert hatte: „Der Name bedeutet den Gegenstand. Der Gegenstand ist seine Bedeutung. („A“ ist dasselbe Zeichen wie „A“). [...] Der Name vertritt im Satz den Gegenstand“ (Wittgenstein, 1921: 22).

Die Selbständigkeit der Wörter beruhte mithin in ihrer Identität mit sich selbst. In dem Maße, in welchem in den Avantgarden das Bild dem

Abzubildenden fremd wird, werden Wort- und Bildkunst zum Ort bald spielerischer, bald methodischer Hervorbringung von Ähnlichkeitsbeziehungen, in deren Zwischenraum das Unsagbare sich etabliert hat. „Was die Zeichen verschlucken, das spricht ihre Anwendung aus.“ (Wittgenstein, 1921: 24) Stärker noch als die Klangfiguren und Bewegungsbilder rekurren daher die von schreibenden Malern erdachten Textsorten, die im generischen Verfransungsraum von Lyrik und Aphorismus situiert sind, auf die Unterwanderung im Bereich der „Anwendung“. Seit den zwanziger Jahren ist das Interstitium nicht mehr die Differenz der Dinge unserer Welt untereinander, sondern zieht in die Sprache selbst ein, die in Annäherung und Entfremdung, Anziehung und Abstoßung der Zeichen und Bedeutungen hinter dem Material die äußere Wirklichkeit in neuen Vernetzungen deutlich werden lässt.

Vordergründig werden wieder innersprachliche Mechanismen erkundet. Stets entsteht das Interstitium semantisch aus der Vielschichtigkeit von phonetischen und graphematischen bzw. phonetischen und syntaktischen Figuren, oder aber im Zwischenraum der Genres und an der Reibungsfläche der Intertextualität. So hat Max Ernst in dem Katalogbeitrag „Cap Capricorne“ (1964) mit dem folgenden Aphorismus den standardisierten Spruch von Epitaphen im Französischen („Ci gît“) aufgegriffen:

Ci naissent les cormorans  
 Ci naissent les canaris  
 Ci meurent les cardinaux  
 (Ernst, 1970: 364)

Auf die im Gesamtschaffen Max Ernsts so zentrale Vogelmotivik („Loplop“) sei hier ebenso am Rande verwiesen wie auf die antiklerikale Tendenz, die der im rheinischen Katholizismus erzogene Max Ernst seit 1920 dezidiert hervorkehrt und die offenbar bei Vers 3 – gleichsam automatisch – von jedem Leser realisiert wird. Wesentlich für unseren Argumentationszusammenhang ist indes die Hybridie aus semantischer, phonetischer und syntaktischer Struktur des Dreizeilers, die sich aus der Konterkarierung der textuellen Modellbildung im fortlaufenden Lektüreprozess ergibt. Syntaktischer Parallelismus (*ci naissent, ci meurent*) und phonetische Äquivalenz (Alliteration, Assonanzbildungen: *cormorans – canaris – cardinaux*) generieren eine heuchlerische Einsinnigkeit, die erst über die Polysemie (frz. *cardinal* = 1. Kardinal, 2. Dompfaff) ihren verdeckten Charakter als Sprach-Barriere preisgibt.

In einem der Texte für die Ausstellung „Le musée de l’homme“ (Galerie Alexandre Iolas, Paris, 1965) gewinnt Dada-Max der Sprache polyphone Zwischentöne ab, die das banale Rauschen des *français standard* im respektlosen Schüttelreim zu semantisch unerhörtem Material werden lässt:

Laïcité

Ne pas confondre  
le baiser de la fée  
avec  
la fessée de l’abbé.  
(Ernst, 1970: 374)

Der surrealistische Aphorismus umgrenzt nicht mehr die Welt der äußeren Anschauungsbilder, sondern zersetzt diese durch eine spezifische linguistische Alchimie. Poetische Subjektivität konstruiert Sprach-Barrieren, die innersprachliche Korrespondenzen im atomisierten Material des einzelnen Lexems aufspüren:

Église, exile  
Oseur d’influence – Aux heures d’affluence  
(Duchamp, 1975: 160f.)

Die spielerisch destruktive Analyse sieht in den Wörtern nur noch Lautkonglomerate, die ihre Bedeutungszuweisung nicht über die Konvention einer automatisierten Kommunikationsgemeinschaft erfahren, sondern, gleich den *Ready-mades* der bildenden Kunst, ihre neue poetische Kraft aus einer scheinbaren Naivität gegenüber dem Fundstück schöpfen. So können noch die Zwischenräume der Wörter selbst mit Sinn geladen werden, der nun wieder als eine jenseits alltäglicher Realität vermutete geheime *idea* aufbricht:

Et Qui Libre?  
M.E.T.R.O. – Aimer tes héros  
(Duchamp, 1975: 163)

Tatsächlich gründet sie in einer ebenso materialistischen wie methodischen Erforschung der interstitiellen Ressourcen des Idioms, die immer wieder auf das poetische Subjekt selbst zurückverweisen.

Das subjektivistische Moment solcher Sprachinquisition kann ebenso das einzelne Wort, den Satz oder ganze Textpassagen auffasern und damit

die grundlegende Frage nach dem Zusammenhang von Sprache und Wahrnehmung als Standortbestimmung des Subjekts in der Wirklichkeit formulieren. Sprachliche Polymorphie korrespondiert mit der Ortlosigkeit des Subjekts, das mit dem Protest gegen die „Ordnung des Diskurses“ auch die einstige Abbildungsfunktion der Sprache preisgibt.

So finden sich in Francis Picabias vorsurrealistischem Epos *Unnque Eunuque* Sequenzen, die Sprache bloß noch als Material zur Abarbeitung von Verfahren begreifen. Dem Text liegt als referentielles Substrat der innere Monolog eines Subjekts während eines Gangs durch Paris zugrunde. Die Synästhesien der klassischen Literatur kehren in neuer Umgebung als Innovationen wieder:

Les Rag-Times luisent comme les odeurs du désaccord  
Mélodie d'une rame sur l'eau  
Les Tambours bandent  
Les violons sont des coquillages en bois poli [...]  
(Picabia, 1992: 42)

Das vagabundierende Subjekt wird dergestalt im Text ausgesetzt, dass Wahrnehmungsfetzen scheinbar ohne die Kontrolle jenes ordnenden Diskurses hereinbrechen:

Essayons l'heure actuelle  
Dans l'alphabet chasse gardée  
De l'ombre lentement  
Véritablement livres sterling  
Sous virginal louis cou cou  
Qui fait domicile conjugale sous pluie  
Mais riant plus fort le café [...]  
(Picabia, 1992: 25)

In späteren Partien kommt als Verfahrenerschwermung die reverse Syntax hinzu, die das poetische Prinzip des Aphorismus dekonstruiert:

Allemands les déteste je  
Guerre la pendant que cela pour est'c  
Possible loin plus le resté suis-je  
(Picabia, 1992: 40)

Das Spiel von Fragmentarismus und Zufall schleudert unentwegt Metaphern aus dem Innern eines schier unerschöpflichen Signifikantenspeichers:

Les journaux ont l'orgueil stérile  
 Journal du Peuple comme le lynx  
 Tu as de grosses pattes de velours  
 (Picabia, 1992: 41)

Picabia zog aus der Erkenntnis des neuzeitlichen *desordre du discours* die avantgardistische Konsequenz, das Material selbst immer neuen ästhetischen Prüfungen durch Verfahrensakkumulation zu unterziehen.

Die seit dem Mittelalter virulente Frage nach dem Verhältnis von äußerer Wahrnehmung und dem Imaginativen der poetischen Subjektivität ist indes mit den Sprach-Barrieren der radikalisierten Avantgarde nicht endgültig beantwortet. Denn statt Sprache als Rückgewinn von Welthaltigkeit nur als innersprachliches Problem zu begreifen, wählt René Magritte einen alternativen Weg, wenn er – Derrida vorwegnehmend und Foucault überholend – Sprache als Supplement von Welthaltigkeit ohne Verbindlichkeitsanspruch und Bilder als gemäß surrealistischer Auffassung perzeptives Rauschmittel desavouiert. In dem in der letzten Nummer von *La Révolution Surréaliste* veröffentlichten Bildtraktat „Les mots et les images“ stellt er die Frage nach der generellen Möglichkeit nicht von der Sprache her, sondern mit Blick auf die Bilder, wie er später kommentiert:

Votre lettre me rappelle une idée : celle de « réunir » une image à son nom (dans un texte avec dessins paru dans « La Révolution surréaliste »). Depuis, c'est « unir » qui me semble juste. (22.10.1963 an Bosman, in: Magritte, 1979: 62)

Die kaum mehr als eine Seite umfassende Bild-Text-Montage sucht die Lösung des allen Texten seit Platon, zumal aber den Texten schreibender Maler inhärenten Problems der Verhältnismäßigkeit von Ding, Name und Abbild.

Unter scheinbarer Tilgung jedweder poetischer Subjektivität verfolgt dieser mit der Nüchternheit einer Grammatik abgefasste Traktat entlang von 18 Leitsätzen die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Wirklichkeit. Begleitet von Zeichnungen, die dem (sechs Jahr zuvor erstmals erschienenen!) *Nouveau petit Larousse illustré* entstammen könnten, entstehen jetzt semiotische Aporien, die Duchamp, Ernst und Picabia in ihrer Lust am Errichten von Sprach-Barrieren entgangen waren, da sie zwar die Sprache, nicht jedoch die durch sie imaginierten Bilder durchforschten.

So scheint es, als zehre Magritte in den 18 Regeln den Transzendentalismus aus, der dem nie begründeten Wunderbaren des alten *idea*-Konzepts anhaftete. Entstanden ist ein abbildungstheoretisches Manifest mit pro-

nonciert ironischem Schulbuchcharakter. Schließlich tritt bei Magritte an die Stelle der Manipulation des Sprachmaterials durch Selbstkontamination nunmehr die Manipulation des Bildmaterials mittels der Sprache, oder der Aussage durch das Bild. Bereits Postulat 5 verkehrt in dreister Weise das konventionalistische Sprachmodell durch den Zusatz „*Parfois le nom d'un objet tient le lieu d'une image*“, um den Begriff „*canon*“ durch kein angemessenes Bild auszudrücken.

Postulat 7 indes („*Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition*“) problematisiert durch eine Abbildung, die zugleich Text und Bild ist, semiotische Platzhalterkonventionen vor sprachlogischem Hintergrund:

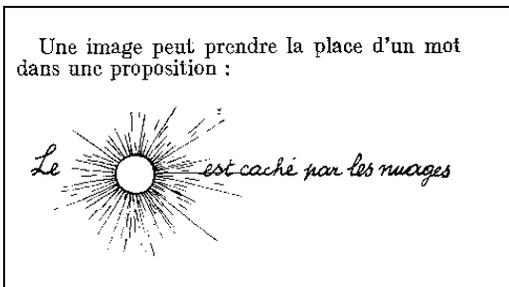


Abb. 3: René Magritte: Postulat 7 aus „*Les mots et les images*“ (in: *La Révolution Surréaliste* 12 [15.12.1929]: 32; © VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Wie in der klassischen Malerei verweist das Zeichen für Sonne auf das Ding in der „Welt“; wie im Alltag bezeichnen die Wörter einen „Sachverhalt“. Doch wird nicht der Sachverhalt, den der Satz dokumentiert – die Unsichtbarkeit der Sonne hinter den Wolken – durch die Präsenz des Zeichens im Satz diskreditiert? Die von Magritte errichtete Sprach-Barriere besteht in der seit Mallarmé immer wieder postulierten zweiten Wirklichkeit, die durch die Sprache selbst lediglich repräsentiert werde: „Der Name bedeutet den Gegenstand“ (Wittgenstein, 1921: 22).

Postulat 16 suggeriert die problematische Abgrenzung der Dinge selbst, da deren Konturen sich „*comme s'ils formaient une mosaïque*“ berühren, wodurch der Objektstatus der Dinge lediglich ein Effekt unterschiedlicher atomarer Dichte und damit ein stets ausgeblendetes wahrnehmungstheoretisches Problem wird.

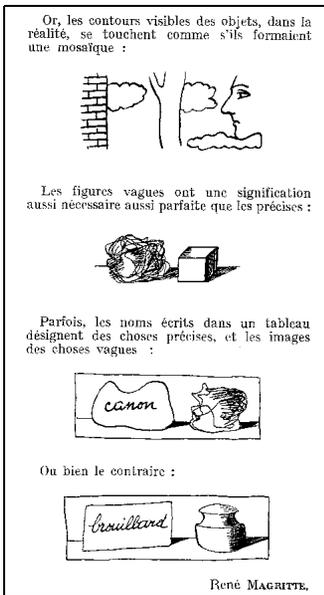


Abb. 4: René Magritte: Postulat 15–18 aus „Les mots et les images“ (in: *La Révolution Surréaliste* 12 [15.12.1929]: 33; © VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Vor allem Postulat 17 und 18 lassen den Verdacht aufkommen, dass das Verhältnis von Worten und Bildern, gemessen an ihrem Wirklichkeitsstatus, mehr als hinfällig ist: „Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues [17], Ou bien le contraire [18].“ Während in [17] den in der Lebenswelt klar umrissenen Gegenstand [canon] ein amorphes Bild wiedergibt, verweist in [18] das Wort *brouillard* auf etwas in der äußeren Realität Unbestimmtes. Da die Eigenschaften des Bezeichnungsvorgangs nicht mit den Eigenschaften ihres Referenzobjekts korrespondieren müssen, verweist Magritte durch eine präzise Bestimmung auf etwas Unbestimmtes und unterstellt der Text-Ding-Beziehung eine zweite, dem Signifikat und dem Signifikanten je spezifisch inhärente Wesenheit, die jenseits der Bezeichnungskonvention ein semantisches Eigenleben zu führen beginnt. Gerade diese virtuelle Doppelung der Semantik generiert auch in Magrittes klassischen surrealistischen Gemälden eine unaufhebbare innere Spannung der dargestellten Wirklichkeit. Aus den Sprach-Barrieren der Künstlerkollegen werden so Bild-Fallen.

Dennoch ist Magrittes scheinbarer Nominalismus nicht weit entfernt von Picabias Realismus sprachlicher Arbitraritäten oder Duchamps' und Ernsts sprachinhärentem Idealismus. Wieder ist die Sprache zur Barriere

geworden, die sich zwischen das Subjekt und seine Wahrnehmungen schiebt. Seit Aristoteles galt in der Sprachtheorie die Prämisse, wonach „[d]er Name [...] durch keine Definition weiter zu zergliedern [ist]“ (Wittgenstein, 1921: 23). Als „Urzeichen“ (ebd.) wurde ihnen eine Substanz konzedierte, die sie als Wort oder Bild zwar äquivalent, aber aufgrund ihrer unterschiedlichen Materialität als Bild, Schall oder Wort nicht ähnlich oder gar gleichartig werden lässt. In einem Brief an Michel Foucault (23.05.1966) anlässlich des Erscheinens von dessen *Les mots et les choses* problematisiert Magritte daher auch dessen hypothetische Trennung zwischen den Termini *similitude* und *ressemblance*, die es dem Philosophen ermögliche, Subjekt und Welt einander anzunähern. Magritte versagt sich dieser strukturalen Lesart einer Realität, die das Geheimnis eines Nicht-sichtbaren vermitteln soll,<sup>25</sup> und erkennt lediglich dem Denken selbst Gleichartigkeit zu: „Il n'appartient qu'à la pensée d'être ressemblante.“ (Magritte, 1979: 639)

Das Problem genuiner Identität hatte Magritte bereits in einem seiner frühesten Texte, „Notes sur Fantômas“,<sup>26</sup> problematisiert und dies in bemerkenswerter Weise mit Blick auf die Frage nach der Identität des Subjekts. Die Gestalt Fantômas hatte bekanntlich gerade die Surrealisten begeistert, wofür sich mehrere Erklärungen anbieten,<sup>27</sup> die aber mit Blick auf Magritte nicht befriedigen. In der Tat scheint die Gestalt des „roi de l'épouvante“ (Magritte, 1979: 49) den Surrealisten nicht nur als Inzitationsmoment des *au-delà* fasziniert zu haben. Entscheidender ist die in der Gestalt eines sich selbst unähnlichen Subjekts kristallisierte Problematik, die von Magritte eigentümlich zugespitzt wird, wenn er vermutet: „Fantô-

---

25 „[...] le visible peut être caché, mais ce qui est invisible ne cache rien : il peut être connu ou ignoré, sans plus. Il n'y a pas lieu d'accorder à l'invisible plus d'importance qu'au visible, ni l'inverse.“ (Magritte, 1979: 639)

26 1928, in Magritte (1979: 48f.).

27 Der Bretonkreis begeisterte sich einmal für die Ideologie, die Fantômas als Genie des Bösen mit unverkennbar antibourgeois Tendenzen ausstattete. Doch darf man auch auf produktionspraktischer Seite die Feuilletonserie als industrialisierten Vorläufer surrealistischer Verfahrenspraxis sehen: da die Autoren Allain und Souvestre ihre Texte gleichsam ohne diskursive Kontrolle auf Edisonzylinder abdiktieren und diese – unter beständigem Publikationsdruck – nicht mehr selbst revidierten, entstand ein Texttyp, der das Prinzip surrealistischer Autopoiesis, der *écriture automatique*, vorwegnimmt. Überdies deutet die nach dem Prinzip industrieller Arbeitsteiligkeit organisierte Schreibweise, die beide Schriftsteller zwang, ohne Kenntnis der Arbeit des anderen Autors abwechselnd Kapitel abzuliefern, voraus auf die surrealistische Fragmentierungsästhetik des *cadavre exquis*.

mas continue de rêver, de ses déguisements peut-être“ und rasoniert, man könne des Manns mit den vielen Masken nur habhaft werden, indem man in seine Träume eindringe (Magritte, 1979: 48). Es mag bezeichnend sein, dass Magritte in der Phase, in der seine Korrekturen von Foucaults Similitätskonstrukt entstanden, in einem Interview von Jacques Goossens zu seiner Vorliebe für den Unterweltshelden meinte: „Je sais que je ne suis pas Fantômas, mais quand ma pensée pense Fantômas, elle *est* Fantômas“ (Magritte, 1979: 517).

Wenn schließlich in einem der Fantômas-Romane Inspektor Juve in der Maske des Schurken agiert, oder dieser in der Maske des Inspektors, verschließt sich über der Identität eines sich selbst ursprünglich gleichen Subjekts eine Maske der Vieldeutigkeit. Da der Zeichenkörper, der Fantômas ist, sich selbst nicht mehr gleicht, stellt sich die Frage nach der Repräsentation verschärft.

Damit wäre der Versuch ästhetischer Standortbestimmung der am Beginn der Neuzeit das Schreiben der Maler vorantrieb, in die Falle einer zeichentheoretischen Beliebigkeit gegangen, in die das neuzeitliche Subjekt mit der Pluralität der inneren Welten eintrat. Nach den Ideen-Maschinen, Klang-Figuren, Bewegungs-Bildern und Sprach-Barrieren sieht sich die Literatur wie die Malerei mit der aporetischen Situation konfrontiert, nicht mehr das Allgemeine der unsichtbaren oder unsagbaren *idea* in einer sich selbst nicht mehr gleichen Wirklichkeit zu vermuten, sondern dem Suchen nach einem theoretischen System der poetischen Kreativität mit der Nonchalance Picassos zu begegnen: „Tu te figures peut-être que je me crois un écrivain... C'est un jeu.“ (Picasso, 1989: XXXI). ■

## ■ Bibliographie

Adorno, Theodor Wiesengrund (1977 [1967]): „Die Kunst und die Künste“, in: *Gesammelte Schriften*, 10:1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 432–454.

— (1970): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bohn, Willard 1990: „Apollinaires plastische Imagination“, in: Bohn, Volker (ed.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 162–191.

Breckle, Herbert E. (1972): *Semantik*, München: Fink.

Chomsky, Noam (1957): *Syntactic Structures*, Den Haag: Mouton.

- Dalí, Salvador (1942): *La vie secrète de Salvador Dalí* [benutzte Ausgabe: Paris: La Table Ronde, 1952].
- (1971): *Oui*, Paris: Denoël [benutzte Ausgabe: Paris: Denoël / Gonthier 2004].
- (1994): *Un diari: 1919–1920. Les meves impressions i records íntims*, Barcelona: Edicions 62.
- (1995): *L'alliberament dels dits*, hg. v. Félix Fanés, Barcelona: Quaderns Crema.
- (2001): *Lletres i ninots*, hg. v. Joan M. Minguet Batllori, Mollet del Vallès: Museu Abelló.
- (2003 a,b; 2004; 2005 a,b; 2006a,b): *Obra literaria completa*, hg. v. Montse Aguer, Félix Fanés, Agustín Sánchez Vidal, Juan Manuel Bonet, Juan José Lahuerta, Francisco Calvo Serraller, 8 vols. [bislang 7 erschienen], Barcelona: Ediciones Destino / Fundació Gala-Salvador-Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Duchamp, Marcel (1975): *Duchamp du Signe. Écrits*, hrsg. v. Michel Sanouillet, Paris: Flammarion.
- Ehrich, Riewert (2005): *Miró und Jarry*, Frankfurt am Main: Lang.
- Ernst, Max (1970): *Écritures*, Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1980): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1986): *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1988): „Was ist ein Autor“, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, München: Hanser, 7–32.
- Freud, Sigmund (1954): *Psychopathologie des Alltagslebens*, Frankfurt am Main: Fischer [Erstausgabe: London: Imago, 1941].
- (1958): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Frankfurt am Main: Fischer [Erstausgabe: London: Imago, 1940].
- Giacometti, Alberto (1990 [2001]): *Écrits*, hrsg. v. Michel Leiris u. Jacques Dupin, Paris: Herrmann.
- Hess, Gerhard (1953): *Die Landschaft in Baudelaires "Fleurs du Mal"*, Heidelberg: Winter.
- Hocke, Gustav René (1957): *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg: Rowohlt.

- Horaz (1959): *Ars poetica*, in: *Quinti horati Flacci Opera*, hg. v. Edward Wickham, Oxford: Clarendon.
- Kant, Immanuel (1790): *Die Kritik der reinen Vernunft* [benutzte Ausgabe: hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992]
- La Révolution surréaliste* (1924–1930), Paris: Gallimard [vollständiger Nachdruck: Paris, Jean Michel Place, 1975].
- Lenk, Elisabeth (1983): *Die unbewusste Gesellschaft*, München: Matthes & Seitz.
- Lobsien, Eckhard (2005): *Die Phantasie des Ulysses*, Heidelberg: Winter.
- Mach, Ernst (1886): *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena [benutzte Ausgabe: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987].
- Magritte, René (1979): *Écrits complets*, hg. v. André Blavier, Paris : Flammarion.
- (1985): *Sämtliche Schriften*, übers. v. Christiane Müller und Ralf Schiebler, Berlin / Wien: Ullstein.
- Mayer, Peter (1983): „Some remarks concerning the classification of the visual in literature“, in: *Dada/Surrealism* 12, 5–13.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945): *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard [benutzte Ausgabe: 1963].
- Miró, Joan (1957): *Schriften, Fotos, Zeichnungen*, hg. v. Ernst Scheidegger, Zürich: Die Arche.
- (1980 [2002]): *Cuadernos catalanes*, hg. v. Gaëtan Picon, València / Murcia: Institut Valencià d'Art Modern.
- (1995): *Ecrits et entretiens*, hg. v. Margit Rowell, Paris: Galerie Lelong.
- (2002): *Escritos y conversaciones*, hg. v. Margit Rowell, València / Murcia: Institut Valencià d'Art Modern [= spanische Version von Miró (1995)].
- Molas, Joaquim (ed. 1983): *La literatura catalana d'avantguarda. 1916–1938*, Barcelona: Antoni Bosch.
- Panofsky, Erwin (1985): *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin: Volker Spiess.
- Picabia, Francis (1992): *Unique Eunuque*, Paris: Allia.
- Picasso, Pablo (1989): *Écrits*, hg. v. Maurie-Laure Bernadac, Paris: Gallimard.

- Platon (1940): *Sämtliche Werke*, Berlin: Lambert Schneider.
- Riese Hubert, Renée / Aschheim, Kathryn (1984): „The Tableau-poème. Open work“, *Yale French Studies* 67, 43–56.
- Soby, James Thrall (1946): *Salvador Dalí*, New York: Simon & Schuster.
- Theisen, Josef (1974): *Die Dichtung des französischen Symbolismus*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Tynjanov, Jurij (1981): „Das literarische Faktum“, in: Striedter, Jurij (ed.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München: Fink, 393–461.
- Vilaseca, David (1995): *The Apocryphal Subject. Masochism, identification and paranoia in Salvador Dalí's autobiographical writings*, Frankfurt am Main: Lang.
- Wild, Gerhard (1993): „Manuscripts Found in a Bottle. Zum Fiktionalitätsstatus (post)arthurischer Schwellentexte“, in: Mertens, Volker (ed.): *Artusroman und Fiktionalität*, Tübingen: Niemeyer, 198–230.
- (2006): „Athaumasia – eine Theorie des Staunens aus musealem Geist. Medienarchäologische Überlegungen zur Protogenese des Surrealismus“, in: Felten, Uta et al. (eds.): *Esta locura por los sueños. Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*, Heidelberg: Winter, 67–116.
- (2007): „Heteropoiesis: Wahrnehmung und poetische Ein-Bildungskraft in Dalí's frühen Prosaschriften und ihre Beziehung zur Ästhetik des Fin de Siècle“, in: Reißler-Pipka, Nanette / Maurer, Isabel (eds.): *Dalí's Medienspiele*, Bielefeld: Transcript, 169–201.
- Wittgenstein, Ludwig (1921): *Tractatus logico-philosophicus* [benutzte Ausgabe: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963].

■ Gerhard Wild, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <montesinos@t-online.de>.

Resum: L'activitat literària dels pintors es pot interpretar com a “heteropoesia”, com un intent de transportar experiències estètiques a un mode lingüístic per evitar la problemàtica tradicional de l'art com a imatge que representa la realitat exterior.

La poesia s'estableix com a medi privilegiat per expressar l'imaginari centrat en el concepte neoplatònic de la “idea” (investigat per Panofsky i Hocke). Respecte a la subjectivitat poètica, els pintors-poetes de l'avantguarda fan ús de la literatura de quatre modes diferents: En la poesia de Dalí i Chirico hi predomina la tradició del paisatge

intern per expressar el concepte d'una idea absoluta. En la lírica de Giacometti, l'idioma estandarditzat és sotmès a transformacions causades per l'educació bilingüe de l'artista. Així s'obtenen escultures acústiques, que són obres poldimensionals a causa dels seus valors polisèmics.

Probablement inspirat en la cinematografia, apareixen en la poesia de Joan Miró les “imatges mòbils”, que es caracteritzen per l'ús de processos estètics del surrealisme, especialment per la tècnica del “cadavre exquis”.

Un últim nivell d'expressió de la subjectivitat poètica –la barrera lingüística– és perceptible en obres de Duchamp, Ernst i Picabia. Originalment la barrera lingüística és concebuda per diferents tipus de jocs de paraules i per la fragmentació de paraules i frases. En l'obra de Magritte, el concepte arriba a un nivell metasemiòtic, deconstruint l'antic contracte entre la realitat externa, el llenguatge i la imatge. ■

Summary: European painters' writing activities may be seen as an intent of “hetero-poetry” with the aim of revealing aesthetic experience in a linguistic mode that avoids the traditional problem of visual art as representation of external reality. Henceforth, poetry becomes a privileged medium of expression of an imaginary which in Renaissance and Baroque art and literature is centered on the Neo-Platonist concept of “*idea*” (cf. Panofsky, Hocke). Studying the texts of surrealist painters, four aesthetic levels to perform poetic subjectivity can be detected.

At the early beginning of 20th century, the poems of Dalí and Chirico absorb the tradition of inner landscape as a medium to reflect the painter's perception processes as a manner of scanning older aesthetic and rhetoric features.

Along with this concept of lyric texts as mechanisms to reproduce the subject's imaginary, we find the concept of acoustic sculptures, such as the poems of Giacometti. These are characterized by a highly inventive manner of deforming standard language by means of foreign language structures referring to the poet's polyglot education.

The concept of “moving pictures” which may well be inspired by the ascent of cinematography is to be found in the poetry of Joan Miró. This type of painter's texts may be described by its pictorial volatility pouring in an imagery which is close to the aesthetic procedures of surrealism such as the *cadavre exquis*.

As a last level of poetic features we analyze are the various types of “linguistic hurdles”, represented by different kinds of puns (Max Ernst, Duchamp), linguistic fragmentation (Picabia) and semiotic meta-reflection (Magritte) which finally deconstruct the old contract between inner vision and outward reality. [Keywords: poetry, vanguard, surrealism, synaesthesia, intermediality, painting, mannerism, idea concept, Chirico, Dalí, Miró, Duchamp, Picabia, Ernst (Max), Giacometti, Magritte] ■





# Zwischen gemalter Poesie und poetischem Theater. Grenzgänge des Medienkünstlers Joan Miró

## Scarlett Winter (Frankfurt am Main)

Er [Miró] schafft eine Bewegung der Kunst, in der diese gegen sich selbst protestiert. (Jacques Dupin)

### ■ 1 Im Kontext der künstlerischen Avantgarden

Unter dem Stichwort „Farbenoper“ formuliert Eugène Ionesco: „Wenn man zuschaut, wie Miró arbeitet, weiß man nicht, ob er malt, zeichnet, komponiert, erzählt oder singt.“ (Ionesco, 1976: 114) In seiner kurzen Skizze über die Arbeitsweisen des Malers Joan Miró pointiert Ionesco die multimediale, mehrstimmige Kreativität des Künstlers, dessen Œuvre sich auf den Grenzlinien zwischen den Medien und Künsten bewegt und dabei neue Wahrnehmungsweisen und Lesarten provoziert. Im Überschreiben und Übergleiten verschiedener Gesten und Schreibweisen entsteht der Eindruck einer hybriden Kompositions- und Inszenierungsform, die zwischen Malerei, Poesie, Musik und Theater changiert. Die Leinwand erscheint als multipler Ort der Übergänge, der visuellen, musikalischen und poetischen Einschreibungen, der Wort- und Klangbilder. Mirós Werke, so durchschaut Ionesco, evozieren eine „Bewegungsmalerei ohne Bewegung“, sie sind „abstrakte Erzählungen“, ja erklingen im polyphonen Spiel einer Farbenoper (vgl. ebd.).

Unter diesem Blickwinkel einer intermedialen Kombinatorik und Synästhesie widmen sich die folgenden Ausführungen dem Malerpoeten und Medienkünstler Miró, dessen experimentelle Grenzgänge zwischen Malerei und Poesie, aber auch zwischen Musik, Theater, Tanz und Film, eigene künstlerische Akzente des Bild-Text-Dialogs und der Theaterpoesie zur Anschauung bringen. Dabei geht es insbesondere um die Verfahren einer intermedial kodierten Poetizität, die Miró im Hinblick auf eine visuelle Dramaturgie und experimentelle Schaulust entwirft. Im Wechsel der Medien entpuppt sich der Maler Miró als faszinierender Schreiber, Poet, Büh-

nenbildner und Theaterkünstler, der neue Genre- und Medienmischungen erprobt und dabei – so ist meine These – die dem jeweiligen Medium inhärente Poetizität im medialen Wechselspiel überschreitet und in einer neuen Gestaltungsästhetik aufgehen lässt. Die poetischen Texte, dramatischen Skizzen und Inszenierungsformen Mirós erscheinen als Bildertexte, visionäre Schauspiele und Projektionen, die die Grenzen von Raum und Zeit, der Wahrnehmung und der Sinne neu ausleuchten und in einer Ästhetik der Bewegung, der Metamorphosen und der bildmedialen Verschiebungen dynamisieren.

Die nachfolgenden Überlegungen verstehen sich als Beitrag einer literatur- und kulturwissenschaftlichen Perspektivierung Mirós, die den variablen Erscheinungsformen einer literarisch-poetischen Bildlichkeit und Theatralität auf der Spur ist. Damit rücken die Spielarten und Provokationen einer intermedial reflektierten Produktions- und Rezeptionsästhetik in den Vordergrund, die im Kontext der experimentellen Avantgardebewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewinnen. Angelpunkt der theoretischen Reflexion und künstlerischen Praxis wird für viele Künstler seit den 1910er und 20er Jahren – ich denke hier neben Miró u.a. an Max Ernst, Picabia, Cocteau, Eluard, Picasso oder Dalí – die von Apollinaire 1917 proklamierte ‚Synthese der Künste‘, „la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature“ (Apollinaire, 1991: 944), d.h. die Konzeption eines grenzüberschreitenden Diskurses als experimentelles Zwischenspiel der Medien und Künste. Im Bruch mit Traditionen und Wertvorstellungen, die sich an der Geschlossenheit des Kunstwerks orientieren, entstehen innovative Genremischungen, Medienkombinationen und Medienbrüche. Statt einer Konturierung der Einzelmedien (Literatur und Malerei) werden mediale Interferenzen erprobt, die die Grenzen einer je eigenen Medialität und Bildlichkeit überwinden und verwischen. Adorno spricht in diesem Zusammenhang von dem ästhetischen Prozess der „Verfransung“. Die „Grenzen zwischen den Kunstgattungen“ – so Adorno (1977: 432) – fließen ineinander, „genauer: ihre Demarkationslinien verfransen sich“.

Ein besonderes Augenmerk richtet sich hier auf den Surrealismus als die Avantgardebewegung, deren experimentell kombinatorischer Umgang mit den Künsten und Medien einen grundlegenden Wandel der Wahrnehmungs- und Rezeptionsweisen provoziert. Dazu zählen die Dekonstruktion eines einheitlichen Blickpunktes, Verfahren der Zerstäubung und Zerstreuung, der Fragmentierung und Virtualisierung ebenso wie die Steige-

rung, auch Übersteigerung unserer Wahrnehmungsfähigkeit, deren Grenzmarken zwischen Sehen, Hören und Fühlen, zwischen bewussten und unbewussten, wirklichen, erträumten oder erinnerten Bildern ins Wanken geraten und neue Anschlüsse setzen.

Der Blick auf die surrealistische Kreativität verdeutlicht nicht allein vielfältige Kombinationen zwischen Bild und Text, sondern manifestiert zugleich eine Programmatik der Grenzgänge, die gegen habitualisierte Denkschemata und Sinnkonstruktionen anstürmt. Geht es dabei einerseits um die Befreiung der Malerei und Literatur aus dem Zwang der mimetischen Darstellung, der Syntax und Kohärenz, geht es andererseits um die Übergänge und Verschiebungen, Verfahren und Wirkungsmechanismen zwischen Malerei und Dichtung, zwischen Musik, Theater und Film und damit um die Experimente und Grenzgänge der so genannten *peintres-poètes*, der Malerpoeten und Medienkünstler.

Erstaunlicherweise haben die Texte von Malern in der romanischen Literatur- und Kulturwissenschaft bislang kaum die Beachtung gefunden, die ihnen unter intermedialen, interkulturellen und wahrnehmungsästhetischen Perspektiven sehr wohl gebührt – sind es doch Texte oder Textfragmente, die, im Versuch der bildenden Künstler, Welterfahrung und Ich-Erkundung in Sprache auszudrücken, Grenzgänge zwischen Bild und Text, zwischen verschiedenen Kulturen und Gattungsschemata erproben und dabei zugleich die Prozesse des Wahrnehmens und des Abbildens thematisieren. Erst allmählich finden die Texte und Entwürfe surrealistischer Maler, von Dalí, Picasso, Max Ernst oder Miró, größere Beachtung. Einzelne Studien in der Miróforschung, die die bildmediale Kreativität des Künstlers fokussieren,<sup>1</sup> sowie neue Werkeditionen und multimediale Ausstellungs-konzepte<sup>2</sup> weisen in diese Richtung.

## ■ 2 *Peinture-poésie* oder der Aufbruch der Bilder

Seit 1919 hält sich Miró wahlweise in Katalonien und Frankreich auf. Die Hälfte des Jahres verbringt er in seinem Pariser Atelier 45, rue Blomet<sup>3</sup> und gerät zunehmend in den experimentellen Wirkungskreis der Dadaisten und

1 Vgl. z.B. Ehrlich (2005); von Wiese (2002).

2 Vgl. hier die Textausgabe von Rowell (1995); vgl. den Ausstellungskatalog *Miró en escena* (1995) oder *Joan Miró. La Naissance du monde* (2004).

3 Siehe hier auch Mirós Erinnerungen an das Atelier rue Blomet als Ort neuer künstlerischer Erfahrungen und Treffpunkt der avantgardistischen Kreise: „Souvenir de la rue Blomet“ (Miró, 1977a, in: Rowell, 1995).

Surrealisten. Miró pflegt enge Kontakte mit einer Reihe von Malern und Literaten, u.a. mit Paul Eluard, Max Ernst, René Magritte, Hans Arp, Robert Desnos, Tristan Tzara oder Benjamin Péret, die ihn zu neuer künstlerischer Freiheit inspirieren. Die Auseinandersetzung mit den Dichtern wird für Miró, wie er selbst betont, zur maßgeblichen Herausforderung, um sich aus den rigiden Vorschriften der bildnerischen Konvention zu befreien und die Malerei im Hinblick auf eine poetische Wirklichkeit zu überschreiten: „J’ai beaucoup fréquenté, cette année-là, les poètes, car je pensais qu’il fallait dépasser la ‘chose plastique’ pour atteindre la poésie.“ (Miró, 1938: 172) Neben zeitgenössischen dadaistischen und surrealistischen Dichtern liest Miró u.a. die Werke von Novalis, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé oder Jarry. Die Poesie inspiriert ihn zu neuen Arbeitsweisen und Motiven. Miró beginnt einzelne Laute („a e i o u“) oder Wörter („YES“ „Sardane“) in seine Bilder zu schreiben, Werke und Techniken anderer Autoren zu zitieren, zu paraphrasieren und auf diese Weise Verfremdungen und visuelle Brüche zu erzeugen. Pikturale und poetische Schreibungen greifen mehr und mehr ineinander. Im Gespräch mit Georges Duthuit 1937 pointiert Miró den medialen Zusammenschluss zwischen *peinture-poésie*<sup>4</sup> folgendermaßen: „trouvez-moi un poète ! Et je ne fais aucune différence entre peinture et poésie. Il m’arrive d’illustrer mes toiles de phrases poétiques, et vice-versa. Les Chinois, ces grands seigneurs de l’esprit, ne procédaient-ils pas ainsi ?“ (Miró, 1937: 162)

Bild und Text fungieren als komplementäre Teile eines metapoetischen Entwurfs, der darauf zielt, Sinnstrukturen zu durchkreuzen und Wahrnehmungsgewohnheiten zu brechen. Das Spektrum dieses Bild-Text-Dialogs erkundet Miró in seiner ganzen Variabilität. Nicht nur illustriert er eine Reihe einzelner Gedichte oder Textbände anderer Autoren (u.a. von Henry Miller, Paul Eluard, Tristan Tzara, Joan Brossa), er erprobt das vielschichtige Repertoire der surrealistischen Mehrdeutigkeit und Verrückung, sei es, dass er in seine Bilder hineinschreibt (*tableau-poème*), sei es, dass er sie mit poetischen Bildtiteln versieht (*titre-poème*).<sup>5</sup> Worte und Wortketten ziehen als Linien und Arabesken durch das Bild, so z.B. in *escargot femme fleur étoile* (1934), Sätze oder Satzfragmente figurieren, zum Teil in kalligraphischer Form, Bewegungsmuster und kleine Schauszenen, so z.B.: *Un oiseau*

4 Vgl. hier auch den gleichnamigen Titel der Studie von Rowell (1976).

5 Vgl. hier die zahlreichen kubistischen und dadaistischen Experimente der Schrift-Bild-Kombination; man denke an Braque, Picasso oder Picabia, die gezielt (zumeist gedruckte) Schrift ins gemalte Bild setzen.

*poursuit une abeille et la baisse* (1926). Bildflächen werden auf diese Weise durch poetische Schriften in Bildtexturen verwandelt, zu Schautexten stilisiert, gleichsam zu Hörtexten klangvoll rhythmisiert. Die Malerei tendiert zur Schrift, zum Klang, zur Melodie, Miró steigert sie zum dramatisch-poetischen Bildraum der bewegten Zeichen, Farben, Objekte und Symbole. Zwischen 1924 und 1927 entsteht eine Reihe so genannter *tableaux-poèmes* als hybride Bildkompositionen, die, so möchte man behaupten, nicht nur eine eigene Wortbildsprache herausbilden, sondern zugleich eine eigene Bild-Bewegung in Gang setzen, die den Autor ebenso wie den Betrachter mit einbezieht.

Werfen wir einen exemplarischen Blick auf Mirós berühmtes *tableau-poème* *Ceci est la couleur de mes rêves* aus dem Jahr 1925.

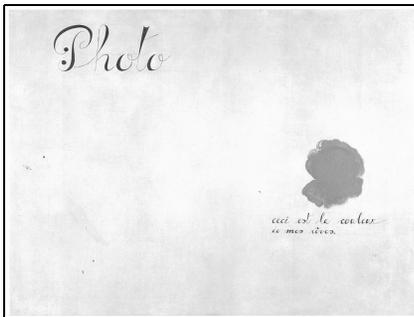


Abb. 1: Joan Miró, *Ceci est la couleur de mes rêves*, 1925, Öl auf Leinwand, 97 x 130 cm (in: *Joan Miró 1893–1993* [1993: 209]; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Rätselhaft mutet dieses *tableau-poème* an, das sich einer Sinn gebenden Lektüre verweigert. Auf einer nahezu leeren weißen Bildfläche sehen wir auf der linken Seite in präziser Schriftenmalerei das Wort „Photo“, auf der rechten Seite einen blauen Farblecks, unterschrieben mit den Worten „ceci est la couleur de mes rêves“, dazwischen ein weites Bildfeld der Leere. Liest man den Satz nicht als Inschrift, sondern Bildtitel, gerät der blaue Farbfleck zum Bild im Bild. Die Komposition des *tableau-poème* ist in sich gespiegelt, irritiert durch das Schriftzeichen „Photo“. Die Darstellung wird zum Sujet ihrer selbst und trägt die Störung der konventionellen Zuordnung von Wort und Bild in sich. Miró beginnt die Komposition dieses *tableau-poème*, wie er selbst sagt, mit der Idee eines Photos.<sup>6</sup> Nicht das photographische Bild wird sichtbar, sondern allein die Linie seiner Graphie,

6 Vgl. Miró (1977b: 69): „j'étais parti de l'idée d'une photo – je ne me souviens plus du tout de ce que c'était cette photo. Je n'ai pas fait un collage de cette photo. Ni une reproduction. J'ai peint simplement le mot, 'photo'.“

das gemalte Wort. Das Photo ebenso wie die blaue Farbe haben ihre realen Bezüglichkeiten und Bedeutungsmuster verloren. Ihre Visualisierung, die Referenz auf eine dahinter liegende Wirklichkeit, ein Objekt, eine Idee, bleibt dem Auge des Betrachters verborgen. Er wird gereizt, die Bildelemente imaginär zu durchschreiten, photographische Schnappschüsse zu projizieren, den blauen Klecks in eine Serie von Traumbildern zu verwandeln.<sup>7</sup> Stärker indes als die Produktion der visuellen Einbildungen selbst bringt Miró das Verfahren ihrer Machart als poetischen Schlüssel ins Spiel. Statt gemalter Träume entsteht eine Anleitung zum Träumen auf den Schnittstellen zwischen photographischer, malerischer und poetischer Geste. Der intermediale Bruch fungiert im Modus einer reflektierten Schau- und Imaginationslust.

Auf das weite Assoziationsfeld dieses Bildes ist in der Literatur vielfach hingewiesen worden. Das Blau weckt Assoziationen an Himmel und Meer, an Katalonien und das Blau der Romantik.<sup>8</sup> Darüber hinaus liest sich *Ceci est la couleur de mes rêves* als konzeptuelle Transformation und Aktualisierung der berühmten *Page blanche* von Mallarmé, die im Spannungsraum von Sehen und Lesen, Leere und Fülle, Erinnerung und Gegenwart, neue Bild-Text-Kombinationen entwirft und Figuren einer Sprache jenseits der Zeichen erfindet. Löst sich Mallarmés *Page blanche* aus der klassischen Funktion der bloßen Abbildung und wird zur Projektions- und Reflexionsfläche sich überschneidender realer, erinnelter und geträumter Bilder, setzt auch Mirós *tableau-poème* eine Bewegung im Auge des Betrachters in Gang, das zwischen Schrift-, Bild- und Leerzeichen hin und her gleitet und sie mit neuen Bildern und Assoziationen auflädt. Wichtiger als das Bild selbst sind für Miró die Bewegungen und Inspirationen, die das jeweilige Bild erzeugt. Die Faszination liegt darin, dass der Künstler ebenso wie der Betrachter Objekte, Farben und Formen in eine neue Bewegung und Anschauung bringen:

Plus que le tableau lui-même, ce qui compte, c'est ce qu'il jette en l'air, ce qu'il répand. [...] Une peinture en effet, il ne faut pas se soucier qu'elle demeure telle quelle, mais

---

7 Man ist hier an die blaue Serie von Bildern erinnert, die Miró zwischen 1925 und 1927 kreiert; sodann an das monumentale Triptychon *Azul I, II, III* von 1961. Auf diesen Bildern wird das Blau zur dominanten, den Bildraum ausfüllenden Farbe, die mit der Sichtbarkeit des Pinselduktus die Handschrift des Malers markiert. Feine Linien, rote und schwarze Punkte, skurrile Formen und Figuren ziehen hierbei das Auge des Betrachters in eine rätselhaft anmutende, dramatische Spannung des Bildes hinein.

8 Vgl. hier die Überlegungen von Wiese (2002: 61f.); vgl. Rowell (1972: 60ff.).

plûtôt qu'elle laisse des germes, qu'elle répande des semences d'où naissent d'autres choses. (Miró, 1959: 273)

Damit wird die von Merleau-Ponty in *L'Œil et l'esprit* (1964: 27ff.) beschriebene ‚magische Visualität der Malerei‘ („la théorie magique de la vision“) deutlich, d.h. die paradoxe Doppelnatur der Bilder, die die Phantasmatik des Imaginären als Angelpunkt sich kreuzender Blicke und komplementärer Sichtbarkeiten ins Spiel bringt. Hinter der vordergründigen Sichtbarkeit gemalter Bilder offenbart sich die imaginäre Textur der Wirklichkeit („la texture imaginaire du réel“). Das Bild ist nur mehr Teil einer doppelten Wirklichkeit, die sich im Akt des Sehens als Vision konstruiert. Die Sichtbarkeit entzieht sich einer Intentionalität und Logik des Blicks und entfaltet sich in einem Spiel der intermediären Wahrnehmung – Merleau-Ponty spricht hier von der Magie oder dem Rausch des Sehens –, mit dem sichtbar wird, was verborgen scheint, was das alltägliche Sehen für unsichtbar hält oder meidet.

### ■ 3 *Jeux poétiques*: ein literarisches Bildernetzwerk

1936 bricht in Spanien der Bürgerkrieg aus und zwingt Miró, der sich in Montroig aufhält, das Land zu verlassen. Miró flieht nach Frankreich und bleibt dort bis 1940. In dieser Situation des Exils, festgesetzt in Paris, wo er zunächst kein Atelier hat und nicht malen kann, beginnt er zu schreiben. Aus dem Spiel der poetischen Bilderschriften der 20er Jahre entsteht zwischen 1936 bis 1939 ein eigenes poetisches Œuvre: ein Ensemble poetischer Texte, auch Textfragmente von unterschiedlicher Länge und Gestaltung. Neben kalligraphischen Gedichten finden sich Prosagedichte als assoziative Wortketten sowie Versgedichte in rhythmischer Form. Miró schreibt, ja malt diese Texte auf einen großen Zeichenblock und stellt bereits auf diese Weise die bildnerische Ästhetik seiner Werke aus. Zurecht spricht Margit Rowell von den sogenannten „poèmes-tableaux“ und markiert eine Poetik des Visuellen, die diesen Texten eingezeichnet ist: „De façon comparable à sa peinture, sa poésie se présente comme des constellations d'images, sans logique ni rigueur.“ (Rowell, 1995: 147)

Miró hegte die Idee eines intermediären Buchprojekts, das poetische und künstlerische Produktionen in rhythmisch-musikalischer Kombination verbinden sollte; doch diese Vision einer medialen Parallelisierung „entre la poésie et la peinture comme entre musique et peinture“ wird nicht realisiert. Mirós poetische Texte werden in jeweils unterschiedlicher Auswahl

und in anderer Komposition publiziert. Der Titel *Jeux poétiques*, unter dem einige Gedichte 1946 in den *Cahiers d'art* erscheinen, verweist auf die ludische Experimentalform, die Mirós Texte mehr oder weniger als lose Schriftsammlung zusammenstellt. Poetische Mosaikstücke sind aneinander gesetzt, die Kohärenz eines poetischen Gefüges suggerierend, dessen Entwurf jedoch frei verschiebbar scheint. Der poetische Gesamttext liest sich als Textur zirkulierender Gedichtfragmente, die immer wieder neue Konstellationen zwischen Sprache und Bild stiften, Zitate, Allusionen, Träume, Visionen und Erinnerungen übereinander legen und verwandeln.

Ich zitiere ein Gedichtfragment aus dem Jahr 1936 (Miró, 1936: 242f.):<sup>9</sup>

Les points rouges de ma cravate  
 piquaient le ciel  
 et s'en allaient au Jardin des Plantes  
 visiter l'aquarium du Zoo  
 du Park de Berlin  
 assis dans l'omnibus A.S.  
 du trajet de Walterstrasse  
 une punaise  
 me pique à la fesse  
 je pousse le bouton d'alarme  
 et une grenouille  
 pucelle-chaste-vierge-et-sainte-et vierge  
 s'assied à côté du conducteur.  
 un mendiant ramasse  
 des sous bleus sur le trottoir  
 une danseuse nue à la chevelure rousse  
 chasse des poissons violets  
 dans l'azur de la Seine.

Dichterworte spielen bildhaft mit malerischer Poesie, zitieren Motive, Farben, Titel und Einschreibungen aus dem Inventar des Miróuniversums, schreiben und rhythmisieren sie in neuen Wort- und Bildketten; ein surrealistisches Bilderspiel entsteht, sprunghaft komponiert aus Farb- und Bildvisionen, aus Träumen und Fiktionen. Auf den Spuren der Ich- und Welterkundung streift das lyrische Ich durch die Stadt, sammelt Eindrücke und Gedankenbilder und verwebt sie in ein flüchtiges Netz städtischer und individueller Erfahrung. Orte schieben sich ineinander – Berlin / Paris –, phantastische Bildeindrücke zirkulieren in freier Assoziation: eine Wanze (oder Reißzwecke) – eine Kröte – ein Bettler – eine nackte Tänzerin... Das

---

9 Vgl. auch die Textvariante in Rowell (1995: 149).

Leben löst sich auf im Zug der inneren Bilder und Phantasmen, der Widersprüche und Paradoxien.

Miró experimentiert mit dem surrealistischen Verfahren der *écriture automatique*, das den freien Fluss der Gedankenassoziation erprobt und die latent verfügbaren Traumbilder und Phantasien an die Oberfläche bringt. An die Tür seines Ateliers in der rue Blomet heftet er ein Schild mit der Aufschrift „TRAIN PASSANT SANS ARRÊT“ (Rowell, 1995: 172) – ein Indiz für das Tempo surrealistischer Assoziationskraft und Kreativität.

Einzelne Bilder, Worte, Klänge funktionieren als Generatoren einer poetischen Schau- und Imaginationsästhetik, die unaufhörlich neue Wort-, Bild- und Sinnverschaltungen hervorbringt. Im Fluss der assoziativen Verknüpfung und des Übergangs, von einem Wort zum anderen, von einem Bild zum anderen, beginnen sich die Sinne und Deutungen zu vermischen. Die Wortbilder erscheinen nunmehr als Elemente einer Wahrnehmungsstruktur, die gleitende Ordnungen ermöglicht und damit Kontinuität und Sinnzusammenhänge unterbricht und auflöst. Das *Glissement* der Bilder und Worte korreliert mit einer Surrealität des Imaginären, das eine verwirrende Unheimlichkeit und Rätselhaftigkeit, bisweilen eine burleske Stimmung der Heiterkeit oder aufschreckenden Verrückung erzeugt: „une punaise me pique à la fesse / je pousse le bouton d’alarme / et une grenouille / (...) s’assied à côté du conducteur.“ Im Spiel der Alliterationen und Assoziationen entsteht eine surreale Traumatmosfera der Verrätselung, der Überraschung und des Erstaunens. Die Dramaturgie dieser Szene, die den Leser in seiner Schau- und Traumlust ködert, entfächert sich noch deutlicher, schaut man auf die Handschrift des Autors, der mit dem Schreiben der Buchstaben zugleich eine Visualität und Bewegung im Bildraum schafft, die den Leseakt irritiert und ablenkt.

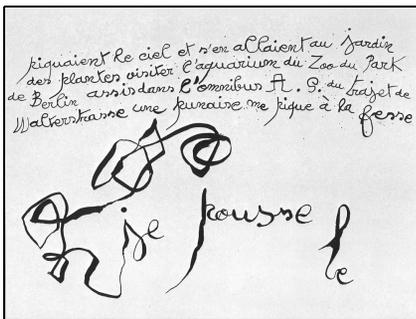


Abb. 2: Joan Miró, *Jeux poétiques*, 1936 (in: San Lazzaro, 1976 : 132; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Eine verschnörkelte Linie unterbricht den Schreibfluss, kreist in spitzen Schlaufen auf der leeren Fläche des Blattes, um sodann ein raumgreifendes „je“ zu zeichnen. Im synmedialen Gestus erprobt Miró die Freiheiten der graphischen Verschiebungen, die Loslösung der Wörter im Raum, mit denen sich der Bild- und Schriftraum zu öffnen scheint. Verbale und graphische Phantasien greifen ineinander und stellen die Zwischenräume zwischen und hinter dem Bild und dem Text, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem aus.

Miró komponiert seine poetischen Texte mit den Schreibweisen und Techniken des Malers und Zeichners. Seine Textproduktion folgt dabei der *écriture* eines durchaus kontrollierten Automatismus und einer reflektierten Methodik. Die zufälligen Begegnungen mit dem Unbekannten und Fremdartigen des Alltags gründen auf der Konstruktion einer reflektierten ästhetischen Anschauung. Man beachte, dass Miró nicht in seiner Muttersprache Katalanisch schreibt, sondern in Französisch, der ‚fremden Sprache‘, die der Künstler als Sprache der Poesie, gleichsam als Sprache der Reflexion und seiner intellektuellen Ausbildung empfindet.<sup>10</sup>

Seine Worte spielen bildhaft mit malerischer Phantasie und Technik, mit Farben und optischen Täuschungen: „Un verre de lait blanc / sur une nappe blanche / une cerise rouge / scarabée verte / arc-en-ciel / étoile filante / une guitare / tombe du ciel / les cordes de cette guitare croisent l'espace / les hirondelles / font un nid sur chaque corde / cette corde étrangle une femme qui fut belle“ (Miró, 1936: 243).<sup>11</sup> In fortschreitender Progression werden Farben und Objekte arrangiert, hier zunächst in der bildnerischen Komposition eines Stillebens, um alsdann in einer animierten Raumdramaturgie die phantastische Reihung eines surrealen Albtraum-szenarios zu behaupten. Miró zitiert in seinen poetischen Texten sowohl Fundstücke seines eigenen Bilderkosmos<sup>12</sup> (hier: *femme, ciel, étoile filante, gui-*

---

10 Vgl. Miró (1977: 82): „le français est pour moi la langue du travail intellectuel, de la réflexion. Quand je pense à un projet, je pense toujours en français. [...] dès qu'il s'agit de réfléchir, de bâtir quelque chose, alors c'est le français.“

11 Vgl. auch Rowell (1995: 153).

12 Als besonderes Beispiel für die Affinität zwischen Bild und Text sei der poetische Text *Carnaval d'Arlequin* (in: Rowell, 1995: 174) genannt, den Miró 1939 auf der Folie seines 1925 gemalten, gleichnamigen Bildes entwirft. Man möchte hier insofern von einer Bildpoetisierung sprechen, als Miró, über die Zitation einzelner Bildmomente hinaus (*vil, guitare, étoile filante, échelle*), die Verfahren der Karnevalisierung und Surrealisierung, einer sinnkreuzenden Augen- und Ohrlust zur Darstellung bringt: „les oreilles fascinées à jeûne par la grâce d'un vol de papillons arc en ciel musical yeux qui tombent comme une pluie de lyres échelle“.

*tare* etc.) als auch Objekte, Themen, Techniken und Wortspiele anderer Dichter und Künstler. Der Leser assoziiert Vexier- und Spiegelbilder Dalís oder Magrittes, Kalligraphien Apollinaires, erotische und gewaltsame Bilderphantasien Max Ernsts oder skatologische Wort- und Leibbilder Jarrys. Zitierte Bilder und Texte werden in neuen Konstellationen ausgestellt und evozieren eine eigene Dynamik zwischen Lesen und Sehen.<sup>13</sup> Dabei korrelieren die hybriden, denarrativen Textstrukturen mit einer fortschreitenden Expansion von Bildervorräten und Imaginationen. Jede Textzeile evoziert erinnerte Kunstbilder, imaginäre Bilder und Szenerien, inszeniert Bewegungen und Klänge, so dass ein intermediales Bildernetzwerk entsteht, ein visionärer Bilderraum hinter und zwischen den Worten, in dem der Leser als Schaulustiger hin- und herzappt, in dem Einbildungen in Bewegung geraten, sich verwandeln und fortschreiben. Die imaginär organisierte Bewegung, die dabei entsteht, weist auf die Idee einer poetischen Verräumlichung, die Dramaturgie eines poetischen Theaters im Kopf und auf der Bühne.

#### ■ 4 *Théâtre-poésie* – für eine Dramaturgie der Metamorphosen

Die Entwicklungen des Avantgardetheaters, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts neue Akzente eines Universaltheaters im Sinne eines multimedialen Gesamtspektakels setzt, nimmt Miró mit großem Interesse wahr. In Paris und Barcelona verfolgt er die Inszenierungen des *Ballet Russe* unter der Leitung von Serge Diaghilev. Eine Reihe von Avantgarde-Künstlern, unter ihnen Picasso, Dalí, Andreu, De Chirico oder Picabia entwerfen Bühnenbilder und Kostüme, dramatische Skizzen und Theaterstücke. Die bildende Kunst wird in dieser Zeit zum Movens eines spektakulären Bildertheater und dokumentiert die enge Verflechtung von Kunst und Theater, damit den Einfluss der Kunstwissenschaft auf die Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts.<sup>14</sup> Ich erinnere zum Beispiel an *Parade* (1917), *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921), *Relâche* oder *Mercur* (1924). 1926 wird Miró zusammen mit Max Ernst von Diaghilev eingeladen, an der Produktion von *Romeo et Juliette* mitzuarbeiten. Es ist der Auftakt einer langjährigen Auseinandersetzung Mirós mit dem Medium Theater, das ihn

---

13 Siehe hier auch den Sammelband von Horstkotte und Leonhard (2006), dessen Beiträge den vielschichtigen Beziehungen zwischen Visualität und Verbalität auf der Spur sind und dabei insbesondere die Spielräume der Wahrnehmungsperformanz des Lesers als Sehendem in den Blick nehmen.

14 Vgl. hier z.B. die Untersuchungen von Simhandl (1993) oder Bruch (1996).

zu Theatermotiven in der Malerei und szenischer Bildgestaltung, zu Theaterskizzen, Bühnenbildern und Kostümen inspiriert. Dieser Passion Mirós für das Theater wurde in der Kunst- und Theaterwissenschaft bislang kaum Beachtung geschenkt, nicht zuletzt, so ist anzunehmen, da der größte Teil seiner Projekte und Entwürfe nicht zur Aufführung gelangte.

Miró füllt mehrere Skizzenbücher mit Ideen für ein eigenes Schauspiel und Tanztheater, mit Skizzen und Kommentaren, die ihn als avantgardistisch engagierten Theaterkünstler auszeichnen. Das Theater – im Sinne Mirós – erscheint als multimedialer Ort, der verschiedene Medien und Künste in der Praxis des Theatralischen neu verbindet und ein poetisches Verfahren in Gang setzt, das die Grenzüberschreitung der malerischen Leinwand in einen raumgreifenden Schaffensprozess („en la creació en l'espai“) erlaubt, die Auflösung bzw. das Übergleiten der Malerei in eine neue Dimension der Körperlichkeit und der Bewegung im Raum. Mirós künstlerische Idee zielt darauf, über die Staffeleimalerei hinauszugehen, die Oberfläche der Bilder zu durchlöchern, um so auf die andere Seite der Leinwand zu gelangen, dorthin wo das theatrale Spiel der Farben, Formen und Klänge abläuft.<sup>15</sup>

Hier deutet sich die Konzeption des DIMENSIONISME an, deren Programmatik Miró u.a. mit Hans Arp, Robert Delaunay, Kandinsky und Picabia im *Manifeste Dimensioniste* von 1936 formuliert und unterzeichnet.<sup>16</sup> Gemeint ist das Konzept einer geistigen Erneuerung der Raum- und Zeitvorstellungen, die die klassischen Kategorien ihrer Differenzierung im Sinne einer Umkehr des euklidischen Systems außer Kraft setzt und eine fortschreitende Auflösung der Künste propagiert. Damit setzt ein Prozess des Gleitens ein, „un glissement de terrain dans le system conventionnel des arts“, mit dem die Grenzen zwischen den Künsten, zwischen Raum und Zeit zunehmend schwinden: „LES ARTS, DANS UNE FERMENTATION COLLECTIVE (Interpénétration des Arts) SE SONT MIS EN MOUVEMENT.“ Die jeweilige Kunstform überschreitet die ihr inhärent definierten Gesetzmäßigkeiten in die nächste Dimension. Die Literatur treibt es in die Fläche, die Malerei in den Raum, die Skulptur in die Bewegung der vierten Dimension. Der grenzüberschreitende Dimensionismus zielt auf die Kreation einer neuen absolut verstandenen Kunstform, definiert als „Art Cosmique“, in deren Zentrum der Mensch steht, nicht nur als Sujet, sondern als Motor und Kreateur des kosmischen Raums.

15 Vgl. die Ausführungen von Bravo in: *Miro en escena* (1995: 17–46, hier: 26).

16 *Manifeste Dimensioniste* (1936, siehe <[www.camillebryen.com/dimensionisme.htm](http://www.camillebryen.com/dimensionisme.htm)>).

Die Faszination dieser entgrenzenden Beweglichkeit und neuen Dimensionalität künstlerischer Formen, die die Grenzen unserer Sinneswahrnehmung herausfordert und reflektiert, entwickelt Miró leitmotivisch in seinen Theaterprojekten. In *Jeux d'enfants*<sup>17</sup> von 1932 gelingt es ihm zum ersten Mal, die malerische Oberfläche zu durchbrechen und den bildnerischen Entwurf im Zusammenspiel mit dem choreographischen Konzept zu einer poetisch kontrollierten Vision zusammenzuführen.

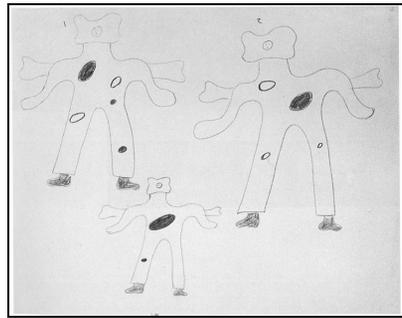
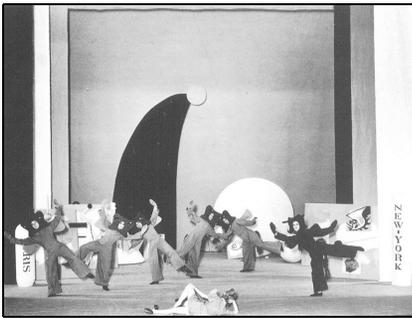


Abb. 3/4: *Les jeux d'enfants*, 1932 (escena IV: Els cavalls de fusta) und Kostümentwurf Mirós, Graphitstift auf Papier, 24,6 x 31,5 cm, 1932 (in: *Miro en escena* [1995: 90 und 93]; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

In diesem Tanztheater der Formen und Farben, das 1932 vom *Ballet Russe de Montecarlo* unter der choreographischen Leitung von Léonide Masson aufgeführt wird, inszeniert Miró eine Kinderwelt der Spielzeuge, die in der Nacht von Geistern zum Leben erweckt werden, verschiedene Spiele vorführen, um alsdann in ihre ursprüngliche Unbeweglichkeit zurückzufallen. Die Verwandlung der Tänzer in Spielfiguren setzt ein geometrisches Bewegungsspiel in Gang, das an die Bauhaustänze erinnert und im Spiel der Abstraktheit die Übergänge und Verwandlungen zwischen Mensch und Objekt, Farbe und Form, Bewegtem und Unbewegtem visualisiert. Die Inszenierung der Träume und Spiele, die sich – hier vor den Augen des Kindes als Zuschauer – vollzieht, signalisiert die Verankerung der sichtbaren Welt in der unsichtbaren, sich poetisch entfaltenden, unaufhörlich verwandelnden Wirklichkeit.

17 Vgl. die Bilder, Skizzen und Notizen zu *Jeux d'enfants* in *Miro en escena* (1995: 71–118).

Zwischen 1935 und 1981 arbeitet Miró an seinem umfassenden Theaterprojekt *El gran Projecte*,<sup>18</sup> ein theatrales Autoporträt und Traumprojekt, in dem er Themen und Techniken seiner eigenen Kunst sowie anderer Künstler und Dichter (u.a. von Jarry, Foix, Rimbaud) szenographisch entwirft und – zum Teil in simultanem Zusammenspiel – auf verschiedene Genres und Verfahren überträgt. Dazu zählen Tanz, Gesang, Worte, Pantomime und Guignol bis hin zu Projektionen von Standbildern und Filmen. Miró kreierte eine poetische Bilder-, Text- und Tonwelt der Ungeheuer und magischen Geister. Protagonist dieses Traumszenarios ist der Mensch, sprich hier der Künstlerpoet, der, im Kampf mit seinen inneren und äußeren Ungeheuern, eine fortschreitende Ästhetik der Metamorphosen und Transgressionen in Szene setzt. Die Verwandlung wird zum Signum einer Welt der Doppeldeutigkeiten und Konfusionen, der Rätsel, Vexierbilder und Inkonstanzen. Kryptisch und rätselhaft lesen sich die fragmentarischen, französisch-katalanischen Notizen, die Miró in seine Bühnenentwürfe hineinschreibt:

el capellà amagat/entre les flors//couleurs très violentes/homes nusos/amb una/escala (minotaure)//dones nues/amb barba//homes mig-nusos/mig-verds/fond blanc/les noies flors que surtin/dançant amagades darrera/una gran forma en forma/d'ou, que la facin moure/i evolucionar, i surtin des-/prés de darrera; colors/amb els homes-dones/de frac i pit; que broti també una gran/mà de terra i es despengi/una bola de color i quedí/suspesa//tâche de/noir// [...] (*Miro en escena*, 1995: 171)

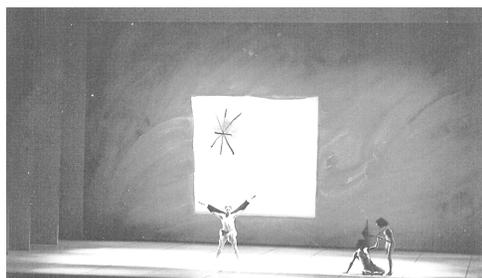
Monströse Körperteile und Masken verführen und schrecken zugleich, Körper enthüllen und verhüllen sich, agieren in den Bewegungen einer Blume, eines Insekts oder Regenschirms, in den Lautsprechern ertönt das Echo im Hochgebirge oder das Rauschen der Niagara-Fälle. Miró arbeitet mit Überraschungseffekten und Provokationen: Schauspieler tauchen unvermittelt auf, indem sie von der Decke fallen und Gedichte rezitieren, Tänzer sprechen poetische Worte oder singen in einer ozeanischen Sprache, die niemand versteht. Schreie, erotische und gewaltsame Bilder irritieren ebenso wie das Aufblenden der Zuschauer mit grellen Scheinwerfern. Dazwischen sind lyrische Figurenbilder und Bewegungen gesetzt. Mädchen in weißen Buchstaben-Trikots, deren Körper Wörter figurieren: OEIL, EAU, AILE, OSE, OISEAU, Mädchen mit Sternen und Schleiern, schließlich ein Sternenregen, ein bunter Papierregen auf der Bühne.

---

18 Vgl. die Bilder, Skizzen und Notizen zu *El gran projecte*, das die Stücke *L'Œil Oiseau* und *L'Uccello Luce* einschließt, in *Miro en escena* (1995: 131–230).



Abb. 5/6: Joan Miró / Jacques Dupin, *L'Uccello Luce*, 1982  
(in: *Miro en escena* [1995: 128];  
© Successió Miró / VG Bild-  
Kunst, Bonn 2009).



Das ikonische Inventar aus Mirós poetischer Bilderwelt ist auf der Bühne in Bewegung gebracht. Gestirne und Figuren treten aus der Zweidimensionalität des Bildes in den Raum, beginnen zu tanzen und zu sprechen. Malerei, Musik und Text geraten in Bewegung.<sup>19</sup> Ihre Kombination und Vernetzung liegt in den Händen des Malerpoeten bzw. des Medienkünstlers, der als autoreferentielle Spielfigur auf der Bühne plaziert ist. In den Projekten *L'Œil Oiseau* und in *L'Uccello Luce* (deren szenische Komposition Jacques Dupin auf Wunsch Mirós entwickelt und die in Fragmenten auf die Bühne gebracht sind), betritt er die Bühne und malt den Bühnenhintergrund blau, bewegt Buchstaben und Körper, um schließlich auf eine Leiter zu steigen und zu entschwinden. *L'Uccello Luce* endet mit einer Hommage an den Medienkünstler Joan Miró. Es werden Bilder bzw. Bildfragmente als poetische Fundstücke aus der Welt des Künstlers gezeigt: eine Ecke seines Ateliers, sein Bildnis, der Abdruck seines Fußes im Sand; schließlich

19 Was sich hier auf künstlerisch-poetischer Ebene der abstrakten Bilder und kosmischen Figuren andeutet, realisiert Miró in seinem Theaterprojekt *Mori el Merma* mit konkret politischer Aussage. Die Bilderzyklen zu Jarrys *Ubu*, die Miró seit den 30er Jahren beschäftigen, sind als groteskes Puppenspiel auf die Bühne gebracht und decken in der Schreckensfigur des Merma die Mechanismen der Gewaltherrschaft Francos auf; siehe hier vor allem die Studie von Ehrich (2005), der die produktive Jarry-Rezeption Mirós in ihren verschiedenen Facetten analysiert, sowie Ehrich (in diesem Heft).

eine Filmsequenz, die Miró von hinten zeigt, während seine Hand die Buchstaben seines Namens mit einem Pinsel auf die Leinwand setzt. Malerleinwand und Filmleinwand, Zeichen- und Schreibblock sind übereinander gelegt und markieren die Theaterbühne als intermedialen und imaginären Schauplatz, an dem Bilder, Texte und Körper, Sinne und Emotionen zusammenwirken.

Die skizzierten Theaterexperimente und Theaterentwürfe, mit denen Miró seit den 20er Jahren eine Vermischung der Medien und Gattungsgrenzen behauptet, indem er Malerei, Text, Bewegung und Musik (Geräusche) in eine kalkuliert zusammenhanglose, verrätselte Beziehung setzt, indizieren Spielarten eines neuen Ausdrucksmodus der Performanz. Die Theaterprojekte Mirós (und dies gilt gleichermaßen für Dalí, Picasso, Cocteau oder Kandinsky) zeigen bereits seit den 20er Jahren eine deutliche Tendenz zur performativen Dimension des Theaters. Dabei geht es weniger (oder gar nicht mehr) um die Übermittlung von Bedeutungen und Sinnzusammenhängen, als vielmehr um den Vollzug der Handlungen und Bewegungen selbst. Das Textmodell der Geistes- und Kulturwissenschaften, so verdeutlicht Erika Fischer-Lichte in ihrer „Theorie des Performativen“, wird durch ein Performance-Modell abgelöst, das nicht die Fixierung von Bedeutung, sondern die Dynamisierung von Prozessen in den Mittelpunkt rückt. Der Fokus der Wahrnehmung verschiebt sich von der Zeichenhaftigkeit der theatralen Figuren und Objekte auf ihre Wirkung im Akt der Wahrnehmung.<sup>20</sup>

Hier greift die Idee Mirós für ein poetisches Theater, das, in Abkehr des traditionellen Text- und Sprechtheaters, den Akzent auf die sinnliche Qualität der Wahrnehmung, die Gestaltung der Körper, die Rhythmik poetischer Worte oder Sätze legt. In diesem Sinn formuliert Isidre Bravo treffend: „En la seva concepció bàsicament ‘visual’ del teatre, són els colors i les formes en dansa, l’arquitectura mòbil dels cossos i els objectes i el gest eloqüent de brutalitat o lirisme dels ninots el que, ‘sense paraules ni explicacions’, ho diuen tot sobre el món de la poesia que està en el cor mateix del món de la realitat.“ (Bravo, 1995: 44)

Das Theater Mirós entpuppt sich als Inszenierungsort und Wahrnehmungsspiel, das die Schau- und Sinneslust als Ursprung einer jeden künstlerischen Produktion und Rezeption setzt. Dabei öffnet die Theaterbühne einen Imaginationsraum jenseits des diskursiven logischen Denkens, der die Grenzen zwischen Raum und Zeit, zwischen Malerei, Literatur und

---

20 Vgl. Fischer-Lichte / Wulf (2001).

Theater relativiert. Ein Spiel unaufhörlicher Metamorphosen hebt an, das die Flüchtigkeit und Fraktalität der Bilder sowie die Spannungen und Wechselwirkungen zwischen verschiedenen medialen Schreibweisen, sprachlichen und visuellen Figuren in Szene setzt. Unter diesen Vorzeichen wird das poetische Theater Mirós als Bilder- und Malertheater durchschaubar, als ein virtuelles Gedächtnistheater und Bildermuseum, in dem gemalte, gesehene oder getanzte Bilder zirkulieren, Erinnerungsfragmente, Träume und Visionen entzünden und neue Bilder/Konstellationen zwischen Sehen, Lesen und Träumen dynamisieren. ■

## ■ Bibliographie

- Adorno, Theodor W. (1977): „Die Kunst und die Künste“, in: Tiedemann, Rolf (ed.): *Gesammelte Schriften* 10:1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 432–453.
- Apollinaire, Guillaume (1991): „L’esprit nouveau et les poètes“, in: Caizergues, Pierre / Décaudin, Michel (eds.): *Œuvres complètes*, Bd. 2, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 943–954.
- Bravo, Isidre (1995): „Un home de teatre anomenat Joan Miró“, in *Miro en escena*, 17–46.
- Bruch, Klaus vom (ed. 1996): *Das szenische Auge: bildende Kunst und Theater*, Stuttgart: ifa.
- Ehrich, Riewert (2005): *Miró und Jarry. Ein Beitrag zur literarischen Rezeption in der Bildenden Kunst*, Frankfurt am Main: Lang.
- Fischer-Lichte, Erika / Wulf, Christoph (ed. 2001): *Theorien des Performativen*, Berlin: Akademie-Verlag (Paragrana; 10:1).
- Horstkotte, Silke / Leonhard, Karin (eds. 2006): *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln: Böhlau.
- Ionesco, Eugène (1976): „Eine Farbenoper“, in San Lazzaro (ed.), 114.
- Joan Miró 1893–1993* (1993), Barcelona: Fundació Joan Miró / Boston: Little Brown.
- Joan Miró. La Naissance du monde* (2004), Paris: Centre Pompidou.
- Manifeste Dimensioniste* (1936), in: *La Revue N+1*, Paris.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964): *L’Œil et l’esprit*, Paris: Gallimard.

- Miro en escena* (1995), Barcelona: Fundació Joan Miró (dt. Übersetzung in Auszügen: *Joan Miró – Die Welt des Theaters*, Erfurt: Verlagshaus Thüringen, 1997).
- Miró, Joan (1936): *Jeux poétiques*, in: Haenlein, Carl (ed. 1990): *Joan Miró. Arbeiten auf Papier 1901–1977*, Hannover: Kestner-Gesellschaft.
- (1937): „Entretien avec Georges Duthuit“, in Rowell (1995), 160–166.
- (1938): „Je rêve d’un grand atelier“, in Rowell (1995), 171–173.
- (1959): „Je travaille comme un jardinier“, in Rowell (1995), 268–275.
- (1977a): „Souvenir de la rue Blomet“, in Rowell (1995), 112–117.
- (1977b): *Ceci est la couleur de mes rêves. Entretiens avec Georges Raillard*, Paris: Seuil.
- Rowell, Margit (1972): *Joan Miró. Magnetic fields*, New York: Guggenheim Foundation.
- (1976): *Peinture-Poésie*, Paris: Editions de la Différence.
- (1995): *Joan Miró. Ecrits et entretiens*, Paris: Galerie Lelong.
- San Lazzaro, Gualtiero di (ed. 1976): *Hommage à Joan Miró*, Frankfurt am Main: Ebeling.
- Simhandl, Peter (1993): *Bildertheater: Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*, Berlin: Gadegast.
- Wiese, Stephan von (2002): „Malerei als Universalpoesie. Die Verbindung von Bild und Wort bei Joan Miró“, in: ders. / Martin, Sylvia (eds.): *Joan Miró. Schnecke Frau Blume Stern*, München: Prestel / Düsseldorf: Museum Kunst-Palast, 50–63.

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

Resum: Aquest article explora els experiments artístics de Joan Miró, que abasten la pintura, la poesia, la música, les representacions de teatre i de dansa, on l'artista deixa la seva empremta a la poètica de la imatge-text-diàleg i de la representació. La curiositat de l'artista per experimentar i el seu interès en el “dimensionalisme” més enllà dels límits originen noves tècniques de combinatòria interdisciplinària i condueixen a la reflexió. Els textos poètics, esborranys dramàtics i altres produccions de Miró neixen d'aquesta perspectiva com a textos pictòrics, espectacles visionaris i projeccions oníriques que erosionen els límits de l'espai i el temps, de la percepció i dels sentits. ■

Summary: This article explores Joan Miró's artistic experiments, which range from work in genres such as painting and poetry, music, dramatic performances to dance performances, and in which the artist puts his own mark on the image-text-dialogue and dramatic poetry. The artist's curiosity to experiment and his interest in trans-boundary "dimensionalism" spark new techniques of intermedial combinatorics and reflection. Miró's poetic writings, dramatic drafts and other forms of productions appear from this vantage point as pictorial texts, visionary spectacles and dream-analogous projections, which push the boundaries of space and time, of perception and the senses. Figures of speech and visual figures such as pictures, texts, sounds and bodies are rearranged in a play of metamorphoses and shiftings between various media. [Key-words: avant-garde, dimensionalism, intermediality, Joan Miró, surrealisme] ■





# *Mori el Merma* – aus dem Bild herausgetretene Ubu-Figuren Mirós. Der Triumph des Künstlers über den Franquismus

Riewert Ehrich (Freiburg im Breisgau)

En Espagne et souvent ailleurs, on me connaît à travers les cartes postales des musées. Avec Merma, on s'aperçoit que je suis un peintre vivant.  
(Joan Miró<sup>1</sup>)

Es ist einigermaßen befremdlich, wie sehr sich der inzwischen 85-jährige Miró vom Kunstmarkt und der musealen Präsentation seines Werkes verinnahmt sieht, dass er sich selbstironisch bereits zu Lebzeiten gleichsam lebendig unter seinem Werk – und schlimmer noch: unter wohlfeilen Reproduktionen desselben – begraben sieht. In der Tat trat er stets stiller in Erscheinung als seine extrovertierten Landsleute Picasso und Dalí, und dabei hat er sich immer wieder auch im politischen Sinne als „engagierter“ Künstler gezeigt. Wer wäre berufener als ein enger Verwandter, sein eigener Enkelsohn, um dies zu bestätigen? Diesem ist ebenfalls daran gelegen, die fortdauernd reduzierende und verfälschende Wahrnehmung von Leben und Werk des großen Katalanen zu korrigieren, indem er seine einführenden Worte zur Ausstellung *Miró. Später Rebell* (Wien 2001) unter den Leitbegriff der „Würde“ stellt:

Wenn wir die Konzepte von Miró als Künstler und Miró als Aktivisten verwenden, die eine aktive Synergie aufgrund ihrer rebellischen Konnotation und Mirós persönlicher Hingabe bilden, dann sind sie Ausdruck unseres Versuches, die Aufmerksamkeit [...] auf die gewaltige kulturelle, zivile, politische und soziale Verantwortung zu lenken.  
(Miró, 2001: 13)

In diesem Sinne ist auch der vorliegende Beitrag verfasst, der weniger analytisch als expositorisch verfährt und sich aufgrund der schwer zugäng-

---

1 In: *L'Express*, 4.–10.9.1978, in: Rowell (1995: 323).

lichen Publikationssituation zu diesem Thema gestattet, Miró und solche Zeitgenossen, die persönlichen Umgang mit ihm pflegen konnten, durch längere Zitate selbst zu Wort kommen zu lassen.

## ■ 1 Joan Miró – eine zeitlebens „engagierte“ Künstlerpersönlichkeit

Anders als den beiden erwähnten ebenbürtigen Künstlerkollegen war Miró die Vermarktung der Kunst von Beginn seiner Laufbahn an suspekt. Dies hat so weit geführt, dass er Anfang der 70er Jahre einige seiner Bilder aufgeschlitzt, ja sogar verbrannt hat. Vordergründig geschah dies nicht, um seinem schon früh formulierten, ursprünglich ästhetisch motivierten Anspruch von der „Ermordung der Malerei“ Nachdruck zu verleihen, sondern um mit dieser Geste ein deutliches Zeichen zu setzen und sich so Genugtuung zu verschaffen angesichts einer seit den 70er Jahren zunehmend merkantil gesteuerten Kunstrezeption:

- Avez-vous brûlé ces peintures comme une sorte d'expérience d'Avant-garde ?
- Comme une sorte de satisfaction ou de désenchantement personnel, selon le point de vue. Mais la vraie raison fut peut-être, comme je l'ai dit en d'autres occasions, le plaisir de dire *merde* ! aux gens qui ne voient dans l'art que sa valeur commerciale, ceux qui croient et colportent que ces peintures valent une fortune. (Rowell, 1995: 319)

In einem anderen Interview äußert er sich entsprechend und betont noch einmal den idealistischen Charakter seines Schaffens:

- Je ne suis pas responsable du destin de mes peintures! [...] Mais je ne travaille pas pour les messieurs en habit qui achètent des tableaux comme des valeurs boursières. En revanche, j'étais à Madrid le jour de l'ouverture de l'exposition du musée d'art contemporain [...]. Des centaines de jeunes, de tous les milieux, m'ont entouré, m'ont applaudi. Ça, c'est un plaisir. Intense. Une récompense. (Rowell, 1995: 322f.)

Niemals war die Kunst für ihn Ziel an sich; jedes Bild sollte „Frucht bringen“, «faire naître un monde» (Rowell, 1995: 273) im umfassendsten humanistischen Sinne:

- Ces histoires de nations, c'est de la bureaucratie. Il ne s'agit pas d'être un bureaucrate, mais un homme. En devenant vraiment un homme, on devient capable de toucher tous les hommes. (Rowell, 1995: 274)

Die Abstraktion wie auch die Farbgebung sind für ihn Mittel, den wahren Kern des Menschlichen, die „imaginaire“ Dimension, welche das Humane

transzendiert, in seinen Figuren zum Vorschein zu bringen. Derart vereinfacht, «ils font plus humain et plus vivant que s'ils étaient représentés avec tous les détails. Représentés avec tous les détails, il leur manquerait cette vie imaginaire qui agrandit tout.» (Rowell, 1995: 274) Wenn sich ein Betrachter in einer seiner Figuren wiedererkennt, empfindet er nicht das Trennende, sondern das ihn mit der gesamten Menschheit Verbindende. Seine großen Keramik-Fresken, etwa am Unesco-Gebäude in Paris (1955–1958), an der Harvard University (1960) oder für den Pavillon auf der Weltausstellung in Osaka (1970), dokumentieren dies ebenso eindrucksvoll wie die beiden großen *Fundaciones*, welche er seinem Heimatland in enger Verbundenheit hinterlassen hat:

Die beiden Stiftungen sind Zufluchtsorte für engagierte Künstler, für wagemutige Kreative und entschlossene Forscher, die fortsetzen wollen, wonach Miró in seinem würdevollen Leben strebte, und die nun sein Lebenswerk mit derjenigen Kraft, Dynamik und Vitalität nutzen können, die zeitlebens für Miró charakteristisch war. (Miró, 2001: 19)

In entscheidenden Momenten der Zeitgeschichte ist Miró mit aussagestarken, vor allem unmissverständlichen Botschaften, die er in seinem ikonographischen Vokabular, aber auch in Interviews, mehr als deutlich formuliert hat, an die Öffentlichkeit getreten; er hat sich jedoch niemals einseitig ideologisch festgelegt bzw. von einzelnen Interessengruppen aufgrund seiner Prominenz vereinnahmen lassen. Besonders aufschlussreich ist das bereits zitierte Gespräch im Anschluss an die Inszenierung von *Mori el Merma* in Barcelona. Miró sieht sich ganz bewusst als Fortsetzer und Vollender des seit Beginn des Bürgerkrieges mit Picasso gemeinsam begonnenen Engagements für ein freies Spanien:

R.B. : *Mori el Merma* est votre premier véritable spectacle [...] un succès international. Vous devez être comblé?

J.M. : Comblé, qu'est-ce que ça signifie ? Très fier, oui. Après la mort de Picasso, c'était à moi de prendre la relève en Espagne.

R.B. : Pour l'Espagne?

J.M. : Picasso et moi, nous avons toujours refusé l'ordre établi du franquisme. Mais en travaillant, ignoré, en marge, j'ai ouvert des portes.

R.B. : Le soir du triomphe de *Mori el Merma*, à Barcelone, on avait l'impression que vous étiez devenu le symbole de la Catalogne.

J.M. : Je suis catalan, j'ai toujours aimé avoir les pieds sur cette terre. Si, aujourd'hui, la Catalogne est devenue ce qu'elle est, je pense que j'y suis pour quelque chose.

Auf die gezielte Nachfrage René Bernards «Vous n'avez pourtant jamais pratiqué l'action directe.» reagiert er mit einer rhetorischen Gegenfrage: «Vous ne pensez pas que la révolution des formes peut être libératoire ? En dérangeant les gens, en les obligeant de se réveiller.» (Rowell, 1995: 321f.)

Joan Baixas bestätigt seinerseits, dass das gemeinsame Theaterprojekt für Miró auch ein Ansporn gewesen sei, aus dem Schatten Picassos hervorzutreten, ohne dessen Verdienste jedoch schmälern zu wollen:

Miró tenia en el cap la competència amb en Picasso. Ell havia vist al Liceu *Parade de Picasso* i li havia impressionat molt. [...] Per això ell va voler fer-ho al Liceu. Un dia va dir que el Guernika va ser l'inici del franquisme. [...] Aleshores a ell li feia molta il·lusió deixar una imatge del final del franquisme. Un dia va dir: "Això comença amb el Guernika [sic!] i s'acaba amb el Merma". (Baixas, 2006b: 39)

Dass das berühmte Gran Teatre del Liceu bereits für den jungen Miró den Inbegriff dessen verkörperte, wogegen sich der übrigens nicht erst „späte Rebell“ schon in seiner Jugend aufgelehnt hatte, konnte Baixas allenfalls erahnen. Der Sturm auf jenes exponierte Bollwerk des bürgerlichen Kulturbetriebes begann schon in seinen Jugendjahren, wie frühe Briefzeugnisse Mirós erhellen.

Mit seinem Künstlerfreund E. C. Ricart, mit dem er zeitweilig ein Atelier geteilt hatte, grenzt er sich schon 1915 von den ambitionierten Salonkünstlern seiner Zeit ab:

Des hommes forts comme nous ne doivent pas se laisser séduire, mon ami. Certains jeunes gens de bonne foi se sont laissés prendre à ces mensonges ; ils sont allés là-bas [i.e. der als reaktionär empfundene Cercle Artístic de Sant Luc ; R.E.] pour briller dans les salons et pour que les valets gantés et en frac leur ouvrent les portes. (An Ricart, 31.1.1915, in: Rowell, 1995: 57)

Dieser Einstellung wird er sein Leben lang verpflichtet bleiben. In einem späteren Brief (vom 1. Oktober 1917) aus Barcelona an denselben Adressaten legt er seine künstlerischen Intentionen dezidiert dar:

J'ai vraiment trop envie de voir ce que vous avez fait toi et Sala. Je crois que dans votre „école“ il y a la synthèse de ce que sera la peinture du futur, dépouillée de tout problème pictural et avec l'harmonieuse vibration des palpitations de l'esprit. [...] Comme l'esprit sera fort et libre [...], l'Instinct triomphera par-dessus tout, comme nous-mêmes, [...]. À bas tout cela, œuvre de gamins pleurnichards ! Soyons bien mâles. Transplantons l'âme primitive dans l'ultra-moderne New York. (Rowell, 1995: 62)

Zugleich geißelt er den etablierten Kunstbetrieb in seiner Heimat:

Ici, à Barcelone, nous manquons de courage. [...] Personne n'ose proclamer devant ces messieurs qui vont au Liceo et devant les femmes au décolleté de chair à faire griller et non à rassasier le plaisir, personne n'ose proclamer qu'ils sont prostitués, les opéras des Italiens pleurnichards, des Rosetti, etc....Et personne n'ose traîner dans la boue notre musée ! [...] Nous, les jeunes hommes, nous pourrions nous regrouper et exposer chaque année, tous ensemble, [...] et publier des manifestes très virils. (ibid.)

Dem inzwischen überkommenen «viril» dürften in unserer Zeit Begriffe wie „stark“, „aufrecht“, „unbestechlich“, „konsequent“, „provokant“ besser eignen. Sechzig Jahre später, aber mit ungebrochenem jugendlichen Impetus stellt Miró das mit Baixas begonnene Projekt weit über alles, was ihn an Schauspielen je beeindrucken konnte, nämlich «la boxa», «una cosa que feia Artaud a Paris» – Antonin Artaud war mit seinem „Théâtre d'Alfred Jarry“ und seiner Konzeption eines „Theaters der Grausamkeit“ der konsequenteste Fortführer von Jarrys Dramaturgie – und «Parade que va fer Picasso amb ninots; jo ho vaig veure al Liceu, amb en Prats, i vàrem tenir una gran impressió. Això encara serà més fort, encara més lluny. I el farem també al Liceu» (Baixas, 2006a: 20).

## ■ 2 Am Anfang steht Alfred Jarry

Dass eine derartige Kampfansage des ungestümen Jungkünstlers nicht ausichtslos sein musste, hatte kurz vor dem Ende des 19. Jahrhunderts der seinerzeit etwa gleichaltrige Alfred Jarry (1873–1907) in Paris mit seiner „ikonoklastischen“ Aufführung von *Ubu roi* am Théâtre de l'Œuvre (10. Dezember 1896) der jüngeren Künstlergeneration bewiesen. Dessen monströse Figur des Königs Ubu wird denn auch tatsächlich den Ausgangspunkt für das *Merma*-Spektakel bilden. Die Affinität von Mirós soeben zitiertem Standpunkt zu Alfred Jarrys Einschätzung des Theaterpublikums, wie er sie in seinen *Questions de théâtre* angesichts der Wirkung seines Bühnenstückes vornimmt, könnte kaum enger ausfallen:

Il n'est pas étonnant que le public ait été stupéfait à la vue de son double ignoble, qui ne lui avait pas encore été entièrement présenté, fait, comme l'avait dit l'excellent Catulle Mendès, « de l'éternelle imbécillité humaine, de l'éternelle luxure, de l'éternelle goinfrerie, de la bassesse de l'instinct érigée en tyrannie ; des pudeurs, des vertus, du patriotisme et de l'idéal des gens qui ont bien dîné. ». (Jarry, 1972: 416)

Mit jenem legendären Theaterskandal in Paris, welcher zu einer tumultartigen Unterbrechung der Inszenierung geführt hat, vermochte es Jarry, nachhaltig ein etabliertes Theater als Sammelplatz für die Selbstdarstellung eines saturierten und selbstgefälligen Publikums zu „sprengen“. Wie Jarry betrachtete er dieses Publikum aus jenen spießbürgerlichen „Ubus“ zusammengesetzt, wie sie aus Miró's späterer Sicht auch die mallorquinischen Strände erobern werden («J'ai dessiné *Ubu aux Baléares* contre tous les Ubus qui se vautrent sur les plages au mois d'août.», zit. in: Rowell, 1995: 321), nachdem diese Steigbügelhalter und Komparsen gemeinsam mit den faschistischen Machthabern inzwischen immerhin die realpolitische Bühne Westeuropas wieder verlassen haben. Nur 15 Tage nach dem Ableben Francos bekennt Miró:

Je ne me sens jamais à mon aise. Jamais. Mais tout de même depuis la mort de Franco, il y a une porte entrebaillée. Au moins on peut respirer un peu. Déjà, on ne parle plus de Franco. Mais là, attention ! Il faudra toujours parler du franquisme, du fascisme ! (zit. in: Raillard, 1977: 188)

Es bedarf keiner weiteren Ausführungen, um zu verstehen, welche exponierte Stellung für Miró diesem traditionsreichen Theater in der katalanischen Provinzhauptstadt als Aufführungsstätte für den tragikomischen Abgesang auf das Regime des so genannten „caudillo“ zukam, welches Maß an Symbolkraft diesem Ort innewohnt, gedenkt man zudem des hohen Blutzolls, den gerade diese Provinz dem Faschismus zahlen musste. Die Realisierung des Projekts hatte er deshalb erklärtermaßen zur wichtigsten Aufgabe seines letzten Lebensabschnitts gemacht:

Aquest serà el treball més important dels darrers anys de la meua vida. Ja sé que serà difícil per a vosaltres, també ho serà per a mi, però ara ja no podem parar. Nedar contra corrent fa bíceps. (Baixas, 2006a: 23)

Ein kämpferischer Unterton ist durch die – gewiss auch selbstironische – Anspielung auf den „Bizeps“ unüberhörbar, wie Miró überhaupt gern auf den Boxkampf rekurriert, den er in Paris selbst praktiziert hatte.

Franco verkörperte – neben den anderen Diktatoren Europas – den monströsen Archetyp des Kleinbürgers mit totalitärer Macht in Reinform, so wie ihn Jarry für die Bühne konzipiert hatte. Das war nicht nur Miró, sondern auch seinen surrealistischen Weggefährten in den 30er Jahren schnell bewusst:

Ara tothom he veu clar que el que Alfred Jarry va imaginar era en realitat Franco i els seus. Aquesta és la raó per la qual Ubú m'ha fascinat durant els anys del franquisme, i és la raó per la qual l'he dibuixat tan sovint. (Miró, zit. in: Malet, 2006: 16)

Für Jarry durfte der Zuschauer in „Monsieur“ Ubu alle möglichen Anspielungen sehen, z.B. «un simple fantoche, la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qui fût au monde» (Jarry, 1972: 399). An anderer Stelle charakterisiert er ihn geradezu als „Jedermann“:

M. Ubu est un être ignoble, ce pourquoi il nous ressemble (par en bas) à tous. [...] Il parle souvent de trois choses, toujours parallèles dans son esprit: la physique, qui est la nature comparée à l'art, [...] et parallèlement, la phynance, qui sont les honneurs en face de la satisfaction de soi pour soi seul, [...] et parallèlement, la Merdre. (Jarry, I, 1972: 402)

Selbst das Ikon für Franco findet Miró in graphischer und plastischer Gestalt – birnenförmig und fettwanstig mit seiner spiralförmig nach außen gestülpten Nabelschnur, der „gidouille“ – bereits in Jarrys eigenen *Ubu*-Zeichnungen, -Holzschnitten und Marionettenpuppen vor [Abb. 1–3].

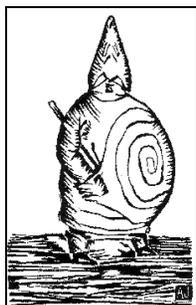


Abb. 1 (links): A. Jarry: *Véritable Portrait de Monsieur Ubu*, Holzschnitt, 1896.

Abb. 2 (Mitte): A. Jarry: *Plakat zur Aufführung des Ubu Roi am Théâtre de l'Œuvre*, Lithographie, 1896.

Abb. 3 (rechts): A. Jarry: *Ubu Roi*, Ton, Textilien, 1897.

Seit dem Ausbruch des Bürgerkrieges thematisiert der in jener Zeit in Paris weilende Katalane die spanische Tragödie und wendet sich an die Öffentlichkeit: etwa mit der aus 50 Blättern bestehenden Lithographie-Serie *Barcelone* (1937), ferner mit seinem farblich wie akustisch grellen Auf-

schrei *Aidez l'Espagne* aus demselben Jahr und mit der großformatigen, allerdings verschollenen pikturalen Vorführung des faschistischen Monsters in Form eines 5,50 x 3,65 Meter großen Wandbildes *Le grand Faucheur* ou *Paysan catalan en révolte* [Abb. 4], mit dem er gleichzeitig auf die katalanische Volkshymne *Els Segadors* anspielt. Dieses Bild hat er vor Ort im Pavillon des republikanischen Spanien auf der Weltausstellung von 1937 neben Picassos *Guernika* mit Ölfarbe auf Celotexplatten gefertigt. In einem Brief an Fernando Martín spricht er anlässlich dieser Kreation von einer «*réalisation directe et brutale*» (zit in: Dupin, 2004: 212).



Abb. 4: J. Miró: *Le Faucheur, ou Paysan catalan en révolte*, Öl auf Cylotex, 1937 (verschollen) (in: Dupin, 2004: 213; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Der Abgesang auf Franco wird mit *Mori el Merma* erfolgen, ein mehrere Jahre (von 1976 bis 1978) in Anspruch nehmendes und zugleich sein letztes *Ubu*-Opus. Dieses allerdings «es presentà més que com un acusació, com una paròdia de la ridícula des tirà i de tots els seus» (Malet, 2006: 17).

In der Zwischenzeit entstehen die Lithographien zu Jarrys *Ubu roi* (1966) sowie die weiteren „genuinen“ *Ubu*-Kreationen Mirós *L'Anca d'Ubuí* (ca. 1970), *Ubu aux Baléares* (1971) und *L'Enfance d'Ubu* (1975), an welche der *Merma*-Stoff, vor allem aber die figurative Gestaltung der Spielfiguren unmittelbar anknüpfen [Abb. 5 a–c] (cf. dazu ausführlich: Ehrich, 1998 u. 2005).

Zwei weitere Werke, *Mai 1968* (1973) [Abb. 6] sowie das Triptychon *L'esperança del condemnat a mort* (1974) [Abb. 7 a–c], gehören in Bezug auf den „brutalen“ malerischen Gestus und die damit im Einklang stehende dezidierte politische Aussage in den vorbereitenden Kontext.

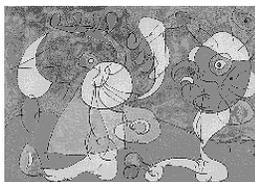


Abb. 5a (links): J. Miró: Illustrationen zu Jarrys *Ubu Roi*, Blatt 4.

Abb. 5b (Mitte): J. Miró: Illustrationen zu Jarrys *Ubu Roi*, Blatt 6.

Abb. 5c (rechts): J. Miró: *Ubu aux Baléares*, Blatt 10.

(Abb. 5a–c: Fundació Miró, Barcelona; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009)

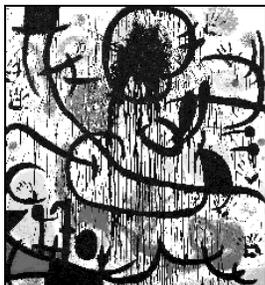


Abb. 6: J. Miró: *Mai 1968*, Acryl auf Leinwand, 1973 (Fundació Miró, Barcelona;

© Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

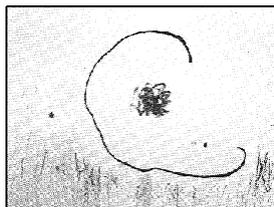


Abb. 7a–b (links und Mitte): J. Miró: *L'esperança del condemnat a mort I u. II*, Acryl auf Leinwand, 1974 (Fundació Miró, Barcelona; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Abb. 7c (rechts): J. Miró: *L'esperança del condemnat a mort III*, Acryl auf Leinwand, 1974 (Fundació Miró, Barcelona; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Die Pariser Revolte von 1968 hat Miró zu einer in diesem Maße bei ihm vorher nicht gesehenen, kraftvoll tachistischen, geradezu chaotischen Malweise inspiriert («vigoureux coups de pinceau, grandes giclées noires contre un fond assourdi empruntant, une fois encore, les couleurs en arc-

en-ciel», Rowell, 1995: 318), die sich bei der Bemalung der Bühnenfiguren von *Mori el Merma* in Gestus und Farbwahl wiederholen wird.

Auf diesen „violent contraste“ gegenüber seinen zuvor fertig gestellten Bildern angesprochen, führt der Künstler aus:

Le titre même de l'œuvre et les années où elle a été peinte éclairent tout, je crois : Mai 1968. Drame et attente, à parts égales. Ce qu'était et ce que reste de cette inoubliable révolte de la jeunesse, si caractéristique de notre époque. (Rowell, 1995: 319)

Beachtenswert an dieser Äußerung ist, dass Miró hier das ebenfalls von Jarry formulierte „pataphysische“ Axiom von der Identität der Gegensätze anwendet, indem er «Drama» und «Hoffnung» gleichzeitig, und vor allem „gleichwertig“, in diesem Bild in Erscheinung treten lässt. Die Vereinigung des tragischen und utopischen Aspekts in der Totalität des Neben- (besser: In-)einander innerhalb eines Bildes verdichtet nicht nur deren unauflösbare dialektische Spannung, vielmehr wird sie dem Ereignis in seiner Ambivalenz politisch eher gerecht als eine in getrennten Bildern vorgenommene Thematisierung einzelner Aspekte des Geschehens – etwa im Stile der chronologisch angeordneten Radierfolge *Sueño y mentira de Franco* (1937) seines Landsmannes Picasso.

Das Bild wirkt wie ein Nachruf auf die Studentenunruhen im Mai 1968 in Paris. Miró verstand sich immer als ‚Mensch in der Revolte‘, revoltierend gegen Stumpfsinn und Heuchelei. [...] Mirós Handabdrücke bilden beschwörende Gesten, archaische Zeichensetzungen für Gefahr und Angst, aber auch für Ichbewußtsein und Stärke. Mirós Universum ist unantastbar. Seine Revolution hat auf dem Spielfeld des Bildes stattgefunden, aber sie hört nicht auf, in unseren Köpfen weiterzuwirken. (H. J. Düchting, zit. in: Erben, 1993: 208)

Den Entstehungskontext für das Triptychon *L'esperança del condemnat a mort* kennen wir von Joan Baixas, der zur Anarchistenszene Kontakte unterhielt, aus deren Kreis ein Mitglied verhaftet worden war. Miró intervenierte sofort, indem er von Baixas' Wohnung aus mit dem Vatikan telefonierte, damit der Papst im Sinne einer Begnadigung auf den Diktator einwirken möge. In derselben Nacht malte er das eindrucksvolle Triptychon:

Quan en Joan Miró va saber-ho, va dir: “Doncs pujaré a pintar perquè aquí hi haurà vibracions molt fortes”. En Miró va trucar al Papa per demanar-li que truqués a Franco perquè estaven a punt de matar un demòcrata. Es va quedar tota la nit despert i va a aquell tríptic. (Baixas, 2006b: 42)

Anders als bei dem in alle Richtungen zerfließenden schwarzen Farbfleck, der an einen zerplatzten Farbbeutel denken lässt, in jenem markanten Bild zu den Pariser Unruhen, rinnen im dritten Bildsegment dieses einem Todgeweihten gewidmeten Gemäldes nun weiße Farbtränen aus einem breiten Pinselabdruck, die vielseitige Assoziationen wecken. Dem Betrachter drängen sich Vorstellungen von grausamer Tötung, von „Zertrümmerung“, „Zerquetschen“ u.ä. eines menschlichen Schädels an einer grauen Betonwand auf, die weiße Farbe suggeriert Unschuld, lässt aber auch an Gehirnmasse denken. Die im linken Bildflügel noch recht klar erkennbare Silhouette eines Kopfprofils auf grauem Grund wird schrittweise graphisch reduziert, bis nur noch ein gebogenes Restlineament stehen bleibt. Im Kontext des *Ubu roi* gesehen, verbinden sich solche Assoziationen unweigerlich mit der von Jarry erfundenen „Enthirnungsmaschine“ für öffentliche Exekutionen. Seine „machine de décervelage“ ist Miró seit seiner ersten Jarry-Lektüre bekannt. Die ausführenden Akolyten des mordenden Usurpators, die „palotins“, finden sich neben dem fettwanstigen Monster Ubu ebenfalls in vielen Zeichnungen Mirós, überdies oft in engster Annäherung an die ikonographische Vorlage Jarrys [Abb. 8 u. 9]. Bei den als Volksschauspiel gestalteten Hinrichtungen brüllen sie die *Chanson de décervelage*, dessen Refrain an Drastik durch nichts zu überbieten ist:



Abb. 8: A. Jarry: *Répertoire des Pantins. La Chanson de Décervelage*, 1898 (© Collège de Pataphysique).

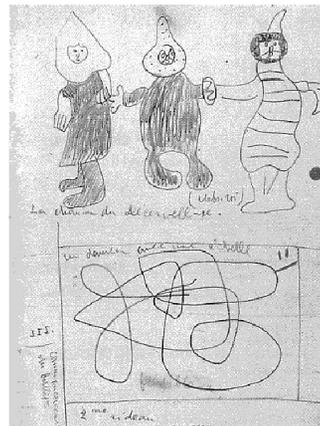


Abb. 9: J. Miró: Skizze zu „Le Grand Projet“, 1933–35 (Fundació Miró, Barcelona; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

« Voyez, voyez la machin' tourner, // Voyez, voyez la cervell' sauter »

und welcher die versammelte blutrünstige Volksmenge, fein gekleidet, zu frenetischem Beifall anfeuert:

« Hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu ! » (Jarry, I, 1972: 492)

Allen kritischen Zeitgenossen Mirós, nicht nur aus dem Umfeld des Surrealismus, waren diese Verse vertraut, deren Stoßkraft auf die totalitären Machthaber selbst, zugleich aber mindestens ebenso stark auf die dumme, „ubueske“ Volksmenge abzielt. Daher erscheint auch die formale Anlehnung an das Altarbild als intendiert, evoziert und verstärkt sie doch zwangsläufig eine Rückbindung an kollektive, religiös-moralische Vorstellungen und deren Unvereinbarkeit mit dem Faschismus – eine Botschaft, die von einer überwiegend katholischen Bevölkerung Spaniens ebenso verstanden worden sein dürfte wie das gezielte Aufgreifen volkstümlicher regionaler Inhalte bei der Kreation des *Merma*-Stückes.

### ■ 3 Die kongeniale Zusammenarbeit von Miró und *Putxinels·lis Claca* in Palma de Mallorca

Gewiss wäre diese Theaterproduktion nicht zustande gekommen, wenn nicht der von Miró unter Rückgriff auf den *Ubu*-Stoff ausgegangene Impuls bei dem weitaus jüngeren Joan Baixas auf eine geistesverwandte Resonanz gestoßen wäre. Im intensiven Dialog, aber stets unaufdringlich von Seiten Mirós, wurde so Jarrys universeller Bühnenstoff an die inzwischen dritte Generation geradezu wie ein Vermächtnis weitergegeben und in eine neue Form gegossen, deren Botschaft unmissverständlich begriffen wurde.

Joan Baixas erinnert daran, dass diese Zusammenarbeit infolge der Reaktion Mirós auf eine Zensurmaßnahme noch zu Lebzeiten Francos begonnen hat. Er zitiert eine Sympathie- und Solidaritätsadresse, welche Miró 1973 an die von Baixas gegründete Theatergruppe *Putxinels·lis Claca* in Palma de Mallorca richtet, um sein Bedauern über das von offizieller Stelle verhängte Verbot einer ihrer angekündigten Aufführungen auszudrücken, die er gern besucht hätte (Baixas, 2006a: 19), und führt an anderer Stelle aus:

Miró sabia perfectament qui érem nosaltres. Érem un grup d'anarquistes radicals, érem bèsties, gamberros i provocàvem la gent. Nosaltres no ens n'amagàvem i en Miró ho sabia molt bé, i s'hi sentia bé en un entorn radicalitzat. Era tan discret, ben educat, tan

senyor, però en canvi es notava la seva radicalitat, trapassava la seva obra. (Baixas, 2006b: 42)

In der Vorbereitungsphase für die Teilnahme an dem internationalen Marionettenfestival in Barcelona im Jahre 1975 möchte Baixas neben anderen Künstlern auch Miró für das Bemalen von Spielfiguren gewinnen, worauf dieser mit dem „exklusiven“ Angebot antwortet, eine vollständige Darbietung («...però que ell no vol pintar un parell de ninots sinó fer tot un espectacle», *ibid.*) mit der Theatergruppe zu realisieren. Bei seinem Besuch in Montroig dann nimmt Baixas genauere Kenntnis von Mirós Plan:

Treballarem sobre l'Ubú, que Miró ha il·lustrat repetidament i n'ha fet quadres i escultures. El vol utilitzar com a símbol de Franco. El començament li agrada: *Merda!* És això, diu, *Merda!*, i fa un gest enèrgica m el braç. (Baixas, 2006a: 22)

Das im Text fettgedruckte „merda“ spielt auf das erste Wort der Dramenvorlage Jarrys an; sein Protagonist schleudert bei seinem Auftritt den Zuschauern sein inzwischen legendäres „Merdre“ entgegen. Es findet sich von Miró kalligraphiert in einem Blatt von *De l'Assassinat de la peinture à la céramique* (1944) wie auch von *Ubu aux Baléares* (1971) wieder. Des Weiteren händigt der katalanische Künstler dem Theatermann Photos seiner *Ubu*-Skulpturen, eine Ideenliste für die Aufführung und Zeitungsausschnitte über Franco aus mit der Bemerkung:

La vostra intervenció plàstica en la obra ha de ser tota la que calgui: tant si s'han d'afegir ulls, capes, pèls o combinant diferents peces o fent-ne de noves. Teniu tots els drets. En aquesta obra l'important no és el que se fa sinó el que és suggereix. Junts crearem un món i si aquest té vida s'anirà eixamplant. Això ja ho va començar Jarry, quan va inventar-se l'Ubú. Jo donaré el nucli d'un món, l'energia central, però els límits no els puc posar, ... van eixamplant-se tots sols. Tot això té vida pròpia. Jo planto la llavor. (zit in: Baixas, 2006a: 23)

Bis in die enge Anlehnung an Jarrys Evokationsverfahren, welches dieser von Mallarmé übernommen und auf die Dramaturgie und bildende Kunst ausgedehnt hat, zeigt sich das eindeutige, geradezu emphatische Bekenntnis zu dem Schöpfer der literarischen Leitfigur, welche nahezu das gesamte Lebenswerk Mirós durchzieht.

Baixas hat die nun beginnende Zusammenarbeit in seinem Werktagbuch umfassend dokumentiert; photographisch begleitet von Gabriel Serra. Miró, der in der Pariser Zeit zum Teil auf Metrotickets Bildskizzen (cf. Reproduktionen in: Miró, 1996) festzuhalten pflegte, hat auf den Rück-

seiten der Photos von den noch aus weißem Tuch bestehenden Rohlingen der Masken und Puppen seine Farbwürfe skizziert bzw. Notizen für die Ausgestaltung angebracht [Abb. 10].



Abb. 10 (links): J. Miró: *Skizze zur Gestaltung einer Maske für Mori el Merma auf der Rückseite eines Photos von Gabriel Serra* (in: Bauzà / Chifre (eds.), 2006: 100; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Abb. 11 (rechts): J. Miró beim Bemalen einer Figur für *Mori el Merma* (Photo: F. Català Roca; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Die im März 1976 in einem alten, von den Anarchisten vor dem Bürgerkrieg errichteten Theater in Sant Esteve de Palautordera stattfindenden Malaktionen unter der Mitwirkung des in einen weißen Overall gehüllten Künstlers bilden ihrerseits bereits eigene, happeningartige *performances*, die von Francesc Català-Roca gefilmt werden [Abb. 11]. Miró verausgabte sich beim Malen physisch bis zur Erschöpfung, sodass er nach fünf Tagen nur noch Anweisungen erteilen kann.

Die übermannsgroßen Figuren werden in schnellem Tempo mit Farbe bespritzt, teilweise aus Kübeln übergossen; die praktizierte Arbeitsweise erinnert an Pollocks „action painting“ und natürlich wieder an Jarry, den eigentlichen Begründer des Tachismus. Die von seinem Protagonisten Docteur Faustroll erfundene „Malmaschine“ lässt er von dem „douanier“ genannten Künstler Henri Rousseau bedienen. Dieser setzt den von Jarry eingeleiteten Paradigmenwechsel in Literatur und Kunst fort und den von Apollinaire wenig später programmatisch geforderten „esprit nouveau“ mit dieser „informellen“ Maltechnik in die Tat um. Neben seinem Entdecker, dem Autor des *Ubu roi*, gilt der erste „naive“ Maler im Bereich der Bildenden Kunst als weitere Schlüsselfigur der französischen Avantgarde an der

Schwelle zum 20. Jahrhundert,<sup>2</sup> er avancierte wie Jarry zur Kultfigur und wurde besonders von dem jungen Picasso verehrt. Nicht nur die Doppelkonstellation aus Literat (Jarry, vertreten durch seinen Protagonisten Faustroll) und Maler (der tatsächliche Rousseau als Protagonist) bei der 63tägigen (!) Malaktion, mit welcher literarisch *tabula rasa* mit der Salonmalerei betrieben wird, korrespondiert mit dem „Doppel“ aus Maler und Dramaturg auf Mallorca, selbst die Mal-Session gestaltet sich analog zu dem literarischen Vorbild des *Faustroll*-Romans:

Et ayant braqué au centre des quadrilatères déshonorés par des couleurs irrégulières la lance bienfaisante de la machine à peindre, il commit à la direction du monstre mécanique M. Henri Rousseau, artiste peintre décorateur, dit le Douanier, mentionné et médaillé, qui, pendant soixante-trois jours, avec beaucoup de soin, maquilla du calme uniforme du chaos la diversité impuissante des grimaces du Magasin national. (Jarry, 1972, I : 712)

So wie die aus den Archiven des Nationalmuseums in Paris hergeschafften Bilderschinken pausenlos mit der „Farbkanone“ bespritzt werden, wird in der im mallorquinischen Atelier nachgeahmten Parallelaktion – und gewiss mit einer vergleichbaren „Genugtuung“, d.h. „*bienfaisant*“ – unter Anleitung, Mitwirkung und Anfeuerung seitens Mirós Farbe über die Spielfiguren gespritzt und geschüttet. Die Notizen Baixas spiegeln die Hektik und Spontaneität dieser Sessionen lebendig wider (cf. Baixas, 2006a, 25–29). Zumindest eine Textprobe aus dem Protokoll von Mirós Anweisungen möge dies illustrieren:

Pinteu la cresta vermella i la lluna blava, conxo... punyeta, que bonic! Al darrera de la carcassa i cap a dalt, fortament polvoritzat de groc. Do'm el pot de negre que pugui tirar. Verd amb pinzell, que faré un signe, jo. Per polvoritzar, que pugui fer ratlles. No va de conya això, no. Aquí ens fotrem de la gent, però amb majestat, com els reis. Mira que fa bonic aquesta bèstia quan s'ajeu. Després aquests personatges els aneu decorant amb els raves i les verdures i el paper de plata, com si fossin medalles. Ah! Carajo, és massa chic, això! (zit in: Baixas, 2006a: 27)

Der Künstler schont dabei seine Kräfte nicht, bis er den Pinsel erschöpft an seine Mitarbeiter übergeben muss: «Al cap de cinc dies Miró està cansat, eu en una cadira i va indicant al Joan com ha de pintar les màscares» (Baixas, 2006a: 28).

---

2 Vgl. Shattuck (1968).

Diese Malaktion allein kommt ihrerseits einer eigenständigen künstlerischen „performance“ gleich, die nur noch durch die Inszenierung des Stückes übertroffen wird.

Auch bei der choreographischen Gestaltung überließ Miró dem Theaterensemble weitestgehende Freiheit. Das Stück solle eine „Feier auf den Tod Francos sein“, die Handlung sei ihm dabei gänzlich egal: «Les idees que jo os doni només són suggeriments, vosaltres heu de decidir, teniu completa llibertat» (ibid.: 21).

Die dramaturgischen bzw. choreographischen Details hat Miró nach der Bemalung der Figuren der Schauspielertruppe selbst überlassen.

Que tot l'espectacle sigui com un vòmit. Vomitar el franquisme, sense analitzar-lo. No és un exercici d'estilització. Considerar els personatges com una colla d'assassins, de gent que està completament al marge de tot. Interpretar amb agressivitat, amb exageració. [...] Màxima espontaneïtat, que l'actor interpreti segons el ritme del dia. Abans de començar, buidar-se per a rebre una emoció, un xoc. (Baixas, 2006a: 30)

#### ■ 4 Die Inszenierung – eine lebende Bilderfolge

Bei dem Schauspiel *Mori el Merma* handelt es sich um eine politische Groteske, welche literarische und volkstümliche Reminiszenzen aufweist – in Gestus und Intention dem dadaistischen Anti-Theater vergleichbar. In neun Tableaux wird ohne Worte, aber mit einer umso lauterem Geräuschkulisse die monströse Diktatorfigur der Öffentlichkeit vorgeführt, der Lächerlichkeit preisgegeben und zu Grabe getragen. Das von Joan Baixas und Teresa Calafell mit ihrer Truppe „La Claca“ mit Masken, Riesenpuppen, Schauspielern auf die Bühne gebrachte Spektakel lässt sich als „work in progress“ und eine in plastische Gestalt und Bewegung gesetzte Inszenierung von Bildfiguren Mirós ansehen, die aus seinen Zeichnungen, also aus der Zweidimensionalität, in den Raum hinaustreten. Jahrhunderte hindurch versuchte die illusionistische Malerei dem Betrachter zu suggerieren, er könne den gemalten Bildraum betreten – hier verhält es sich entgegengesetzt: Die in grellen Grundfarben gestalteten biomorph-monströsen Gebilde, an die sich ein breites Kunstpublikum inzwischen gewöhnt hat und die von Sammlern und Kunsthallen „domestiziert“ worden sind, werden hier zu polternden Schreckgespenstern reanimiert, erhalten auf einmal eindeutig politischen Charakter und springen die saturierte Öffentlichkeit wachrüttelnd an.

Dieses als Pantomime gestaltete Improvisationstheater lebt vor allem durch Bewegung, symbolische Gesten, Rhythmisierung, Geräusche und Assoziationen, die von den Figuren und verschiedenen Requisiten ausgehen. Eines festen Drehbuches bedurfte es dabei nicht, umso mehr jedoch einer angepassten Koordinierung und zahlreicher Proben. Um die intendierte Schockwirkung zu erreichen, sind alle Mittel recht und dürfen vor nichts an Grobheit und Skurrilität zurückschrecken. Die Bewegungsabläufe sollen sowohl animalischer („hin- und herlaufende Ameisen“, „Fisch beim Hochzeitstanz“, „Krabben, die sich im Liebesspiel die Scheren putzen“, „spasmisches Flügelzittern“ u. dgl.) als auch menschlicher Natur sein („Sackhüpfenwettbewerb“, „über Stricke stolpern“, „jemanden mit Linealschlägen zum Arbeiten zwingen“, „den Rosenkranz mit einer Perlenkette herunterbeten“, „eine Waffe reinigen“, „Lakaïen Brotkrümel vorwerfen“ etc.), wobei angesichts des leitmotivischen „Mordre“ der Jarryschen Vorlage derb skatologische Einlagen nicht fehlen dürfen („mit Fürzen Befehle erteilen“ oder „ein Hampelmann, der Mermas Exkremamente frisst“). Die buchstäbliche „Scheiße“ des Faschismus sollte dem Publikum drastisch vor Augen geführt und aus seinen Abfällen der Diktatur ein unvergleichliches, ewiges Denkmal gesetzt werden:

Tot acaba ben brut, amb restes de menjar i de merda, com una gàbia de zoològic. Amb les deixalles muntar un monument feixista. (Baixas, 2006a: 31)

Mit welcher Konsequenz das Konzept Jarrys eines „totalen“ Theaters mit seinem hybriden Dekor und seinem Rückgriff auf den volkstümlichen „Guignol“ umgesetzt wird, zeigt sich nicht zuletzt in der Transposition auch dieses Bühnengeschehens in die Ubiquität und Universalität. Jarry hatte die Dimensionen von Zeit<sup>3</sup> und Raum aus dem Kunstwerk eliminiert, indem er die Handlung von *Ubu roi* «en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part» (Jarry, 1972, 401) situiert und präzisierend hinzufügt, dass dieses „Nirgendwo“, gemäß der pataphysischen Identität der Gegensätze, gleich „Überall“ ist: «Nulle Part est partout, et le pays où l'on se trouve d'abord.» (Jarry, I, 1972: 402) – in diesem Fall eben Spanien! Entsprechend verzichten auch Miró und Baixas auf ein Bühnenbild und praktizieren die Aufhebung der Zeit zugunsten der Simultaneität: «Eliminar el pas del temps, tot passa en el mateix temps i espai.» (Baixas, 2006a: 31)

3 Vgl. seine Rede „Le Temps dans l'art“, in: Jarry (1987, II: 637–641).

## ■ 5 Die Fabel – *El Merma* als Usurpator

Der Handlungsgang lehnt sich, allerdings stark verkürzend, wie zu erwarten an die *Ubu roi*-Vorlage an und gestaltet sich, kurz zusammengefasst, wie folgt:

Ort und Zeit beschränken sich auf einen Vormittag im Palast, Merma geht aus. Unterdessen lässt die Gattin von Bediensteten den Saal für eine besondere Zeremonie herrichten. Nach Auftritt der Minister und der Gattin erscheint Merma, um sich – zur Überraschung aller – selbst zum Staatsoberhaupt zu krönen. Dieser unerwartete Coup und die Darreichung von Geschenken an die Anwesenden stiften ärgerliche Verstimmung im Saal. Merma und seine Gattin, von der schon Vater und Mutter Ubu eignenden Feigheit geprägt, verlassen den Schauplatz, um dem unter den Ministern ausgebrochenen Tumult zu entgegen, der gaffende Wesen anzieht. Nach einer Weile kehrt Mermas Weib zurück und vertreibt in einem Wutanfall die offenbar den Pöbel repräsentierenden Eindringlinge. Darauf beginnt sie ein erotisches Spiel mit den Ministern. Beim erneuten Auftritt Mermas wendet sie ihre libidinösen Begierden dem Gatten zu, worüber dieser jedoch einschläft – eine eindeutige Parallele zu anderen Protagonisten Jarrys, nämlich zum Cäsaren Claudius in *Messaline* (1901) und Zeus in *Léda* (1900/01). Während des Schlafes kehren die Wesen wie Alben im Traum des Usurpators wieder. Der von der Volksmeute (oder dem personifizierten Gewissen?) Angefallene kann sich ihrer nur mit Hilfe eines raubtierähnlichen Monsters und einer Metamorphose seiner selbst zu einem Riesen entledigen. Seinen Sieg feiert er mit einem Triumphzug vor seiner Gattin, seinen Ministern und Lakaien. Merma erstickt während seiner Ansprache – gleichsam an seinen eigenen Worten – und wird in einem Katafalk von seinem lautstark Tränen vergießenden Weib und der staatlichen Prominenz zum Grabe begleitet.

Es wurde gesagt, dass Miró in *Mori el Merma* durchaus ein gleichwertiges Pendant zu Picassos *Guernika* gesehen hat, seiner erklärten Absicht zufolge sollte er jedoch kein materialisiertes und damit museal fixierbares Werk zur Markierung des Endpunktes der faschistischen Ära hinterlassen:

El teatre es fa i no en queda res, això és fascinant. L'obra d'art pot desaparèixer, això no importa, però cal que hagi deixat les seves llavors a la terra. L'espectacle ha de causar l'estranyesa d'un somni. (Baixas, 2006a: 20)

Die Erfahrung der Vernichtung gerade jenes damals bereits Zeichen setzenden Freskos, das er aus dem gleichen Anlass wie Picassos weltbekanntes Mahnbild geschaffen hatte, klingt zweifellos in dieser Äußerung mit. In der Gestalt des *Merma* lässt er den verschollenen *Faucheur* – inzwischen auch von der politischen Bühne verschwunden – als bleibende Mahnung für die Welt ein letztes Mal wiederkehren.

## ■ 6 Die Aufführungen

Nach zahlreichen Proben gelangt *Mori el Merma* mit den von der Truppe hergestellten und von (und mit) Miró bemalten Figuren durch die Theatergruppe *La Cala* zunächst am *Teatre Principal* von Palma de Mallorca am 7. März 1978 zu einer ersten öffentlichen Aufführung. Der graphischen Gestaltung des Programmhefts liegt ein Spiralsegment vom Wanst des von Jarry gefertigten Holzschnitts zugrunde, welches zum Bühnendekor gehörte und aus dessen Mitte die Schauspieler heraustreten [Abb. 12]. Das Aufführungsprojekt stellte von Anfang an ein Politikum dar; damals galt es noch massive Widerstände zu überwinden, Plakate wurden beschmiert und Miró als „Jude“ beschimpft [Abb. 13], denn:

Encara en aquells moments Miró era un dels artistes vius més valorats internacionalment, a Mallorca se'l discutia, “encara era un enemic”, recorda Cano. (Bauzà, 2006: 45)



Abb. 12 (links): La Cala, *Programmheft* für die Aufführung von *Mori el Merma* am 7. März 1978 am Teatre Principal de Mallorca (in: Bauzà / Chifre (eds.), 2006: 39; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Abb. 13 (rechts): Beschmiertes Theaterplakat zur Aufführung von *Mori el Merma* (in: Catoir, 1995: 90).

Dem zitierten Galeristen Ferran Cano gebührt ein hohes Verdienst für das Zustandekommen dieser Weltpremiere. Geleitet wurde die Darbietung von Joan Baixas und Teresa Calafell, die beide auch die Hauptrollen, die

des Tyrannenpaares, spielten. Die musikalische Gestaltung wurde von Rafael Subirachs geleistet. Das Plakat wurde von Miró eigens dafür geschaffen [Abb. 14]. In der gleichen Besetzung wurde das Schauspiel am 7. Juni desselben Jahres dann im Beisein des spanischen Königspaares sowie der gesamten politischen und kulturellen Elite am *Teatre del Liceu* in Barcelona und unter medialer Beobachtung der Weltpresse inszeniert. Die BBC hat dem Ereignis eine eigene Reportage gewidmet.

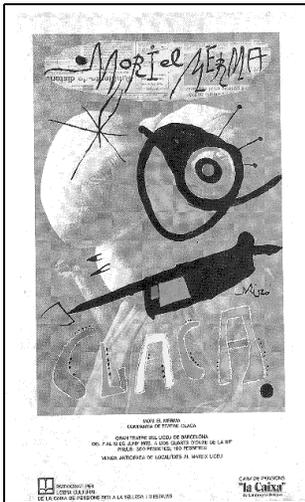


Abb. 14: J. Miró: *Theaterplakat für die Aufführung am Gran Teatre del Liceu*, 1978 (Fundació Miró, Barcelona; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Schon der erste Erfolg war international ein triumphaler, in Spanien selbst jedoch durchaus umstritten, die alten, unbelehrbaren Geister waren offenbar noch recht lebendig:

La crítica va ser polèmica. Des del “Merda! Merda! Merda!” d’un diari barceloní fins al “Londres no havia vist mai res tan intens” del Times. (Baixas, 2006a: 31)

Noch im selben Jahr folgen Inszenierungen in Berlin, Rom, Belgrad und Paris. Sehr treffend und emphatisch würdigt Jean-Pierre Leonardini die enthusiastische Aufnahme beim «Festival de Paris» im Jahr 1978: «Seul un très vieux peintre peut conserver une main enfantine avec autant de grâce», schreibt er und schließt:

On songe bel et bien à Ubu, dont Miro est parti, devant ces faces de carême cauchemardesque, ces tubercules frémissants comme de la gélatine, ces protubérances grotesques, ces pieds pourvus d’yeux exorbités et de nez géants. Ces monstres représentent

un pouvoir tyrannique. Ubu n'a cessé de faire des petits en vrai. L'un des plus sanglants, Franco, mourait il n'y a pas si loin. *Mori el Merma* constitue l'ultime mise en boîte de son règne. (Leonardini, 1982: 137)

Die Botschaft ist somit auch jenseits der Grenzen sehr schnell angekommen und im Sinne Mirós verstanden worden.

Inzwischen hat Baixas unter dem Titel *Merma Neverdies / Merma Nunca-muere* weitere Aufführungen realisiert, darunter im Mai 2006 in der Modern Tate Gallery in London, am 15. Juli 2006 im Irish Museum of Modern Art in Dublin und anlässlich der „Noche en blanco“ in Madrid im September 2006.<sup>4</sup> ■

## ■ Bibliographie

- Baixas, Joan (2006a): “Nedar contra corrent fa bíceps”, in Bauzà / Cifre (eds.), 19–32.
- (2006b): “Què es Mori? – Entrevista a Joan Baixas per Alina Bauzà” in Bauzà / Cifre (eds.), 33–44.
- Bauzà, Aina (2006): “L'Estrena”, in Bauzà / Cifre (eds.), 45.
- / Cifre, Eva (eds. 2006): *Joan Miró i el món d'Ubu. Ubu aux Baléares*, Palma de Mallorca: Fundació Es Baluard.
- Belgin, Taufun (1999): *Joan Miró. Werke aus Mallorca*, St. Petersburg: Palace Editions / Europe.
- Bravo, Isidre (1994): “Un home de teatre anomenat Joan Miró”, in: Fundació Joan Miró (ed.), 17–46.
- Catoir, Barbara (1995): *Miró auf Mallorca*, München: Prestel.
- Combálía, Victoria (1990): *El descubrimiento de Miró*, Barcelona: Destino.
- Dupin, Jacques (1961): *Joan Miró. Leben und Werke*, Köln: DuMont.
- (2004): *Miró*, Paris: Galerie Lelong.

---

4 Mit einer umfassenden Ausstellung unter dem Titel *Joan Miró i el món d'Ubu* hat die *Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma* dieses Bühnenwerk gewürdigt. Der Katalog (Bauzà / Cifre [eds.], 2006), welcher meinen Ausführungen sehr hilfreich war, enthält sämtliche diesbezüglichen Exponate, einschließlich des zwischen Miró und Baixas geführten Briefwechsels, und ergänzt die wesentlich breiter angelegte Werkschau der Fundació Miró in Barcelona zum Thema *Miró en Escena* von 1994/95 in wichtigen Teilaspekten auf hervorragende Weise.

- Ehrich, Riewert (1998): “Les Ubus de Miró”, in: Edwards, Paul (ed.): *Centenaire d’Ubu Roi. Communications du Colloque International*, Penne-du-Tarn: Société des Amis d’Alfred Jarry, 124–137.
- (2002): “Jarry und die Kunst – Jarry in der Kunst”, in: Ochsner, Beate (ed.): *Jarry – le monstre 1900 / Jarry – das Monster 1900*, Aachen: Shaker, 151–165.
- (2005): *Miró und Jarry*, Bern / Frankfurt/M. / New York: Peter Lang.
- Erben, Walter (1993): *Joan Miró. Mensch und Werk*, Köln: Benedikt Taschen.
- Escudero i Anglès, Carmen (1994): *Theatrum chemicum. Miró i l’art de la transmutació*, in Fundació Joan Miró (ed.), 131–166.
- Fundació Joan Miró (ed. 1988): *Obra de Joan Miró*, Barcelona: Fundació Joan Miró.
- (ed. 1994): *Miró en escena*, Barcelona: Fundació Joan Miró.
- Kunsthau Zürich / Städtische Kunsthalle Düsseldorf (eds. 1986): *Joan Miró*, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle.
- Jarry, Alfred (1972–1987): *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard (Editions de la Pleïade; 3 Bde.).
- Leonardini, Jean-Pierre [/ Collin, Marie / Markovits, Joséphine] (eds. 1982): *Festival de Paris 1972–1982*, Paris: Temps actuel.
- Malet, Rosa Maria (1978): “L’Auca d’Ubu”, in: Centre d’Art et de Culture G. Pompidou (ed.): *Dessins de Miró*, Paris: Centre d’Art et de Culture G. Pompidou, 105–123.
- (1983): *Joan Miró*, Barcelona: Polígrafa.
- (2006): “Jarry / Ubú / Miró”, in Bauzà / Cifre (eds.), 15–18.
- Miró, Joan (2002): *Los cuadernos catalanes*, València: Generalitat Valenciana / Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- [Miró Punyet, Joan] (1996): *Miró – L’atelier*, Paris: Assouline.
- (2001): “Joan Miró. Die Würde”, in: Benesch, Evelyn / Brugger, Ingrid (eds.): *Miró. Später Rebell*, Wien: Kunstforum Wien / Wolfratshausen: Edition Minerva, 13–29.
- Raillard, Georges (1977): *Joan Miró. Ceci est la couleur de mes rêves*, Paris: Seuil.
- Rowell, Margret (ed. 1995): *Joan Miró. Ecrits et entretiens*, Paris: Daniel Lelong.

Serra, Pere A. (1984): *Miró i Mallorca*, Barcelona: Polígrafa.

Shattuck, Roger (1968 [21969]): *The Banquet Years. The origins of the Avant-garde in France 1885 to World War I*, London: Cape.

Schoonbeek, Christine van (1997): *Les Portraits d'Ubu*, Paris: Séguier / Biarritz: Atlantica.

- Riewert Ehrich, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Romanisches Seminar, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, <riewert.ehrich@romanistik.uni-freiburg.de>.

Resum: Si el *Guernica* (1937) de Picasso marca el principi de la funesta època del franquisme, la creació teatral *Mori el Merma* de Miró i el grup Putxinel·lis Claca en representa el final, ja que la representació d'aquesta obra coincideix amb la proclamació de la constitució democràtica de 1978. Amb el mateix esperit humanístic que Picasso, Miró realitza el fresc monumental *El Segador* pel pavelló espanyol de l'Exposició Universal de París (1937). Tot i que aquesta obra desaparegué, la lluita del pintor pels drets humans no s'aturà.

El model iconogràfic que inspirà Miró tant pel *Segador* com per *Merma*, fou *Ubu rei* de l'artista francès Alfred Jarry (1873–1907). Amb aquesta obra dramàtica (i pictòrica) anticipà l'arquetip del “petit” burgès en una posició de poder polític absolut. La monstruosa marioneta de Jarry ha inspirat molts artistes del segle XX, i Miró fins i tot la integrà en molts dibuixos i litografies.

La representació d'aquesta obra genuïnament ubuesca al Teatre del Liceu de Barcelona, amb la família reial espanyola entre l'audiència, representà el punt àlgid inoblidable de la lluita contínua de Miró contra la dictadura. ■

Summary: If Picasso's *Guernica* (1937) marks the beginning of the dark period of Franco's dictatorship in Spain, the theater play *Mori el Merma* by Joan Miró and the Putxinel·lis Claca troupe stands for the end of fascism in that country. The performance of this play coincides with the proclamation of the democratic constitution in 1978.

Together with Picasso, and with the same humanistic spirit, Miró had created his monumental fresco *El Segador* for the Spanish pavilion at the Paris World Fair (1937). If this work has since disappeared, the battle of the painter for human rights did not come to an end with it.

The iconographic model of both the *Segador* and *Merma* was *Ubu roi* by the French artist Alfred Jarry (1873–1907). With this dramatic (and pictorial) work he anticipated the archetype of the “small” bourgeois who finds himself in a position of absolute political power. Jarry's monstrous marionette inspired many 20th c. artists, and Miró used this character in many drawings and lithographies as well.

The performance of this genuinely ubuesque creation in Barcelona's Liceu theater, with the Spanish royal family in the audience, represents the unforgettable highlight of Mirós continuous fight against the dictatorship. [Keywords: Miró, theatre, Apollinaire, Jarry, Spanish Civil war, fascism] ■





# *A noir – O bleu!* Von Laut und Schrift zur Fläche. Joan Miró und die *peinture poétique*

Laetitia Rimpau (Frankfurt am Main)

Wir müssen der Malerei ihre alte Gewohnheit des Kopierens austreiben, um sie souverän zu machen. Statt die Objekte zu reproduzieren, hat sie Erregung zu erzwingen mittels der Linien, der Farben und der aus der äußeren Welt bezogenen, jedoch vereinfachten und gebändigten Umrisse: eine echte Magie. (Arthur Rimbaud<sup>1</sup>)

## ■ 1 Miró, Maler des Surrealismus?

Joan Miró wird als Maler der surrealistischen Bewegung betrachtet. 1919 kommt der Katalane nach Paris, er kommt in Kontakt mit Künstlern der Avantgarde, nimmt an Ausstellungen teil. Die Pariser Galerien sind die Bühne erster Anerkennung, damit auch der Impuls, die Enge der klassizistischen Ästhetik, die Miró in der Akademie von Barcelona kennen gelernt hat, zu überwinden. In der brisanten Atmosphäre von Krise und Neuorientierung im Anschluss an den Ersten Weltkrieg wendet sich Miró entschieden von Realismus und Kubismus ab. Neue Techniken inspirieren ihn und leiten eine Werkphase ein, in der der Künstler seine unverwechselbare Formensprache entwickelt. „Sicherlich zu recht hat man die 1925 einsetzende Phase seiner Malerei auf den Einfluss des Surrealismus zurückgeführt.“ (Bürger, 2001: 126f.) Welche Kriterien werden von der Kunstkritik hierfür geltend gemacht? Das „Ausarbeiten eines Universums von Chiffren“ (Bürger, 2001: 126), die von Miró geäußerte Absicht, die Malerei radikal zerstören zu wollen, „je veux détruire, détruire tout ce qui existe en peinture“ (Miró, 1995: 127), seine Skizzenbücher, in denen die Nähe zu

---

1 Aus der Pariser Zeit ist diese mündliche Äußerung von Rimbaud überliefert; zit. nach Friedrich (1956: 81).

automatischen Praktiken sichtbar sei (Bürger, 2001: 126). André Breton ist wohl der Erste, der Mirós Malerei für den Surrealismus reklamieren möchte. Er bringt sein Interesse durch den Ankauf eines Bildes, auch in Publikationen zum Ausdruck: „André Breton aimait beaucoup un pastel“ („Lettre à Pierre Matisse, 17 décembre 1934“, in: Miró, 1995: 135), notiert Miró. Breton sieht in ihm einen idealen surrealistischen Künstler, da er dem „reinen Automatismus“ folge: „C’est peut-être, il est vrai, par là qu’il peut passer pour le plus ‘surréaliste’ de nous tous.“ (Breton, 1928, in: Breton, 1965: 37), sein Werk äußere „une innocence et une liberté qui n’ont pas été surpassées.“ (Breton, 1941, in: Breton, 1965: 70)

Miró aber bleibt innerhalb der surrealistischen Bewegung ein Außenseiter, begegnet der Gruppe und ihren orthodoxen Theorien distanziert: Er wird nie offizielles Mitglied, unterschreibt kein Manifest, während Aktions-Sitzungen schweigt er. Ihre Techniken und Theorien lehnt er ab: „Je suis tous les peintres qui veulent théoriser“ („Lettre à J.F. Ràfols, 11 août 1918“, in: Miró, 1995: 68). Um sich mit Breton, der ‚Institution‘ der surrealistischen Schule, anzulegen, ist Miró zu geschäftstüchtig. „Il m’a semblé de bonne politique d’être en bons termes avec lui, car les surréalistes sont devenus des *personnalités officiels* à Paris.“ („Lettre à Pierre Matisse, 17 décembre 1934“, in: Miró, 1995: 135) Nur durch die Pariser Kontakte war den bedrückenden Verhältnissen der katalanischen Kunstszene zu entkommen: „Wenn ich noch viel länger in Barcelona leben muss, wird mich diese (künstlerisch gesprochen) kleinliche und provinzielle Atmosphäre ersticken“ (Combalá, 2002: 40).<sup>2</sup> Einerseits handelt Miró strategisch, andererseits äußert er seine Ablehnung, von den Surrealisten für ihre Zwecke vereinnahmt zu werden, öffentlich. In einem Gespräch mit Francisco Melgar besteht er auf seiner Unabhängigkeit.

De la même façon que l’on a enfermé Picasso parmi les cubistes, on m’a collé l’étiquette de *surréaliste*. Cependant, avant tout et par dessus tout, je tiens à conserver mon *indépendance rigoureuse, absolue, totale*. Je tiens le surréalisme pour une manifestation intellectuelle extrêmement intéressante, une valeur positive; mais je ne tiens pas à me soumettre à ses règles rigoureuses.<sup>3</sup>

2 Zum Kunstmilieu in Barcelona siehe Mirós Briefe aus den Jahren 1915–1919, in: Miró (1995: 56–75).

3 „Artistes espagnols à Paris: Juan (*sic*) Miró (24 janvier 1931)“, in: Miró (1995: 126f.), Hervorhebungen von mir. Weitere kritische Stellungnahmen zum Surrealismus siehe ebd. das Interview mit Francesc Trabal (14 juillet 1928), in: Miró (1995: 107) und den Brief an Pierre Matisse (28 septembre 1936), in: Miró (1995: 136).

Vor diesem Hintergrund erscheint es nicht verwunderlich, dass Breton abfällig über Miró urteilt, ihm größere intellektuelle Befähigung abspricht:

Le seul revers à de telles dispositions, de la part de Miró, est un certain arrêt de la personnalité au stade enfantin, qui le garde mal de l'inégalité, de la profusion et du jeu et intellectuellement assigne des limites à l'étendue de son témoignage. (Breton 1941, in: Breton, 1965: 70)

Neben Naivität wirft Breton ihm demnach gar Unstetigkeit, Maßlosigkeit und Verspieltheit vor, „was auch in geistiger Hinsicht der Reichweite seiner Botschaft Grenzen setzt.“ Weniger polemisch bringt es Mirós Biograph und Werkchronist Jacques Dupin zum Ausdruck: „Lieber wollte er malen, als von Malerei sprechen, mit seinen Farben lieber das Imaginäre erforschen, als am Kaffeestausch über die Wege dahin spekulieren.“ (Dupin, 1961: 147)

Nach wie vor wird in der Kunstgeschichte die Etikettierung „Miró, Maler des Surrealismus“ tradiert, seine Werke nach Begriffen wie „*peinture de rêve*“ (Dupin, 1993: 129), „surrealistische Kosmogonie“ (Gassner, 1994: 52), „surrealistische Ikonographie“ (Vowinckel, 1989: 346)<sup>4</sup> eingeordnet, sein gesamtes Œuvre vor dem Hintergrund der „surrealistischen Periode“ (Gassner, 1994: 6) bewertet, obgleich Mirós ablehnende Haltung bekannt ist. Es scheint wie im Falle von Paul Klee zu sein, dessen Gemälde von den Surrealisten okkupiert wurden, „ohne dass er selbst Interesse an den Aktivitäten der Surrealisten gezeigt hätte.“ (Schneede, 1973: 23)

Miró hat für seine Kunst lediglich eine „*tendance surréaliste*“ („Lettre à Pierre Matisse, 12 octobre 1934“, in: Miró, 1995: 134) eingeräumt. Diese Bemerkung ist zu beachten, weist sie doch darauf hin, dass sich Mirós individuelle Handschrift auf andere künstlerische Strömungen beruft. Um bei seiner Aussage zu bleiben, mit dem Surrealismus ist höchstens eine *Tendenz*, nicht aber der Kern seiner Kunstauffassung zum Ausdruck gebracht. Ergiebiger scheint mir die Spur zu sein, die zur experimentellen Poesie *vor* den Surrealisten führt. Der Maler Miró versteht sich nicht als Surrealist, vielleicht eher als Dadaist, auf jeden Fall als Maler und Dichter. Dass Miró wesentlich von der Literatur inspiriert wird, ist allgemein bekannt, nicht aber, dass er die Dichtung gezielt nutzbar gemacht hat, aus ihr Verfahren für seine künstlerische Arbeit, das Vokabular der Formen, seine Bildpoesie abgeleitet hat..

---

4 Siehe auch Erben (1988: 186).

## ■ 2 Miró und die „vorsurrealistische“ Dichtung

In einem Dreischritt möchte ich darlegen, dass Mirós Selbstverständnis das eines „peintre-poète“ ist. In Mirós Bildpoesie spiegelt sich die Auseinandersetzung mit Formen visueller Lyrik: den Laut- und Buchstabengedichten der Dadaisten, den Figurengedichten von Guillaume Apollinaire, dem Vokalonett *Les voyelles* von Arthur Rimbaud. Diesen Dichtern zwischen Dadaismus und Symbolismus ist auch gemein, dass ihre Texte deutliche sprachkritische Komponenten haben. Vor dem Hintergrund von Kriegseignissen – Erster Weltkrieg, Deutsch-Französischer Krieg – wird die Absurdität bürgerlicher Sprachkonvention ethisch wie ästhetisch reflektiert. Miró, der während des Spanischen Bürgerkriegs im Exil lebt, verfasst in diesen Jahren Gedichte, zieht sich in die „innere Alchemie des Wortes“ (zit. nach Hausmann, <sup>3</sup>1992: 42) zurück. Mirós „profond désir d'évasion“ („Entretien avec James Johnson Sweeney, février 1948“, in: Miró, 1995: 231) findet in Zeiten der politischen Krise Zuflucht in der Sprache. Referenzen zu Rimbauds *Saison en enfer*, zur *Alchemie du verbe* liegen auf der Hand.

Miró hat sich nicht nur intensiv mit Dichtung beschäftigt, sondern aus Gedichten Techniken seines künstlerischen Schaffens, seine individuelle Zeichen- und Formensprache abgeleitet. Entgegen der gängigen Vorstellung, Miró habe vornehmlich intuitiv gearbeitet, sei seinem Wesen nach naiv und bauernschlau, nicht aber intellektuell gewesen (Leiris, 1989: 34f.), möchte ich entgegenstellen, dass Miró bereits vor den Pariser Jahren gezielt mit poetischen Texten experimentiert, sie für seine Zwecke künstlerisch eingesetzt hat.

Erstens: Miró hat wesentliche Anregungen für eine radikale Sprachkritik, die sich in Schrift-Bildern zeigt, durch die Dadaisten erfahren. Zielpunkt dadaistischer Wortkunst ist die rigorose Zerstörung von Sprachklischees. Sprache wird als Objekt angesehen, sie wird in kleinste Einheiten zerschnitten, neu zusammengesetzt. Aus Buchstabenformen werden Bildeffekte entwickelt, diese in die Typographie übertragen. Die Auffassung von einer Anti-Kunst, absurde, spielerische und spontane Verfahren in der Kunst wird Miró von den Dadaisten übernehmen.

Zweitens: Mirós künstlerisches Selbstverständnis, zugleich Maler und Dichter zu sein, verbindet ihn mit Guillaume Apollinaire, dem großen Ahnherren visueller Lyrik. In Apollinaires Figurengedichten werden Schrift und Bild austauschbar: Mit handschriftlichen Sätzen zeichnet der Dichter Figuren und Formen. Die Schrift hat malerischen Wert, die Bilder lesen

sich als Dichtung. Miró findet in Apollinaires Bildtexten wesentliche Anregungen für sein Konzept einer „peinture-écriture“.

Drittens: Seine Methode der „peinture poétique“ leitet Miró aus Rimbauds Dichtung her. Das Sonett *Les voyelles* (1871) kann als Ausgangspunkt von Mirós Bildpoesie betrachtet werden. Die Klang- und Farbqualität, die der Dichter Rimbaud den fünf Vokalen A, E, I, U, O verleiht, setzt Miró in geometrische Bildzeichen um. Aus der Bildgestalt der Vokale entwickelt der Maler das Grundinventar seiner abstrakten Zeichensprache, die er in Folge immer neu kombinieren, auf verschiedene Techniken übertragen wird: Das A wird zum Dreieck, das E zur gebogenen und geraden Linie, aus dem i werden Linie und Punkt, aus dem U Wellenlinien, aus dem O Punkte. Die „Sprachmagie“ von Rimbauds Poesie verwandelt Miró in eine „magische“ Bildpoesie.

Ich möchte vorschlagen, die Dichtung von Apollinaire und Rimbaud nicht als „vorsurrealistische Dichtung“ (Wyss, 1950: 17), sondern als „experimentelle Bildpoesie“ zu bezeichnen. Die Tendenz, Werke und Autoren nachträglich in den Dienst einer „Schule“ zu stellen, legt die Texte zu stark auf eine Deutungsperspektive fest.

Es ist bekannt, dass Miró der Literatur viel verdankt. Miró erzählt über seine Pariser Jahre: „Je lisais tout le temps [...] la poésie, Mallarmé, Rimbaud. C’était une existence ascétique, uniquement le travail.“ („Entretien avec James Johnson Sweeney, février 1948“, in: Miró, 1995: 233) In der Kunstgeschichte wird bislang lediglich auf den wichtigen Einfluss, den Literatur als Inspirationsquelle für Miró hat, verwiesen. Rosalind E. Krauss und Margit Rowell waren die ersten, die Mirós Werke nicht unter den Kategorien von Psychoanalyse und Automatismus, sondern im Kontext der literarischen Avantgarde verankert haben:

In early discussions of Miró’s art they [the paintings since 1969, L.R.] were largely ignored. [...] the writers who discuss them have grouped the works according to various designations: “Dream-Pictures” is the one of these; another is “Automatic Painting.” For many reasons neither of these seems really correct. (Krauss, 1972: 11)

Die beiden amerikanischen Kunstkritikerinnen haben auf den strukturellen Zusammenhang von Mirós Malerei und französischer Lyrik aufmerksam gemacht, in Text- und Bildanalysen beschrieben (Krauss, 1972: 39–69). In der Forschung blieb dieser Ansatz bezeichnenderweise weit-

gehend unbeachtet.<sup>5</sup> Ich möchte Rowells Vorschlag aufgreifen, Mirós Malerei stärker im Kontext poetologischer Praktiken zu betrachten: „This is reason enough to explore another important facet of Miró’s activity: namely the poetry he was reading and the poets he was seeing.“ (Rowell, 1972: 39) Wie Miró selbst unterstreicht, sind Lektüren für sein künstlerisches Schaffen nicht folgenlos geblieben. „Quel sera mon programme?“ fragt er seinen Freund Ricart 1916 und erzählt, dass durch Literatur vor seinem inneren Auge ein Form- und Farbuniversum entstände:

[...] que je lis un livre ou que j’écoute un concert, cela me suggère une vision de formes, de rythmes et de couleurs, que tout cela me permette de me former, que tout converge pour nourrir mon esprit, pour que sa parole soit plus puissante. („Lettre à E.C. Ricart, 7 octobre 1916“, in: Miró, 1995: 58f.)

Die Suche nach künstlerischem Ausdruck geht einher mit dem Erschließen literarischer Horizonte: „Dans la chambre qui me sert d’atelier j’ai toujours des livres que je lis pendant les relâches de mon travail. Cela me demande une continue vibration spirituelle...“ („Lettre à Roland Tual, 31 juillet 1922“, in: Miró, 1995: 92).

Mirós künstlerischer Neubeginn um 1924 steht im Zeichen der Auseinandersetzung mit der „Buchstabenpoesie“: „In the twenties, Miró was one of the most poetic of painters.“ (Rowell: 1972, 63) Aus Skizzen, Zeichnungen, Gemälden dieser Jahre ist ersichtlich, wie intensiv Miró an einer neuen Formensprache arbeitet. Auf der Grundlage der optischen Darstellbarkeit von Buchstaben entwickelt er ein „Vokabular der Formen“, das er auf alle Techniken übertragen kann. Miró hat dieser Erfindung selbst einen Namen gegeben: „peinture poétique“. In sein *Carnet de poèmes* notiert er um 1938: „reproduire des toiles avec des titres très poétiques. *parallèle entre la poésie et la peinture* comme entre musique et peinture, intercaler dans ce livre eaux-fortes, lithographies, etc., et reproductions de plusieurs *peintures poétiques*.“<sup>6</sup> Diese Bildpoesie ist es, die Mirós Kunst ihre unverkennbare Handschrift verleiht. Im Folgenden möchte ich, zunächst an Textbeispielen, dann an ausgewählten Bildbeispielen zeigen, wie Miró aus Laut-, Figuren- und Vokalgedichten sein „Vokabular der Formen“ entwickelt, es in *letttristi-*

---

5 Eine Ausnahme ist die Monographie von Gassner, der die Themen „Sprachkörper“ und „Alchemistische Experimente“ in eigenen Kapiteln behandelt; vgl. Gassner (1988: 129–156).

6 „Un carnet de poèmes (1936–1939)“, in: Miró (1995, 63: 147). Hervorhebungen von mir.

*sche Bilder*<sup>7</sup> umsetzt. Rückblickend erzählt Miró, dass es ein langwieriger Prozess gewesen sei, dieses Vokabular zu finden: „Je travaille comme un jardinier ou comme un vigneron. Les choses viennent lentement. Mon *vocabulaire de formes*, par exemple, je ne l'ai pas découvert d'un coup.“<sup>8</sup>

### ■ 3 Dadü Dada! – *Clairvoyance et façon d'agir*: Miro und der Dadaismus

„Der wesentliche philosophische Inhalt von Mirós Werk geht auf seine Ausbildung zurück, nicht auf die psychoanalytischen Surrealisten, sondern auf die konzeptuellen Dadaisten.“ (Rose, 1986: 111) Im Vergleich zur europäischen, scheint die amerikanische Kunstkritik Mirós Metamorphose aus anderem Blickwinkel zu betrachten. Miró begegnet bereits 1917 Marcel Duchamp und Francis Picabia in Barcelona („Entretien avec Denys Chevalier, novembre 1962“, in: Miró, 1995: 283). Während der Jahre 1920–1924, in denen die Dada-Bewegung ein zweites Mal in Paris aufblüht, hält er sich vorwiegend dort auf, ist mit Picabia und Tristan Tzara persönlich bekannt. Begeistert schreibt er an Ráfols: „Je préfère les sottises de Picabia, ou de n'importe quel sot dadaïste, aux *facilités* de mes compatriotes de Paris [...].“ („Lettre à J.F. Ráfols, 18 novembre 1920“, in: Miró, 1995: 88) Fasziniert ist Miró von der sprachexperimentellen Kunstauffassung der Dadaisten. Tzara bringt zentrale Ideen in der *conférence sur dada* (1922) zum Ausdruck: „Dada essaie de savoir ce que les mots signifient avant de s'en servir, non pas du point de vue grammatical, mais de celui de la représentation. Les objets et les couleurs passent aussi par le même filtre.“ (Tristan Tzara, „*conférence sur dada*“, 1922, in: Tzara, 1979: 40) Es geht um eine neue Bedeutungsdimension der Sprache, die durch *einfache Darstellung*, nicht durch komplexe Erklärung erreicht wird. Denn: „Nous voulons la clarté qui est directe.“ (Tristan Tzara, „*note sur l'art nègre*“, 1917, in: Tzara, 1979: 87) Die dadaistischen Lautgedichte, Vokalgedichte, Buchstabengedichte zielen auf direkte Effekte, die aus den neu kombinierten Sprachzeichen hervorgehen. Die Sprache wird in ihre kleinsten Einheiten zerlegt, ihrer Semantik beraubt, neu komponiert, zum Sinnträger ganz anderer, bildlicher Art erhoben.

7 Den Begriff „lettristische Gedichte“ verwendet Tristan Tzara. „Lettristisch“ scheint mir auch für Mirós Wort- und Buchstabenbilder passend. Zit. nach Hausmann (31992: 47).

8 „Entretien avec Yvon Taillandier (15 février 1959)“, in: Miró (1995: 272). Hervorhebung von mir.

In Mirós Konzept der „peinture poétique“ finden sich solche Kombinationen von Buchstaben, die als Schriftzeichen aus ihrem sprachlichen Kontext gelöst, als farbige Fläche eine Bildqualität haben. Mirós Bildpoesie hat keinen elitären Anspruch, sie soll universell, allgemein verständlich sein. Es scheint nur plausibel, dass Miró von Tzaras Dichtung schwärmt, dass er vom Dadaismus als Geisteshaltung und aktiver Methode überzeugt ist:

Réciproquement, je considérais sa poésie [die Tristan Tzaras, L.R.] depuis longtemps déjà comme une très grande valeur de l'esprit et sa position *dada* m'a toujours été extrêmement sympathique, comme *clairvoyance* et façon d'agir. („Lettre à René Gaffé, 18 mars 1931“, in: Miró, 1995: 125)

Mirós Einstellung entspricht einer „geistigen Stellungnahme“,<sup>9</sup> so wie sie die Dadaisten für sich in Anspruch nehmen. Die Haltung zielt auf Pragmatismus, nicht auf Theorie, sie widersetzt sich jeder Form von Psychologismus, setzt auf Effekte des Sichtbaren.<sup>10</sup> Welt wird als simultanes Gewirr wahrgenommen, weder ästhetisiert noch romantisiert, sondern ungeschminkt als Chaos gezeigt. Das *DADAistische Manifest* (1918) von Richard Huelsenbeck bringt diese Ideen zum Ausdruck:

Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit, mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird. (Hausmann, <sup>3</sup>1992: 25f.)

Nicht nur die Gesellschaft, auch ihre Sprache wird als defekt angesehen. Durch provokante Störungen der Sprach- und Lesegewohnheiten soll sie regeneriert werden. Auch Miró hat dieses Ziel vor Augen: „Libérer la société de ses préjugés, de sorte que les sensations et les sentiments retrouvent de la fraîcheur.“ („Entretien avec Francis Lee, hiver 1947/1948“, in: Miró, 1995: 225) Mirós Vokalbilder setzen die Forderung nach absoluter Reduktion konsequent um: Sie zeigen eine zerstückelte, deformierte Spra-

9 Eine Bezeichnung für die Dada-Bewegung von Max Ernst, siehe Schneede (1973: 7).

10 Picabia definiert die Dada-Bewegung wie folgt: „Le mot *Dada*, restant le même dans toutes les langues, ne précisant rien, ne limitant rien, par son non-expression même [...], libéré des conventions, ouvert à tous ceux qui veulent faire quelque chose de vraiment nouveau, sans procédés, en dehors de toute école.“ (Picabia, 2005: 66)

che. Während dadaistische Texte meist radikale Untertöne haben, verlaufen Aktionen häufig spielerisch. Die spontane Aktion, im Anschluss an ein vorgetragenes Vokal-Gedicht (*aaó, ieo, aii*), auch Buchstabenplakate anzufertigen, beschreibt Tzara sehr eindrücklich. Ich zitiere den ganzen Wortlaut, um den authentischen Eindruck wiederzugeben:

Wir haben Gedichte, die nur aus Vokalen bestanden, vorgetragen...

Schließlich und endlich, Buchstabengedichte sind wohl auch zum Sehen da, aber auch zum ANsehen – warum also nicht Plakate aus ihnen machen? [...]

Dank dem Verständnis des Setzers war die Verwirklichung leicht, aus dem Kasten der großen hölzernen Buchstaben für Plakate nach Laune und Zufall hingesetzt, was da so kam, und das war sichtbar gut.

Ein kleines f zuerst, dann ein m, dann ein s, ein b, eh, was nun? Na, ein w und ein t und so weiter und so weiter, eine große *écriture automatique* mit Fragezeichen, Ausrufezeichen und selbst einer Anzeigehand dazwischen!

[...]

Das war wirklich eine Sache, die die Herren Dichter, auch die vom Sturm etwa, erstauen musste! Große sichtbare Lettern, also lettristische Gedichte, ja noch mehr, ich sagte mir gleich optophonetisch! Verschiedene Größen zu verschiedener Betonung! Konsonanten und Vokale, das krächzt und jodelt sehr gut! Natürlich, diese Buchstabenplakatgedichte mußten gesungen werden! DA! DADA! (Tristan Tzara, zit. nach Hausmann, 1972: 46f.)

Miró wird noch in Barcelona von solchen Aktionen gehört, dadaistische Manifeste und Gedichte gelesen haben. Mirós eigene Experimente mit Vokalen, der scheinbar spielerische Umgang mit Sprache in den Schrift-Bildern basieren auf der Vorstellung, Sprache bis zur totalen Unkenntlichkeit zu verzerren, sie auf diese Weise zu zerstören und zu erneuern.<sup>11</sup> Die Sprach-Kunstwerke von Miró sind ein „Laboratorium für die Befreiung der Sprache“ (Hausmann, 1972: 38).<sup>12</sup>

Der Holzschnitt *Dadü Dada!* (1919) von Raoul Hausmann [Abb.1, folgende Seite] stellt ein frühes Beispiel aus einem solchen „Laboratorium der Sprache“ dar. An einem aus abstrakten Formen zusammengesetzten Apparat ist ein trichterförmiges Sprachrohr angebracht, aus dem es „da-dü dada!“ tönt. Wie die Feuerwehr zu ihrem Löscheinsatz eilt, ist Dada unterwegs zu neuen Ufern einer durch Abstraktion ‚neutralisierten‘ Sprache.

11 Siehe Welchman (1990: 85–88).

12 Parallelen zu den italienischen Futuristen, insbesondere Marinettis Konzept der *Parole in libertà* und zu der Plakatkunst der russischen Konstruktivisten sind offensichtlich.

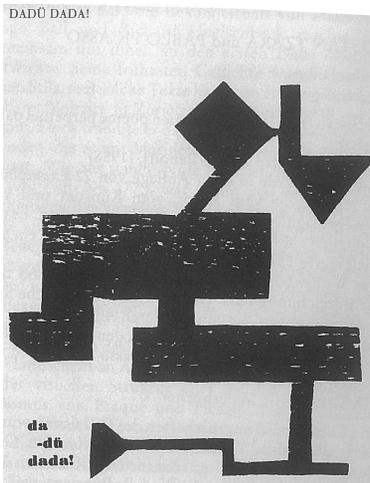


Abb. 1: Raoul Hausmann: *Dadü Dada!*, 1919 (© VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

#### ■ 4 *Vivre avec la dignité d'un poète*: Miró und Guillaume Apollinaire

Literatur und Kunst befreien sich seit der Romantik von den Fesseln klassischer Formgesetze. Victor Hugo hatte in seiner *Préface de Cromwell* bereits 1827 programmatisch verkündet: „c'est la liberté de l'art contre le despotisme des systèmes, des codes et des règles.“ (Hugo, 1963: 444) Dieser Sieg der Modernen eröffnet allen experimentierenden Kunst- und Literaturformen neue Perspektiven und legale Operationsfelder. Der weitgehend offene Kunstbegriff, die Aufwertung der Imagination, die Erweiterung des Begriffs „Schönheit“ um das Groteske, die Aufhebung der Gattungsgrenzen bringen die Annäherung von Dichtung und Malerei weiter voran. Literaten und Maler bestimmen gemeinsam literarästhetische Debatten, wie zum Beispiel die um den „Realismus“. Spätestens seit Baudelaire sind Dichter auch Kunstkritiker, seit Rimbaud verstehen sie sich als „Wortmaler“, die mit der Farbpalette aus Lauten neue Töne in der Poesie anschlagen.

Guillaume Apollinaire ist in der Entwicklung visueller Lyrik ein Erneuerer. Für Mirós Technik der „peinture poétique“ mögen Apollinaires Figurengedichte und Bildtexte ein wichtiger Orientierungspunkt gewesen sein: „Apollinaire was probably Miró's broadest source of inspiration during this period.“ (Rowell, 1972: 55) In seinem poetologischen Vermächtnis, „L'Esprit nouveau et les Poètes“ (1917), reflektiert Apollinaire über veränderte

Funktionen des Wortes in der Kunst,<sup>13</sup> sucht nach neuen Ausdrucksformen, fordert die Aufhebung der Grenzen zwischen den Künsten.

Les recherches dans la forme ont repris désormais une grande importance. [...] Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature. (Apollinaire, 1917: 944)

Auch in der Praxis neigt Apollinaires Dichtung zur Malerei, sein künstlerisches Selbstverständnis ist das eines Dichter-Malers. Er pflegt Kontakte zu Künstlern (Derain, Braque, Picasso), setzt Techniken der Malerei in die Poesie um: „Selten in der gesamten Kunstgeschichte sind die begabtesten Dichter und Künstler des Tages so eng miteinander verbunden gewesen, oder haben sich so wechselseitig und so fruchtbar beeinflusst.“ (Margaret Davies, zit. nach Adler / Ernst, 21988: 241)

Diesen Austausch zwischen Malern und Dichtern wird auch Miró in Barcelona und Paris pflegen: „vivre avec la dignité d'un poète“ („Notes de travail (1940–41)“ in: Miró, 1995: 188), schreibt er 1940/1941 in sein Notizbuch. Durch Duchamp, Picabia, André Masson, dessen Atelier-Nachbar Miró in der Rue Blomet ist, kommt er in direkten Kontakt mit jungen Dichtern und ihren Werken. In einem Gespräch betont er, dass diese Begegnungen für seine Malerei bedeutender gewesen seien als die mit den Maler-Kollegen:

Il [André Masson, L.R.] comptait parmi ses amis pratiquement tous les jeunes poètes du moment. Je les rencontrais par lui. Et par eux j'entendis discuter de poésie. Les poètes auxquels Masson me présenta m'intéressaient plus que les peintres que j'avais rencontrés à Paris. („Entretien avec James Johnson Sweeney, février 1948“, in: Miró, 1995: 230)

Apollinaires Auffassung, dass Malen und Dichten äquivalente, austauschbare schöpferische Tätigkeiten seien, verwirklicht Miró in seinen *lettristischen Bildern*. Für Apollinaire ist die Malerei Sprachschöpfung, die Dichtung Bildschöpfung. In seinem poetologischen Vermächtnis, „L'Esprit nouveau et les Poètes“ (1917), heißt es hierzu:

C'est que poésie et création ne sont qu'une même chose; on ne doit appeler poète que celui qui invente, celui qui crée, dans la mesure où l'homme peut créer. Le poète est celui qui découvre de nouvelles joies, fussent-elles pénibles à supporter. On peut être

---

13 Siehe den wichtigen Beitrag von Freeman (1990: 12–55).

Poète dans tous les domaines : il suffit que l'on soit aventureux et que l'on aille à la découverte. (Apollinaire, 1917: 950)

Diese Annäherung wird zum Lebens- und Kunstprinzip erklärt. In einem Gespräch mit Georges Duthuit äußert sich Miró ganz in diesem Sinne:

Et je ne fais aucune différence entre peinture et poésie. Il m'arrive d'illustrer des toiles de phrases poétiques, et vice versa. [...] Peinture et poésie se font comme on fait l'amour ; un échange de sang, une étreinte totale, sans aucune prudence, sans nulle protection. („Entretien avec Georges Duthuit, 1936“, in: Miró, 1995: 162)

Das Konzept einer „peinture-écriture“ spiegelt sich in den Textbildern beider Künstler: Apollinaires Figurengedichte können als Bilder betrachtet, als Texte gelesen werden. Mirós Schrift-Bilder sind poetisch. Während Futuristen, Konstruktivisten, Dadaisten mit optischen Effekten in der *Typographie* arbeiten, verfasst Apollinaire die visuellen Gedichte der *Calligrammes* in Handschrift:

Die Handschrift ist im konventionellen Sinn keineswegs schön: Ihre Stärke liegt darin, dass sie einerseits die dichterische Bewegung als *Stenogramm* oder *Autogramm* festhält, andererseits das Objekt als *Ideogramm* versinnbildlicht. So tritt bei Apollinaire eine *graphische* Komponente in das Figurengedicht ein, welche die *Typographie* nachzuahmen hat. [...] Die *Typographie* wird zu einer Art Handschrift. (Adler / Ernst, 1988: 245)

Für Mirós Technik der Bildpoesie ist das Experiment mit Handschrift zentral. Die Entwicklung seiner Bildpoesie setzt ein mit geschriebenen, gezeichneten Buchstaben, die als Schrift und Bild lesbar sind. Die Grenzen zwischen Dichtung und Zeichnung sind fließend, Schrift und Fläche gehen ineinander über: „He had to find a way to draw that would serve as *écriture*, and it is on the deep level of drawing as writing that Miró made his formal connection to poetry.“ (Krauss, 1972: 31) Mirós unkonventionelle Art, sich der Schrift für die Zeichnung zu bedienen, verbindet ihn mit Apollinaire.

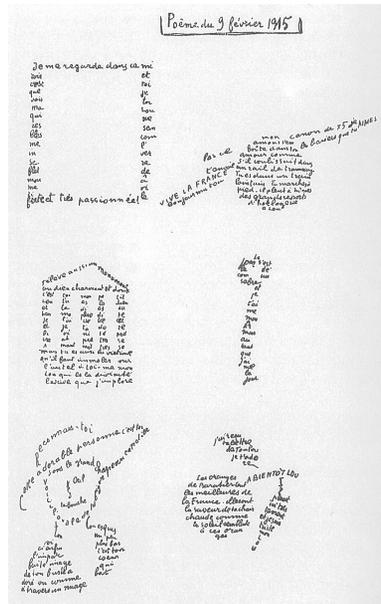
Apollinaires Figurengedicht *Poème du 9 février 1915* [Abb. 2] führt diese doppelte Lesbarkeit vor: Der handschriftlich verfasste Bildtext zeigt sechs Objekte: einen Spiegel, eine Kanone, einen Tempel, einen Säbel, ein Frauenportrait, eine Orange. Es bleibt dem Betrachter überlassen, in welcher Abfolge er Bilder und Texte liest, ob er sie in einen Zusammenhang stellt oder nicht. Die Schrift kann, wie das Portrait zeigt, eine Figur auch plastisch erscheinen lassen. Neben der malerischen Wirkung des Textes geht es Apollinaire auch um geometrische Formen (Quadrat, Kreis, Linie), die in den Wort-Bildern enthalten sind.

Abb. 2 : Guillaume Apollinaire: *Poème du 9 février*, 1915.

■ 5 *Ma peinture se libéra dans la poésie: Miró und Arthur Rimbaud*

Die Wende in Mirós Malerei um 1920 wird durch die Anwendung poetischer Verfahren vollzogen. Programmatisch formuliert Miró rückblickend: „J’ai beaucoup fréquenté, cette année-là, les poètes, car je pensais qu’il fallait dépasser la “chose plastique” pour atteindre la poésie.“ („Je rêve d’un grand atelier, 1938“, in: Miró, 1995: 172) Sich der Poesie anzunähern, um die realistische Maltechnik überwinden zu können, lautet die Formel. Sich der Poesie annähern, bedeutet, sich der Magie des Wortes, der Buchstaben anzunehmen, nach einer Sprache außerhalb des Bedeutungshorizontes zu suchen: „C’est comme une espèce de langage secret, composé de formules d’enchantement, et qui est d’avant les mots“ („Déclaration, 1957“, in: Miró, 1995: 262).

Die Dichtung von Arthur Rimbaud, der dunkle, hermetische Sprachgestus haben wohl dazu beigetragen, dass Miró seine Formensprache in den Versen des „Sehers“ gefunden hat. Mit zentralen Themen von Rimbauds Poesie, wie *Vision*,<sup>14</sup> *Revolte*<sup>15</sup> und *Purismus*,<sup>16</sup> hat sich Miró identifizieren können. In der Rangliste der Lieblingsautoren steht Rimbaud an oberster Stelle: „Mes lectures favorites? Les poètes, les poètes purs, Rimbaud [...].“ („Entretien avec Francis Lee, hiver 1947/1948“, in: Miró, 1995: 223)<sup>17</sup> Lyrik lesen bedeutet hier nicht nur Erschließen eines literarischen



14 Von der „très grande clarté de vision des choses“ und der „vue absolument à l’intérieur de moi“ spricht Miró in der „Lettre à J. F. Ràfols (26 septembre 1923)“, in: Miró (1995: 94).  
 15 Verträumt, „avec un sens de la révolte“, sei er als Jugendlicher gewesen; in: „Lettre à Jacques Dupin (9 octobre 1959)“, in: Miró (1995: 54).  
 16 Die programmatische Formulierung „vers un art *pur*“ fällt in der „Lettre à J.F. Ràfols (21 août 1919)“, in: Miró (1995: 75).  
 17 Siehe auch „Souvenir de la rue Blomet (1977)“, 112–117, hier: 114.

Horizonts, sondern Aneignen und Umsetzung eines poetischen Universums. Mirós Malerei wird sich, indem sie nach dem „Modell Rimbaud“ poetisch arbeitet, befreien: „ma peinture se libéra dans la poésie“ („Souvenir de la rue Blomet, 1977“, in: Miró, 1995: 115) bekennt er. Die Poesie ist es, die die Metamorphose von Mirós Malerei, die endgültige Überwindung des Realismus bewirkt, nicht die surrealistische Theorie. Denn:

J'étais enthousiasmé par les idées nouvelles qu'ils [les jeunes poètes, L.R.] apportaient et surtout par la poésie dont ils discutaient. [...] Le résultat de ces lectures, c'est que je commençais progressivement à m'éloigner du réalisme [...]. („Entretien avec James Johnson Sweeney, février 1948“, in: Miró, 1995: 230)

Indem Miró literarische Techniken verinnerlicht, sie in die Malerei übersetzt, erschafft er sich sein neues poetisches Universum. Dieses Universum ist das einer „réalité *profonde et objective* des choses, non pas superficielle ni surréaliste non plus, mais d'une profonde réalité poétique“ („Lettre à Pierre Matisse, 28 septembre 1936“, in: Miró, 1995: 136). Mittels der Sprache gelingt es, der Banalität des Alltäglichen zu entkommen, einen Zustand schöpferischer Ekstase zu evozieren. Dieser, von Miró auch mit Begriffen „Halluzination“ oder „metaphysischer Zustand“ bezeichnete Produktionsimpuls, „me mettre à dessiner presque entièrement à partir d'hallucinations“ („Entretien avec James Johnson Sweeney, février 1948“, in: Miró, 1995: 230), entspricht keinem unbewussten Automatismus, sondern einem willentlich, bewusst herbeigeführten Zustand.

## ■ 6 *L'effet d'un choc que je ressens*: Zum Verfahren des „poetischen Schocks“

In einem zentralen Brief an Michel Leiris aus dem Jahre 1924 wendet sich Miró explizit an „les littérateurs [...] vous tous mes amis m'avez beaucoup aidé et facilité la compréhension de maintes choses.“ („Lettre à Michel Leiris, 10 août 1924“, in: Miró, 1995: 97) Dieser Brief stellt ein Dokument seiner Ästhetik, seiner an die Dichtung angelehnten Methode dar. Mit Strenge und absolutem Anspruch verfolgt Miró die Idee, durch eine radikale Veränderung eine neue Formensprache zu finden; „Je travaille furieusement“ („Lettre à Michel Leiris, 10 août 1924“, in: Miró, 1995: 97), schreibt er an Leiris. Indem er wie ein Dichter arbeitet, aus Sprache Ideen schöpft, kommt er diesem Ziel näher. Das laute Sprechen oder Schreiben<sup>18</sup>

18 „j'y écris des lettres isolées“, in: „Lettre à Michel Leiris (10 août 1924)“, in: Miró (1995: 97).

eines beliebigen Buchstabens, eines einsilbigen, neutralen Wortes evoziert einen „choc poétique“ („Lettre à Pierre Matisse, 28 septembre 1936“, in: Miró, 1995: 137). Dieser poetische Schock ist das Sprungbrett für einen Rhythmus, er liefert den Impuls, der Malerei in Gang setzen kann. Miró ist sich bewusst, dass es riskante Zustände sind, die es ihm ermöglichen, in unbekannte Regionen vorzudringen. An Ráfols schreibt er: „Je sais que je suis des chemins extrêmement dangereux et je vous avoue que parfois je suis pris d'une panique propre au voyageur qui se retrouve sur des chemins inexplorés avant lui [...]“ („Lettre à J.F. Ráfols, 26 septembre 1923“, in: Miró, 1995: 94) Es sind ebenso Momente größter Luzidität, in denen dem Maler die Dinge mit größter Klarheit vor Augen stehen: „Je me trouve à un moment de *très grande clarté de vision des choses*.“ („Lettre à J.F. Ráfols (26 septembre 1923)“, in: Miró, 1995: 94; Hervorhebung von mir) Der Maler-Dichter ist ein *Seher*, die Sprache sein Instrument. Sie gleicht einem Objekt, mit dem er operiert, das er für seine Zwecke einsetzt, ist das Mittel, aber auch das Ziel des künstlerischen Akts:

Ce point de départ d'une chose artificielle est à mon avis parallèle à celui que les littérateurs pourraient obtenir en partant d'un son quelconque; des R.R. du chant d'un grillon par exemple ou de la prononciation isolée d'une consonne ou d'une voyelle, son soit nasal ou labial. Lui seul pourrait créer en vous poètes un état métaphysique surprenant, même avec la seule prononciation des voyelles ou des consonnes sans la moindre signification. („Lettre à Michel Leiris, 10 août 1924“, in: Miró, 1995: 97)

Poetische Sprache heißt hier verdichtete Sprache, losgelöst von Bedeutung, Rimbaud nennt sie „poésie objective“ (Rimbaud, 1997: 10). Durch die Neutralität der Buchstaben und Silben werden unbekannte Bilder evoziert, objektive Bereiche des Denkens und Fühlens aktiviert. Wie Rimbaud, versteht sich auch Miró als Handwerker des Wortes, der kalkuliert Unkalkulierbares erreichen möchte: „je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant*“ (Rimbaud, 1997: 10), schreibt Rimbaud 1871 an Georges Izambard. Und bei Miró klingt es ähnlich: „Je travaille énormément, avec une régularité et une *méthode absolue*“, so schreibt er 1923 an Ráfols. Die Intensität der Arbeit mache es möglich, schreibt er weiter, eine „*vue absolue à l'intérieur de moi*“ („Lettre à J.F. Ráfols (26 septembre 1923)“, in: Miró, 1995: 94; Hervorhebungen von mir) zu erzeugen. *Poësis*, ganz wörtlich verstanden, macht den schreibenden Maler zum Visionär einer, wie Miró es ausdrückt, „objektiven Realität der Dinge“. Die Methode des „poetischen Schocks“ legt nicht nur unbekannte Dimensionen, sondern auch den Blick frei auf eine „profonde réalité poétique“ („Lettre à Pierre Matisse, 28 sep-

tembre 1936“, in: Miró, 1995: 136), die Miró in der Buchstabenpoesie finden und weiter verfolgen wird.

### ■ 7 *Beauté des astres et des lettres*: Zur Ästhetik der Laut- und Buchstabenpoesie

Anhand einer Tabelle sowie an ausgewählten Bildbeispielen möchte ich im Folgenden darstellen, dass Miró seit den 1920er Jahren eine Formensprache entwickelt, die am Gedicht *Les voyelles* von Rimbaud orientiert ist. Miró arbeitet an einer Zeichensprache, die er durch das Verinnerlichen und Übertragen von Rimbauds Farbpoetik in die Malerei gewinnt. Aus diesem Grundinventar der Formen entwickelt Miró seine „Sprache“, das „Vokabular der Formen“, wie er es nennt. Wie bereits am Verfahren des „poetischen Schocks“ erläutert, stehen Laut, Wort und Schrift am Beginn der künstlerischen Arbeit. Programmatisch heißt es in einer Notiz: „avant de commencer à les [les idées, L.R.] dessiner définitivement, relire à nouveau le texte“ („Notes, 1940–41“, in: Miró, 1995: 185). Ausgangspunkt von Mirós Schrift-Malerei ist der Text, das gelesene, gesprochene Wort, der handschriftliche Buchstabe. In dem bereits zitierten (Programm-)Brief an Leiris beschreibt Miró das experimentelle Arbeiten stichpunktartig wie folgt:

Une ligne en forme de zigzag décrit sur un papier blanc; au bout  
une espèce d'œuf (un ovule) d'où jaillissent des étincelles.

*Beauté des astres et des lettres.*

*Interjections.* – Douleurs; surprise. – Étonnement.

Éloquence d'un cri d'admiration poussé par un enfant devant

une fleur qui s'épanouit. („Lettre à Michel Leiris, 31 octobre 1924“, in: Miró, 1995: 98)

In diesen Notizen werden wesentliche Punkte von Mirós „Vokabular der Formen“ angesprochen:

- geometrische Formen (Linie, Winkel, Punkt)
- „Schönheit“ der Buchstaben (Ästhetik der Schrift)
- kosmische Dimension (Universalität)
- „emotionale“ Wirkung durch Interjektionen („Erregung“).

Abstrakte Figuren sind Teil jener Formensprache, deren sich Miró von nun an bedienen wird. Sie spiegelt die Negation realistischer Darstellung, macht auf eine geistige Dimensionen hinter dem sichtbaren Zeichen aufmerksam. Die Ästhetisierung des Buchstabens zeigt, dass sich Miró für

seine Gestalt, nicht für den Inhalt sprachlicher Botschaft interessiert. Die Empfindungslaute stellen eine Art zeitlose Sprache dar, die, unabhängig von den Kulturen, ursprünglichste Bedürfnisse sinnlicher Art, wie Schmerz und Freude, zum Ausdruck bringen. Miró betont, wie wichtig diese „force émotionnelle“<sup>49</sup> in künstlerischen Werken sei. Dass hier von dem Erstaunen eines Kindes vor einer aufgeblühten Blume die Rede ist, bezieht sich im übertragenen Sinn auf gesuchte Ur- und Anfangsformen künstlerischen Ausdrucks. Hier klingen Rimbauds radikale Forderungen nach einer neuen, die Sinne entfesselnden, universellen Sprache an. Rimbaud schreibt: „il [le poète, L.R.] devra faire sentir, palper, écouter ses inventions; [...] Trouver une langue; – Du reste, toute parole étant idée, le temps du langage universel viendra!“ (Rimbaud, 1997: 30f.) Miró wird diese Idee umsetzen, indem er in seiner Kunst, auf der Basis der fünf Vokale, ein lesbares Zeichenuniversum entwickelt. Das Schaubild 1 auf der nachfolgenden Seite stellt eine Gegenüberstellung von Rimbauds Sonett *Les voyelles* und Mirós Formensprache dar und damit einen direkten Bezug zwischen Dichtung und Malerei her.

### ■ 7.1 A – O: Linie, Punkt und Fläche

Wie aus dem Sonett ersichtlich, lautet die Reihenfolge der Vokale **A** – E – I – U – **O**. Die Umstellung von U und O ist bedeutsam. Alpha und Omega stellen als erster und letzter Buchstabe des griechischen Alphabets eine Einheit der äußersten Gegensätze dar. Betrachtet man A und O, wie es Miró getan hat, als abstrakte Formen, stellt das A ein Dreieck, das O einen Kreis dar. Das Dreieck ist nach oben gerichtet, der Kreis eine geschlossene Figur. Dreieck und Kreis sind in der Analyse der malerischen Elemente „das ursprünglich gegensätzliche Flächenpaar“ (Kandinsky, 1926: 88f.).

In der Textstruktur von *Les voyelles* impliziert der Ablauf von A – Ω eine Bewegung, die von „unten“ nach „oben“, in Richtung Vollendung und Totalität strebt. Der Raum zwischen A und O deutet diesen „Bewegungshorizont“ an. Während die Vokale A und O als Phoneme sprachliche Zeichen darstellen, die nicht bedeutungstragend sind, sind sie als Laute „Ah“ und „Oh“ Interjektionen, d.h. mit starken Emotionen verbunden. Abstraktion und Emotion stehen hier als äußerste Gegensätze nebeneinander. Die Ästhetik absoluter Widersprüche, wie sie die Dadaisten fordern, wie

---

19 „Lettre à J.F. Ràfols (26 septembre 1923)“ und „Lettre à Pierre Matisse (28 septembre 1936)“, in: Miró (1995: 94 und 136f.).

Von der „Laut-Malerin“ ...

...zur „lettristischen Bildpoesie“

|                                                              |           |          |                                                   |                                    |
|--------------------------------------------------------------|-----------|----------|---------------------------------------------------|------------------------------------|
| Arthur Rimbaud<br><i>Les voyelles</i>                        |           |          |                                                   | Joan Miró<br>Formensprache         |
| A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu; voyelles;          | A E I U O |          | Figures des Weiblichen<br>Voix (et) elle<br>A - Ω | Totalität                          |
| Je dirai quelque jour vos naissances latentes:               |           | Je       |                                                   |                                    |
| A, noir corset velu des mouches éclatantes                   | A noir    | Corset   | A = schwarzes Korsett                             | A = ▲ oder ▼<br>Dreieck            |
| Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,                 |           |          |                                                   |                                    |
| Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,       | E blanc   | Vapeurs  | E = weiße Wolke                                   | E = ∅ oder €<br>Gebogene u. Gerade |
| Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles; |           |          |                                                   |                                    |
| I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles             | I rouge   | Rire     | I = rote Lippen                                   | I = —■ oder ■—<br>Linie und Punkt  |
| Dans la colère ou les ivresses pénitentes;                   |           |          |                                                   |                                    |
| U, cycles, vibrations divins des mers virides,               | U vert    | Mers     | U = grünes Wasser                                 | U = ≈<br>Wellenlinie               |
| Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides               |           |          |                                                   |                                    |
| Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;           |           |          | U = Falten                                        |                                    |
| O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,             |           |          |                                                   |                                    |
| Silences traversés des Mondes et des Anges:                  |           |          |                                                   |                                    |
| - O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!                       | O bleu    | Ses Yeux | O = blaue Augen                                   | O = Kreis<br>2 Punkte = ● ●        |

Schaubild 1.

sie aus der Poetik von Rimbaud hervorgeht, scheint hier umgesetzt. Die anonymen Schriftzeichen scheinen „objektiv“, zugleich verweisen sie auf „emotionale Erregung“. Als abstrakte geometrische Figur stellen A – O das Eckige und Runde, als Symbolfigur Anfang und Ende, also ein ganzes Universum dar.

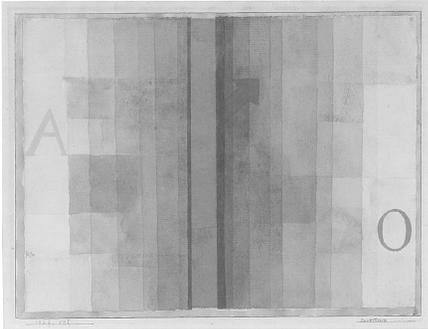


Abb. 3: Paul Klee: *Ouvverture*, 1922  
(© VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Miró mag in seiner Buchstabenpoesie durch Werke von Paul Klee,<sup>20</sup> den er sehr verehrt hat, angeregt worden sein: „La „picto-poésie“ [...] passe chez lui par une liberté d’écriture, qui le situe au premier rang des peintres poètes de ce siècle, auprès de Paul Klee.“ (Art. «Joan Miró», 1975: 211) In Klees Aquarell *Ouvverture* von 1922 [Abb. 3] scheint der bei Rimbaud ange-deutete „Bewegungshorizont“ von A nach O auf. An den äußersten Rändern sind das A (im oberen Drittel links) und das O (im unteren Drittel rechts) angeordnet. Eine kompositorische schwarze Linie unterteilt das Bild in zwei gleiche Hälften, auf der rechten Bildseite weist ein roter Pfeil in Richtung „oben“. Während die Vokale A und O auf gelbgrauem Grund stehen, setzt sich der Zwischenraum aus einem Spektrum „blauer Farb-töne“ zusammen.

## ■ 7.2 *A noir – O bleu: Ceci est la couleur de mes rêves*

Rimbaud suggeriert in der Anordnung der Farben eine sukzessive Bewegung, die bei „A noir“ einsetzt und bei „O bleu“ endet. Der imaginäre

20 Auf die Nähe zu Paul Klee wird meistens nur verwiesen. Der sprachphilosophische Ansatz von Klee scheint mir vorbildlich für Mirós Buchstabenpoesie zu sein. Miró äußert seine Bewunderung für Klees Arbeiten wiederholt, in „Souvenir de la rue Blomet (1977)“, „Notes (1940–41)“, „Entretien avec Francis Lee (1947/48)“, in: Miró (1995: 116, 189, 225). Siehe auch Rose (1986: 28–30); Art. „Joan Miró“ (1975: 205 u. 211).

Weg führt aus der Tiefe in die Höhe, aus dem Schwarz einer materiellen Welt in das sublimen Blau einer geistigen Sphäre. Farben sind hier keine physikalischen Bestandteile des Farbkreises, sondern Grundlage lyrischer Bildgestaltungen: Schwarz als Abwesenheit des Lichts, als Bild für Tod und Inferno, als ‚Farbe‘ des Hässlichen; Blau, mit allen Implikationen romantischer Poesie, mystischer Idee von Unendlichkeit oder demütigender Schönheit, wie sie Baudelaire in seinem Sonett *À une passante* (1860) beschrieben hat.

|          |   |                |
|----------|---|----------------|
| <b>O</b> | = | <b>Blau</b>    |
| U        | = | Grün           |
| i        | = | Rot            |
| E        | = | Weiß           |
| <b>A</b> | = | <b>Schwarz</b> |

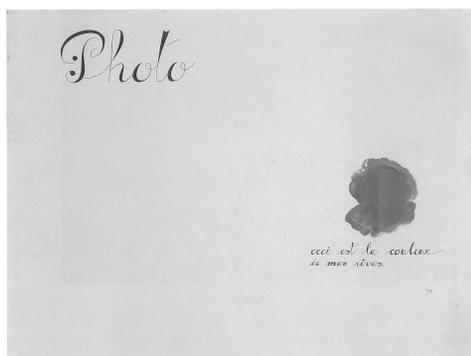


Abb. 4: Joan Miró: *Photo... ceci est la couleur de mes rêves*, 1925 (© Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Das 1925 entstandene Bild *Photo... ceci est la couleur de mes rêves* [Abb. 4] von Miró liest sich vor diesem Hintergrund als Programm-Bild: Schwarze Schrift (*Photo*), blauer Klecks, schwarze Schrift (*ceci est la couleur de mes rêves*) zeigen das Zusammenspiel von Schrift und Farbe, mit dem Miró experimentiert. Mit Tinte schreibt Miró Sätze, Worte, Buchstaben, mit dem Pinsel malt er farbige Flächen. Schwarze Schrift und blaue Farbe spiegeln Mirós Ästhetik: Sichtbares der materiellen Welt (*Photo*), das Unsichtbare der imaginären Welt (Träume) darzustellen. Im Unterschied zu Rimbauds strengem Textaufbau und suggerierter Vertikalität, trägt Miró die Zeichen und Bilder willkürlich, ohne räumliche Logik auf, scheint mit jeder Illusion von Realismus brechen zu wollen.

### ■ 7.3 A EIU O – Im Laboratorium der Sprache

Die folgenden Bildanalysen aus der abstrakten Schaffensperiode Mirós zeigen exemplarisch seine Fähigkeit, aus Schreibungsbewegungen Figurenkonturen zu entwickeln. Die folgenden Einzelinterpretationen mögen in diesem Sinne gelesen werden. Das literarische Schlüsselerlebnis „Rimbaud“ geht in seine bildnerischen Werke ein.

Zwei Arbeiten von Miró aus dem Jahr 1924 greifen das Thema Sprache und Schrift auf. Sie zeigen den Maler-Dichter beim Experimentieren im Laboratorium der Sprache: beim Sprechen von Lauten, beim Schreiben von Vokalen, bei der Umsetzung jener Methode „Rimbaud“, die Miró in seinen Briefen und Gesprächen beschrieben hat. In der Skizze *Étude pour automaton* [Abb. 5] hat Miró um die Vokale A und O eine Serie von Zeichen, Kreise, Punkte und Linien, angeordnet. Das A und O bilden den oberen und unteren Teil einer „Sprechmaschine“. Rechts oben ist eine Art Kurbel (A), rechts unten ein Rad (O) angebracht. Ein blasenartiges Gebilde stellt einen Kopf mit Augen, Nase, Mund, einem rüsselartigen Hör- und Tastorgan dar. Alle fünf Sinne sind an diesem mechanischen Vorgang beteiligt: Aus dem Mund strömt es, die Augen sind weit geöffnet. Solange die Sprechmaschine unter Dampf steht, mag das Rad am unteren Ende ‚in Fahrt‘ bleiben. Die Abläufe *zwischen* A und O zeigen den Künstler und sein Sprachobjekt: Durch einen „objektiven“ Anlass(er) werden die Sinne in Schwingung gebracht, der schöpferische Vorgang kommt in Bewegung.

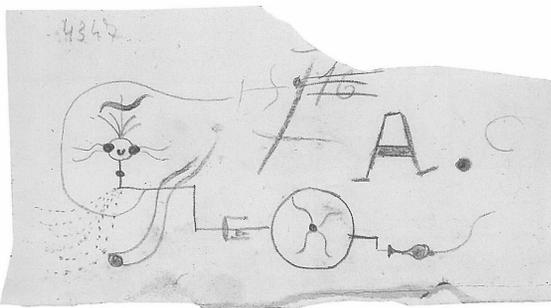


Abb. 5: Joan Miró:  
*Étude pour automaton*,  
1924 (© Sucessió  
Miró / VG Bild-  
Kunst, Bonn 2009).

*L'écrivain (aieon, le poète)* aus demselben Jahr [Abb. 6] zeigt den Maler als Dichter, wie er mit Schrift experimentiert. Diese Zeichnung ist wahrhaft *lettristisch*, eine Hommage an Rimbaud. In dünnen Strichen gezeichnet: ein Männergesicht, ein Tintenfass, zwei Schreibfedern. Rechts oben sind zwei

Briefmarken aufgeklebt: die blaue zeigt einen Männerkopf, die rote eine Frauengestalt. Neben dem Gesicht stehen: in dicken schwarzen Kleinbuchstaben die Vokale „aeiou“, ein „y“, neben dem Fässchen das französische Wort „encre“ (Tinte) geschrieben. Hier wäre zu fragen: Spielt Miró mit der doppelten Bedeutung des französischen Wortes *lettre* (Brief, Buchstabe)? Wenn dem so wäre, dann könnte mit Brief auch der *Seber*-Brief, mit „Buchstabe“ auch *Les voyelles* gemeint sein. Der Bildtitel *L'écrivain* könnte sich, in diesem Sinne gesehen, auf Rimbaud und Miró beziehen.

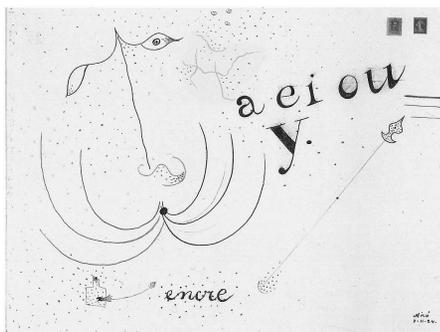
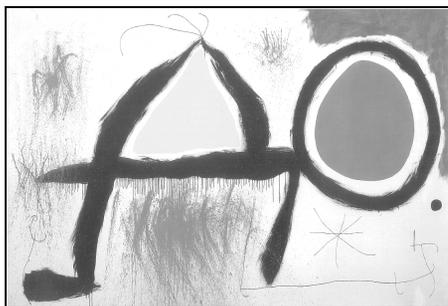


Abb. 6: Joan Miró: *L'écrivain* (*aieou, le poète*), 1924 (© Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Abb. 7: Joan Miró, *Personnage devant le soleil*, 1968 (© Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).



An *Personnage devant le soleil* von 1968 [Abb. 7] möchte ich zeigen, dass Miró auch noch vierzig Jahre später an einer Zeichensprache festhält, die er aus *Les voyelles* abgeleitet hat. Im Kontrast zur Experimentalphase der 1920er Jahre, kann man hier deutlich sehen, wie Miró die geschriebenen Vokale in figurative Embleme verwandelt. In *Les voyelles* unterlegt Rimbaud jedem der Vokale Sinndimensionen, die Miró aufgreift und in eine geometrische Form überträgt. Von A nach O gelesen, ergibt sich folgende Reihung:

|          |   |         |   |                 |                                                                                   |
|----------|---|---------|---|-----------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| <b>O</b> | = | Augen   | – | zwei Punkte     |  |
| <b>U</b> | = | Wasser  | – | Wellenlinie     |  |
| <b>i</b> | = | Lippen  | – | Linie und Punkt |  |
| <b>E</b> | = | Wolke   | – | Gebogene/Gerade |  |
| <b>A</b> | = | Korsett | – | Dreieck         |  |

Betrachtet man *Personnage devant le soleil*, fallen auf den ersten Blick nur das **A** und **O** ins Auge: das **A** mit (gelbem) Dreieck, das **O** mit (rotem) Punkt. In Mirós *peinture poétique* kann jede Buchstabenform auf dem Kopf stehen, in alle Richtungen gelesen werden, zugleich zwei Formen in sich enthalten oder nur zaghafte angedeutet sein. Wo sind hier andere Vokale zu finden? Nach dem aus der Tabelle entwickelten Schema entspricht das E einer Gebogenen, auf die eine Linie stößt. Am linken „Fuß“ des A findet sich ein solches **€** in zartem Strich. Wie an einem dünnen Faden „hängt“ es dort. Ganz anders das **I**. Es „liegt“, setzt sich aus der schwarzen Horizontalen des A und dem roten Punkt des O zusammen. Das **U** entspricht Wellenlinien: hier sind sie in der blauen Umrahmung des O, in den wilden blauen Pinselstrichen am linken Bildrand zu finden. In der suggestiven Sinngebung von Rimbaud finden sich zwei Augen (Ses Yeux!), auch hier sind es zwei Punkte: ein großer roter, ein kleiner schwarzer am rechten Bildrand. Schrift und Bild stehen hier nicht mehr nebeneinander, sondern gehen ineinander über. AEIUO ist Schrift und zugleich Figur: Das A hat Stand- und Spielbein, steht zur Sonne O gerichtet, es könnte das Bild des trunkenen Dichters sein: „Et le poète souî engueulait l’Univers.“ (Rimbaud, 1972: 222)

#### ■ 7.4 „Voix et elle“ oder der weibliche „Sprachkörper“

Zwischen 1925 und 1930 entsteht eine Serie von Arbeiten, in denen Miró die Vokale und ihre Schriftgestalt in weibliche Körper verwandelt, somit aus „Schriftzeichen“ „Sprachkörper“ macht. Miró setzt Rimbauts ‚Bildsprache‘ in malerische Schrift-Bilder um: Laut und Schrift werden reine Fläche. Das französische Nomen „voyelle“ (Vokal) enthält nämlich noch eine andere Bedeutungsebene: „voix“ (Stimme) und „elle“ (sie). Mit den Vokalen werden auch Elemente des Weiblichen assoziiert. Miró greift sie auf, gestaltet aus ihnen weibliche Körper. In *Les voyelles* trägt die weibliche Figur ein schwarzes Korsett, sie lacht, ihre Augen blitzen blau-violett.<sup>21</sup>

21 Rowell deutet die Metaphern des Weiblichen als „a highly esoteric presentation“, in der

Anklänge an Baudelaires halb göttliche, halbdämonische Stadtmuse in *À une passante* sind unverkennbar.

In den Bildern *Femme, Journal, Chien* von 1925, *Portrait d'une femme en 1820* von 1929 und der Materialcollage *Construction* von 1930 sind Mirós Ablösung von der Schrift und der Übergang zur figurativen Darstellung zu erkennen. *Femme, Journal, Chien* [Abb. 8] zeigt eine Frauenfigur, die aus reinen geometrischen Formen zusammengesetzt ist. Mit Seitenblick auf den Kubismus hält sie in der einen Hand die Zeitung, in der anderen einen Hund an der Leine. Dieser abstrakte Körper setzt sich aus folgenden Zeichenelementen zusammen:

|   |   |                 |                                   |
|---|---|-----------------|-----------------------------------|
| O | = | Augen           | (schwarzer Punkt und O)           |
| U | = | Brust und Arme  | (schwarze Wellenlinie, U)         |
| i | = | Hals und Kopf   | (schwarze Linie, roter Punkt)     |
| E | = | Oberkörper/Hals | (weiße Gebogene, schwarze Gerade) |
| A | = | Unterkörper     | (schwarz-gelbes Dreieck)          |

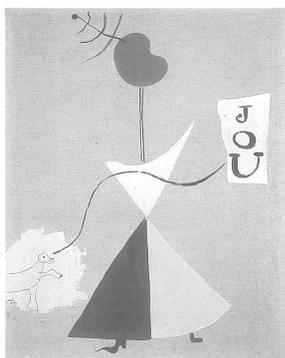
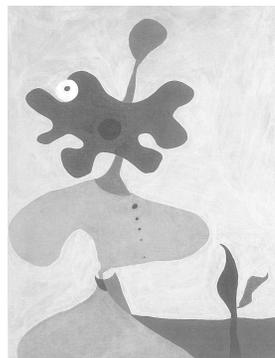


Abb. 8 (links): Joan Miró: *Femme, Journal, Chien*, 1925.

Abb. 9 (rechts): Joan Miró: *Portrait d'une femme en 1820*, 1929.

Abb. 8–9:  
© Successió Miró /  
VG Bild-Kunst,  
Bonn 2009.



In *Portrait d'une femme en 1820* [Abb. 9] sind die Referenzen auf die Schrift kaum noch zu erkennen. Die geometrischen Formen wirken wie gedehnt, gezogen wie ein Gummi. Nicht mehr eckige, sondern runde Formen bestimmen die Gestalt dieses so weiblichen „Sprachkörpers“. Aus der Schrift ist hier reine Fläche geworden. Die bürgerliche Dame, ein wahres Ungeheuer, setzt sich nach dem Schema aus folgenden „Einzelteilen“ zusammen:

---

Rimbaud „evokes the different sexual attributes of a female body“. Miró habe die sexuellen Bilder im Sinne surrealistischer Deutung verwendet (Rowell, 1972: 46–47).

|   |   |                                   |
|---|---|-----------------------------------|
| O | = | weißes und schwarzes Auge         |
| U | = | ockerfarbene Bluse mit Knöpfen    |
| i | = | roter Hals und roter Hut          |
| E | = | roter Hals auf schwarzer Grimasse |
| A | = | ockergelber Rock mit Gürtel       |

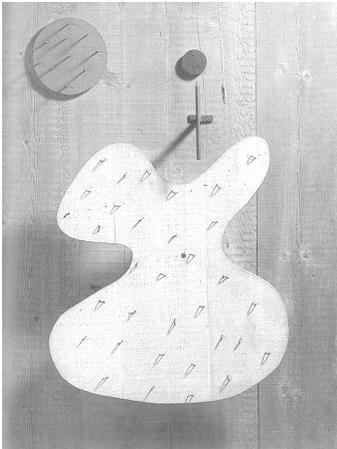


Abb. 10: Joan Miró: *Construction*, 1930  
(© Successió Miró / VG Bild-Kunst,  
Bonn 2009).

In der Materialcollage *Construction* [Abb. 10] ist der weibliche „Sprachkörper“ nicht nur gedehnt, sondern in seine Einzelteile zerlegt. Die Formen hängen nicht mehr direkt zusammen, sondern fliegen förmlich über die Fläche. Dennoch ist der weibliche „Sprachkörper“ in seinen Rundungen erkennbar. Auch hier sind alle einzelnen Elemente des Schemas zu finden:

|   |   |                                      |
|---|---|--------------------------------------|
| O | = | rotes und blaues Auge                |
| U | = | Rundungen des weißen Körpers         |
| i | = | schwarzer Hals und blauer Kopf       |
| E | = | weißer Oberkörper mit schwarzem Hals |
| A | = | weißer Unterkörper mit Taille        |

## ■ 8 AEIUO! – *Hommage à Rimbaud*

Die vorliegende Studie versteht sich als Anregung, Mirós Kunst als Sprachkunst zu betrachten, sie im Zusammenhang von experimenteller Dichtung neu zu sehen und zu bewerten. Mirós Kunstverständnis leitet sich nicht vom Surrealismus, sondern aus der Dichtung der frühen Moderne – insbesondere aus (Vor-)Formen der visuellen Poesie – her. Vor dem Hintergrund von Mirós Schriften und Gesprächen liest sich das bildnerische Werk mit anderem Blick, erscheint die allgemein gegenwärtige Auffassung, der Maler Miró sei Surrealist gewesen, eher eine Verkürzung zu sein. Die grundlegende Wende, die Miró in den 1920er Jahren vollzieht,

geht nicht auf den Einfluss von Psychoanalyse und Automatismus, sondern, so meine Annahme, auf Mirós intensive Auseinandersetzung mit Rimbauds Dichtung, seiner Poetik zurück. In diesen Jahren experimentiert er mit Sprache und Schrift, arbeitet an seiner *peinture poétique*. Es ist eine Bildpoesie, die auf dem Spiel mit Buchstaben und ihren Formen beruht. Miró wendet sie auf mehrere Techniken an, präsentiert sie in vielen Variationen. Eine späte Hommage an Rimbaud mögen das Gemälde *Chanson des voyelles* (1967) und die Illustration der *Lettre dite du voyant* (1974) sein.

Angeregt zu meinen Überlegungen hat mich ein kleiner, scheinbar belangloser Notizzettel [Abb. 11]. Ich fand ihn auf der letzten Seite des Bildbandes *The Roots of Miro*, in dem sämtliche Skizzen und Notizen aus Mirós Nachlass aufgearbeitet sind. ■

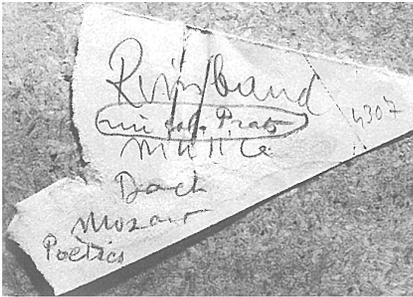


Abb. 11: Joan Miró: Notizzettel, ohne Jahr.

## ■ Bibliographie

### ■ Primärtexte

Apollinaire, Guillaume (1965): „Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916)“, in: ders.: *Œuvres poétiques*, hg. von André Billy, Marcel Adéma und Michel Décaudin, Paris: Gallimard, 163–314.

— (1991): „L’Esprit nouveau et les Poètes (1917)“, in: ders.: *Œuvres en prose complètes*, hg. von Pierre Caizergues und Michel Décaudin, Paris: Gallimard, 943–954.

Breton, André (1928): „Le Surréalisme et la peinture“, in: ders. (1965), 1–48.

— (1941): „Genèse et perspective artistique du surréalisme“, in: ders. (1965), 49–82.

— (1958): „Joan Miró, ‘Constellations’“, in: ders. (1965), 257–265.

- (1965): *Le Surréalisme et la peinture*, Paris: Gallimard.
- Garnier, Pierre (1996): „anfänge der welt“ (1992/93), „auch die erde ist ein vokal“ (1992/93), in: Gomringer, Eugen (Hrsg.): *visuelle poesie*, Stuttgart: Reclam jun., 84–87.
- Hausmann, Raoul (<sup>3</sup>1992): *AM ANFANG WAR DADA*, hg. v. Karl Riha und Günter Kämpf, Gießen: Anabas.
- Hugo, Victor (1963): *Préface de Cromwell*, in: ders.: *Théâtre complét* (I), hg. von Roland Purnal, Jean-Jacques Thierry und Josette Méléze, Paris: Gallimard, 409–454.
- Kandinsky, Wassily (<sup>10</sup>1955 [1926]): *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bern: Benteli Verlag.
- Klee, Paul (<sup>4</sup>2004): *Gedichte*, hg. v. Felix Klee, Zürich / Hamburg: Arche.
- Miró, Joan (1957): *Gesammelte Schriften, Photos, Zeichnungen*, hg. v. Ernst Scheidegger, Zürich: Arche.
- (1989a): *Arbeiten auf Papier (1901–1977)*, hg. von Carl Haenlein, Hannover: Kestner-Gesellschaft.
- (1989b): *The Illustrated Books: Catalogue Raisonné*, hg. von Patrick Cramer, Geneva: Patrick Cramer Publisher.
- (1993): *Joan Miró. 1893–1993*, hg. von der Fundació Joan Miró, Barcelona: Julio Ollero Editor.
- (1995): *Écrits et entretiens*, hg. von Margit Rowell, aus dem Englischen übers. von Gilles Courtois, Paris: Lelong.
- (2004): *Joan Miró 1917–1934. La naissance du monde*, hg. von Agnès de la Beaumelle, Paris: Editions du Centre Pompidou.
- Picabia, Francis (2005): *Écrits critiques*, hg. von Carole Boulès, Paris, Mémoire du Livre.
- Rimbaud, Arthur (1972): *Ceuvres complètes*, hg. von Antoine Adam, Paris: Gallimard.
- (<sup>2</sup>1997): *Seher-Briefe / Lettres du voyant*, übers. u. hg. von Werner Koppenfels, Mainz: Dieterich'sche Buchhandlung.
- Tzara, Tristan (1979): *lampisteries précédées des sept manifestes dada*, Paris: Société Nouvelle des Éditions Pauvert.

## ■ Sekundärtexte

- Adler, Jeremy / Ernst, Ulrich (21988): *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft.
- Art. „Joan Miró“ (1975), in: *Encyclopédie du Surréalisme*, hg. von René Passeron, Paris: Editions Aimery Somogy, 205–211.
- Bürger, Peter (2001): „Befreiung und ‚refus‘: Miró und der Surrealismus“, in: ders.: *Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst*, Frankfurt: Suhrkamp, 123–134.
- Combalía, Viktoria (2002): „Mirós Strategien: rebellisch in Barcelona, schweigsam in Paris“, in von Wiese / Martin (Hrsg.), 38–49.
- Düchting, Hajo (1986): „Das ist die Farbe meiner Träume – Zur Bedeutung der Farbe bei Miró“, in: *Joan Miró*, Zürich: Kunsthaus / Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, 91–102.
- Dupin, Jacques (1961): *Joan Miró. Leben und Werk*, aus dem Französischen übers. von Lothar Klünner und Johannes Hübner, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg.
- (1993): *Miró*, Paris: Flammarion et Galerie Lelong.
- Erben, Walter (1988): *Joan Miró 1893–1983. Mensch und Werk*. Mit einem Beitrag zum Spätwerk Mirós und Bildbeschreibungen von Hajo Düchting, hg. von Ingo F. Walther, Köln: Benedikt Taschen Verlag.
- Freeman, Judi (1990): „Bedeutungsschichten – Mehrfache Lesarten der Wort-Bilder in Dada und Surrealismus“, in: dies.: *Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus*. Mit einem Beitrag von John C. Welchman, aus dem Amerikanischen übers. von Ebba Drolshagen, München: Hirmer Verlag, 12–55.
- Friedrich, Hugo (1956): *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg: Rowohlt.
- Gassner, Hubertus (1988): „Sternbild mit Aszendent. Zu Mirós Zeichenwelt“, in: *Miró: Gemälde, Plastiken, Zeichnungen und Graphiken; Werke aus der Sammlung des spanischen Staates*, München: Hirmer Verlag, 21–29.
- (1994): *Joan Miró. Der magische Gärtner*, Köln: DuMont.
- Gimferrer, Pere (1993): *The Roots of Miró*, Barcelona / New York: Ediciones Polígrafa / Rizzoli International Publications.
- Grimm, Jürgen (1993): *Guillaume Apollinaire*, München: C.H. Beck.

- Haenlein, Carl (1989): „Joan Miró – Arbeiten auf Papier“, in Miró, 9–27.
- Holländer, Hans (1982 [1970]): „Ars inveniendi et investigandi: Zur surrealistischen Methode“, in: Bürger, Peter (Hrsg.): *Surrealismus*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 244–312.
- (1995): „Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen“, in Zima (Hrsg.), 129–170.
- Kemper, Hans-Georg (1974): „Das Lautgedicht“, in: ders.: *Vom Expressionismus zum Dadaismus. Eine Einführung in die dadaistische Literatur*, Kronberg / Taunus: Scriptor Verlag, 149–205.
- Krauss, Rosalind E. (1972): „Magnetic Fields: The Structure“, in: *Joan Miró. Magnetic Fields*, New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 11–38.
- Leiris, Michel (1989): „Joan Miró“, in Miró, 31–35.
- Renner, Rolf Günter (1995): „Schrift-Bilder und Bilder-Schriften. Zu einer Beziehung zwischen Literatur und Malerei“, in Zima (Hrsg.), 171–208.
- Rose, Barbara (1986): „Miró aus amerikanischer Sicht“, in: *Joan Miró. Ausstellungskatalog*, Zürich: Kunsthaus / Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, 103–142.
- Rowell, Margit (1972): „Magnetic Fields: The Poetics“, in: *Joan Miró. Magnetic Fields*, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 39–69.
- Schneede, Uwe M. (1973): *Malerei des Surrealismus*, Köln: DuMont Schauberg.
- Vowinkel, Andreas (1989): „Joan Miró“, in: ders.: *Surrealismus und Kunst. Studien zu Ideengeschichte und Bedeutungswandel des Surrealismus vor Gründung der surrealistischen Bewegung und zu Begriff, Methode und Ikonographie des Surrealismus in der Kunst 1919–1925*, Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag, 321–355.
- Welchman, John C. (1990): „Nach der Wagnerianischen Bouillabaisse: Theorie und Praxis des Wort-Bildes in Dada und Surrealismus“, in: Freeman, Judi: *Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus*, aus dem Amerikanischen übers. von Ebba Drolshagen, München: Hirmer Verlag, 56–96.
- von Wiese, Stephan (2002): „Malerei als Universalpoesie. Die Verbindung von Bild und Wort bei Joan Miró“, in: ders. / Martin (Hrsg.), 50–63.
- / Martin, Sylvia (Hrsg. 2002): *Joan Miró. Schnecke Frau Blume Stern*, München / Berlin: Prestel Verlag.
- Wyss, Dieter (1950): *Der Surrealismus. Eine Einführung und Deutung surrealistischer Literatur und Malerei*, Heidelberg: Lambert Schneider.

Zima, Peter V. (Hrsg. 1995): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

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

Resum: Joan Miró és una figura cabdal dins del panorama de l'art modern. Quan als anys vint el pintor català arribà a París, renovà totalment la seva concepció tècnica i estètica. Els treballs d'aquest període coneguts com “pintures oníriques”, “pintures automàtiques”, són considerades constants del surrealisme francès. El següent estudi vol demostrar, en contra dels enfocaments actuals, l'escepticisme de Miró respecte les teories i pràctiques del surrealisme, ja que ell només admeté “una *tendència* surrealista”. Als *Écrits*, Miró ofereix detalls sobre fonts importants d'inspiració: la poètica d'Arthur Rimbaud (poeta-visionari), Guillaume Apollinaire (poeta-pintor) i els dadaïstes (poesia-provocació). Miró no tan sols desenvolupà un “estil poètic”, sinó que a més experimentà amb textos poètics durant el seu procés creatiu. La *peinture poétique* de Miró es pot relacionar amb el famós sonet de Rimbaud *Les voyelles* (1871). El pintor traslladà la visió de sons purs i la dimensió suggestiva i metafísica de les lletres de Rimbaud vers la pintura visual, tot usant el llenguatge com a material fonètic. En diversos dibuixos, pintures i collages, les vocals A, E, I, U, O corresponen a signes plens de simbolisme i poden ser vistes com a formes geomètriques objectives i abstractes. Pel pintor-poeta Miró, escriure i pintar són processos anàlegs. Diferents combinacions de “quadres-lletra” poden oferir-nos un inventari inesgotable d'art poètic mironià. ■

Summary: Joan Miró is a towering figure in the landscape of modern art. In the 1920s, when the Catalan painter came to Paris, he totally renewed his conception of techniques and aesthetics. Generally, the works of this period are regarded as “dream pictures”, “automatic paintings”, as a constant part of French Surrealism. The following study tries, in opposition to the current approach, to show that Miró was sceptical about the surrealist theories and practise of art, conceding having only “une *tendance* surréaliste”. In the *Écrits*, Miró offers details about important origins of inspiration: the poetry of Arthur Rimbaud (poet-seer), Guillaume Apollinaire (poet-painter) and the Dadaists (poetry-provocation). Miró not only developed a “poetic style”, but experimented with poetic texts for the process of painting. Miró's *peinture poétique* can be related to Rimbaud's famous sonnet *Les voyelles* (1871). The painter transferred Rimbaud's vision of pure sounds, his suggestive and metaphysical dimension of letters into visual painting, using the language as phonetic material. In different drawings, paintings and collages the vocals A, E, I, U, O correspond to symbolic signs and can be seen as objective, abstract geometric forms. For the painter-poet Miró, writing and painting are analogue processes. Various combinations of “letter-pictures” seem to have offered an inexhaustible inventory for Miró's poetic art. [Keywords: Miró, Rimbaud [Arthur], poetics, *Les voyelles*, Apollinaire [Guillaume], *Calligrammes*, Dadaism, Surrealism, *peinture poétique*] ■

# Salvador Dalí – un fenómeno cultural y mediático

Isabel Maurer Queipo (Siegen)

En general, Salvador Dalí es conocido por su obra genial como pintor, ignorando su papel como artista universal con sus relaciones e interferencias entre los diferentes medios artísticos y de comunicación: la pintura, la ilustración, el cine y el teatro, los decorados de escenarios, la fotografía, igual que sus trabajos creativos en cuanto a la moda, el diseño, la publicidad, etc. Entre otros, ha creado el diseño tan famoso de Chupa Chus y diseños de moda como para los sombreros Scapiarelli. Ha rodado películas como *Un chien andalou* (1929) y *L'âge d'or* (1930) con Luis Buñuel e inventado proyectos filmicos como *Babaouo* (1932), otros no concluidos como *Giraffes on horseback salad* (1935) con los Marx Brothers, secuencias no realizadas para *Moontide* (1942, Archie Mayo), la secuencia onírica en *Spellbound* (1945) y *Destiny* (1945, ambos de Hitchcock). Ha diseñado escenarios para obras de teatro como la trilogía *Bacanal – Laberinto – Sacrificio*<sup>1</sup> y los decorados para el espectáculo “Café de chinitas” basado en los textos de Federico García Lorca y puesto magistralmente en escena por el Ballet Nacional de España.

Pero Salvador Dalí también era escritor que comentaba y criticaba su propia obra, sus cuadros, sus esculturas, sus espectáculos. Durante su vida ha publicado ensayos, aforismos, cuentos, poesías y ‘egodocumentos’, entre estos, sus impresiones y recuerdos íntimos (*Les meves impressions i records íntims. Un dietari: 1919–1920*) y su pseudoautobiografía *La vie secrète de Salvador Dalí* (1942).<sup>2</sup> Esta última se considera como “una de las obras

- 
- 1 Para más información sobre el teatro surrealista de Dalí véase Scarlett Winter (2007).
  - 2 Gerhard Wild analiza en su estudio los textos tempranos de Dalí destacando que comentan el desarrollo del auténtico ‘ego-documento’ hasta el género mixto pseudobiográfico – empezando por los comentarios ingenuos en su diario (*Les meves impressions i records íntims*). Wild ha destacado que sobre todo las Bellas Artes han malentendido *La vie secrète* de Salvador Dalí como texto autobiográfico y metacomentario de su obra pictórica, aunque se trate más bien de un producto novelístico que igual que las ficciones audaces de las novelas, está lleno de elementos fantásticos; cf. Wild (2007).

cumbre de la literatura daliniana”. Según Antonio Astorga, “se trata de un singular ejercicio autobiográfico en el que se mezclan los recuerdos intrauterinos, los delirios paranoico-críticos y las vivencias personales. En sus páginas asoma el Dalí genio, el Dalí personaje que se crea a sí mismo y que habla de su infancia, su juventud y su primera madurez” (Astorga, 2003: s.p.).

No obstante, sus numerosos textos siguen siendo poco conocidos y permanecen desatendidos. En su estudio sobre la prosa temprana de Dalí, Wild menciona consecuentemente también la escasez de la literatura secundaria. Así, no es de extrañar que, hace pocos años, Ediciones Destino y la Fundación Gala-Dalí hayan “trabajado codo con codo, palabra a palabra, párrafo a párrafo para publicar la obra literaria íntegra del artista, que constará de ocho volúmenes ordenados temáticamente” (Astorga, 2003: s.p.).

Dalí era uno de los artistas (surrealistas) más extrovertidos y con un deleite excepcional por experimentos en varios campos artísticos, culturales y comerciales. Nos presenta una especie de ‘juego mediático’<sup>3</sup> que hay que estudiar también en su contexto cultural. Se trata además de analizar las relaciones entre texto e imagen que suponen un elemento constitutivo para el conjunto de la obra del genio español. Dalí emplea varios de sus textos como comentario, suplemento o explicación de otras de sus obras. Como ejemplo paradigmático se podría mencionar el óleo *La metamorfosis de Narciso* (cf. Roloff, 2007) y la poesía con el mismo título. Por otra parte, para Wild, los textos del genio español significan más bien una especie de alternativa estética, ya que Dalí descubrió de nuevo la escritura como medio de expresión artística durante su exilio estadounidense, época de consolidación de procesos estético-formales.

Además, tendrían que ser revaluadas sus variantes –muchas veces irónicas, parodísticas, grotescas, patéticas y enigmáticas– de los diversos géneros literarios –(seudo-)autobiografía, ensayos, artículos (seudo-)científicos, etc.– y teatrales, de los mitos clásicos (Narciso, Dionisos, Eros, Tanatos), su punto de vista sobre el psicoanálisis de Freud y sobre todo la conexión con y la continuación de las tradiciones españolas del Siglo de Oro, de la Generación del 27, del surrealismo, de artistas contemporáneos. Las imágenes y textos de Dalí reflejan y sobrepasan los límites de la percepción, del lenguaje y de la visualización y relativan las oposiciones corrientes de la realidad y la imaginación, de los sexos, de la razón y de la locura.

En este sentido, el *método paranoico-crítico* de Dalí –que también ha servido al psicoanalista Jacques Lacan como fuente de inspiración– se revela

---

3 Sobre los juegos mediáticos de Dalí, véase Maurer Queipo / Rißler-Pipka (2007).

como fundamento e instrumento básicos para su obra universal evocando el sueño, las quimeras y figuras del deseo de cada uno de nosotros— oponiéndose al mismo tiempo a los automatismos surrealistas propagados por André Breton.

En lo siguiente quisiera mostrar la conexión entre imágenes, textos y su método paranoico-crítico basándose en su entorno cultural como fuente de inspiración.

## ■ 1 Fuentes de inspiración y referencias intermediales

Según Ferran Sáez Mateu, el repertorio de Dalí se reduce a pocos campos básicos: su propia vida, el método paranoico-crítico, Freud y el psicoanálisis, vaguedades sobre la física cuántica, valoraciones y comentarios sobre artistas como Pablo Picasso, Jan Vermeer, Diego de Velázquez (Sáez-Mateu, 2007: 34). Pero hay que añadir el repertorio notable de las fuentes inspirativas e intermediales que incluye —como ya mencionado— los campos del arte, de la filosofía y la psicología, de las ciencias naturales (Ferreira, 2003 : 24),<sup>4</sup> de los nuevos medios de comunicación y de la literatura. Además, varios de sus estudios pseudocientíficos están repletos de un humor negro e irónico que constituye otro elemento más en la obra del artista. Dalí investiga p. ej. sobre la proyección del trasero de un rinoceronte y nos sorprende con el resultado ‘paranoico-crítico’ de que el rinoceronte lleva en su trasero una especie de nebulosa espiral de curvas logarítmicas en forma de girasol (Decharnes / Néret, 2005: 206).

En cuanto a las obras pictóricas se deben mencionar sobre todo los artistas españoles (Luis de Morales, El Greco, Francisco de Zurbarán, Diego de Velázquez, Francisco de Goya), italianos (de Giotto di Bondone, Piero della Francesca, Andrea Mantegna y Sandro Botticelli, Raffael, Leonardo da Vinci y Michelangelo, Tintoretto, Caravaggio, Alessandro Mag-nasco), pero también los mundos misteriosos de El Bosco, las alegorías fantásticas del holandés Pieter Bruegel, el mayor, y el arte de Jan Vermeer. En este sentido, Haim Finkelstein (2007) subraya que lo barroco y el manierismo fascinaban a Dalí por sus técnicas de desproporción, del ángulo visual y de las perspectivas invertidas que proponen nuevos aspectos del

---

4 En este sentido resultan ser de gran interés los artículos pseudocientíficos sobre la física nuclear y atómica, la matemática, la topología y la óptica, la biología, la bioquímica y la holografía en la revista *Minotaure*. Véase también el estudio sobre la revista *Minotaure* en Maurer Queipo / Rifler Pipka / Roloff (eds. 2005).

tamaño, energía y dinamismo y fomentan la manipulación del campo visual. Las representaciones religiosas y místicas juegan un papel importante en toda la obra daliniana como la hagiografía (Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, San Sebastián), al igual que ciertos personajes como Raymond Russel y el filósofo catalán Francesc Pujols al quién dedicó en 1960 el óleo *Cielo Hiparxiológico* y en 1974 el libro *Pujols per Dalí*, inspirado en las muchas conversaciones con el filósofo. Además sentía una especial fascinación por el poeta italiano Gabriele d'Annunzio con las puestas en escena de sí mismo y el dramaturgo, poeta y novelista Ramón María del Valle Inclán, creador del esperpento, el famoso género literario anárquico que presenta otra forma de ver la realidad e imágenes detrás de un mundo deformado y desfigurado.<sup>5</sup> Wild subraya además que lo que más le atraía a Dalí del mundo intelectual del siglo diecinueve tardío era sobre todo el fenómeno de la decadencia y la substitución de la vida externa por paraísos artificiales (artes, drogas, prácticas espirituales), la acentuación de formas exóticas del erotismo que marcan el momento de negación del yo (narcismo, sado-masochismo, satanismo), así como la mediatización de todas las formas de comunicación y percepción (Wild, 2007: 214–227).

Todas estas fuentes de inspiración convierten las creaciones de Dalí en una obra intermedial e intercultural en la que, como ya hemos mencionado, se combinan sobre todo imágenes y textos, su obra pictórica con su obra literaria— siendo esto un rasgo decisivo del fenómeno daliniano: Reflexionar su obra, comentarla, analizarla en sus varios escritos convirtiéndose así en su propio crítico. A causa de esta estrategia de “autohermeneútica o autoexégesis” (Saéz Mateu, 2007), se trata de un proyecto artístico perfectamente construido en todos los formatos posibles: retratos, fotografía, actuaciones en la televisión, entrevistas escritas, (seudo)autobiografías (cf. Amossy, 2007). Según Ferran Saéz Mateu existen siete formatos mediales:<sup>6</sup>

- “el teórico o especulativo, en forma de ensayo o artículo largo, en revistas de prestigio como *Minotaure* o *Cahiers d'Art*, [...]
- los manifestos y las conferencias,

---

5 De D'Annunzio le fascinaba su forma de ponerse en escena en el público por medio de la fotografía y el cine. Otra persona de gran importancia era también Antoni Gaudí a quien dedica el libro *La visió artística i religiosa d'n Gaudí* (1927).

6 Según Saéz-Mateu (2007), esta forma de situarse e instalarse en el mercado condujo por otra parte el interés a los diferentes artistas del mencionado repertorio daliniano como Vermeer, Raffael, Bosch.

- las entrevistas ante medios prestigiosos (programas culturales, revistas de arte, etc.,
- las apariciones televisivas en programas generalistas y populares,
- la publicidad,
- las declaraciones informales,
- otros formatos (como por ejemplo el disco de vinilo de la ‘ópera’ *Dalí: Être Dieu.*” (Saéiz-Mateu, 2007: 33–34)

Así la obra de Dalí está siempre entrelazada y conectada entre sí misma por la repetición de formas, ideas y objetos en los diferentes medios, en los que han sido puestas en escena de una forma bien definida y dosificada sus ideas y creaciones. Su propio mito y la reduplicación infinita de este (Amossy, 2007) siempre ha sido perfectamente integrado en los medios de comunicación. Ya desde muy pronto, el genio había reconocido el poder y los mecanismos de los (mass)media y su potencial de escenificación, de ponerse a sí mismo en escena. Estas puestas en escena se realizaban siempre en tres pasos manteniendo así el poder absoluto sobre su obra y también sobre las reacciones del público el cual de ésta manera sutil podía ser perfectamente manipulado. Dalí mismo se convertía en su propio objeto y producto que lanzaba al mercado, lo interpretaba, comentaba y criticaba (irónicamente) en sus textos, entrevistas, actuaciones, etc. En el *Diario de un genio* que cubre los años 1952–1964 “aparece un Dalí cotidiano, que se contempla a sí mismo y a sus contemporáneos, con agudeza, con humor y con genialidad daliniana, mientras crea con paroxismo su obra pictórica” (Astorga, 2003: s.p.). En otros dos textos “escritos en colaboración, a partir de largas entrevistas con Dalí: «Las pasiones según Dalí», junto con Louis Pauwels, y «Confesiones inconfesables», en complicidad con André Parinaud [...] Dalí da rienda suelta a sus opiniones, a sus provocaciones, boutades y agudezas verbales. Rememora su vida, opina sobre la pintura y los pintores, se recrea en su universo mental y crea a su mejor personaje: él mismo” (Astorga, 2003: s.p.).

Los mecanismos publicitarios (cf. Minguet Batllori, 2007), los efectos posibles, la recepción y reacción del público le eran previstos, estaban programados conscientemente. Todo era una construcción y escenificación perfectas y bien pensadas, nada resultaba espontáneo. Así, con sus referencias retro- y prospectivas se producen tensiones entre lo verbal y lo visual, entre lo literario y lo pictórico hasta que, por fin, el público crea una ‘imagen completa’ (Epps, 2007) que se determina en la fantasía de cada uno. Sobre todo los juegos mediáticos entre imagen y texto crean las cualidades

intermediales y narrativas de su obra pictórica y las cualidades visuales de su obra narrativa. Se trata de imágenes narrativas y textos pictóricos, ya que, según Winter (2007), al escribir, el lenguaje del pintor se produce en los intersticios entre texto e imagen, entre lenguaje y sonido, entre palabra y locura. A estos juegos ópticos e idiomáticos propagados por la mirada análoga sobre lo cinematográfico y fotográfico pertenecen además los científicos y lingüísticos como las anamorfosas, la camera obscura, la estereoscopia y la holografía, la estencilización, los rayos X, la polisemia, el hiperbol y el hiperbaton (Epps, 2007).

## ■ 2 El cerebro paranoico de Lidia Noguer

“Lidia poseía el cerebro paranoico más magnífico, aparte del mío, que nunca haya conocido”<sup>7</sup>

Ya de niño, Dalí se interesaba por todo lo que pasaba en su entorno e integraba esta memoria infantil en su obra, en su pseudoautobiografía, en su obra temprana catalana. A esta pertenecen textos como el *Manifest Groc*, con sus aspectos radicales y críticos sobre la vanguardia y el ámbito artístico parisino de esa época. En “*Un diario* redactado entre 1919 y 1920, [...] aparece un Dalí adolescente, políticamente revolucionario y en busca de su identidad como persona y como artista, que ya demuestra un insólito talento como escritor” (Lazcano, 2004: 12). A parte de sus ‘impresiones catalanas’, dominaban las implicaciones interculturales (Epps, 2007) como muestran sus comentarios sobre los sucesos internacionales que leía con avidez cada día en los periódicos.

De esta forma, a parte de las inspiraciones artísticas, Dalí obtenía el potencial imaginativo de su propio entorno, de la naturaleza misma y transformaba lo cotidiano en obras de arte híbridas y ambivalentes. Así, Lidia Noguer (una habitante de Cadaqués) se había transformado, a causa de su locura, en su modelo inspirativo. Como cada forma de locura y delirio es un fenómeno subversivo, inconformista, éste se convertía en elemento de fascinación y de obsesión para los surrealistas. Entonces, con la figura de Lidia, Dalí continúa una genealogía surrealista de la paranoia y de la locura la cual se refleja en numerosos estudios sobre las supuestamente ‘locas’: Designaban a Germaine Berton, Violette Nozières o a las hermanas Papin como modelos antiautoritarios contra una moral sexual hipócrita de la

---

7 Dalí cit. en Lazcano (2004: 12).

bourgeoisie, al igual que musas eróticas de la subversión.<sup>8</sup> A Lidia Noguera la tomaban por hija de bruja, por ‘paranoica’ que había inspirado también a otros artistas como Eugeni d’Ors, Federico García Lorca y Pablo Picasso. La fascinación de Dalí por esta denominada loca se manifiesta en sus escritos y pinturas como en el cuadro siguiente que sintomáticamente se llama *El espectro y el fantoche* y en el cual Lidia aparece como una de las figuras típicas del genio español:



Fig. 1: Salvador Dalí: *Le spectre et le fantôme*, 1934; Osaka City Museum of Modern Art, Osaka (© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Con sus delirios, visiones y asociaciones extravagantes, Lidia se convierte en fuente de insinuaciones místico-paranoicas. En su artículo, Worthmann (2004) confirma este hecho, pero añade adecuadamente que lo paranoico (y también lo surreal) en la obra, en las actividades y producciones de Dalí era más bien estudiado y cultivado que experimentado por él mismo. Dalí había temido toda su vida “el agotamiento de su inspiración”, y para nutrirlo, se había inyectado, en cierto modo, ‘dosis controladas de locura’.

8 Cf. sobre las hermanas Papin el estudio de Lacan („Motifs du crime paranoïaque – Le crime des sœurs Papin“), la obra de teatro *Les bonnes* de Jean Genet (1947) y *La Cérémonie* de Claude Chabrol (1995), sobre Violette Nozières la película con el mismo título de Chabrol (1978) y *Femme complète* (1933) de E.L.T. Mesens. Se trata de un escrito colectivo en defensa de Nozières de Hans Arp, Victor Brauner, André Breton, René Char, Salvador Dalí, Paul Éluard, Max Ernst, Alberto Giacometti, Maurice Henry, René Magritte, E.L.T. Mesens, Benjamin Péret e Yves Tanguy. Sobre Germaine Berton véase sobre todo el texto de Louis Aragon del mismo nombre. Pero hay que mencionar también qué esta forma lúdica de tratar a estos casos criminales y patológicos resulta muchas veces inadecuada, inoportuna e insensible porque se olvida el aspecto humano sustituido por el aspecto estético.

Worthmann sigue constatando que el artista se había servido de la pesquera Lidia de Cadaqués, alabada por su ‘imbecilidad iluminada’ y hasta que finalmente la había convertido en objeto de sus obras. Ya que, Dalí, como (auto)crítico comentaba su obra mediante sus textos analíticos e auto-irónicos, en este caso subraya que Lidia poseía el cerebro paranoico más magnífico, aparte del suyo, que nunca había conocido y que Lidia era, junto a Lorca y Gala, su diosa tutelar (ibid.). Así Lazcano, por su parte, destaca que “sobre todo Lidia le enseñó a realizar las más increíbles asociaciones de ideas, es inspiradora del famoso ‘método paranoico-crítico’ en que se basa la pintura de Dalí” (Lazcano, 2004: 12).



Fig. 2: Salvador Dalí, *Sin título*, 1927 (Estudio para “La miel es más dulce que la sangre”); Museo Dalí, St. Petersburg / Florida (© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Las visiones paranoicas de Lidia finalmente han servido a Dalí como paradigma de su mencionado método paranoico-crítico, ese método espontáneo de cognición irracional que se basa en la asociación crítica de fenómenos delirantes.<sup>9</sup> Así, ha escogido también una de las frases de Lidia como título de uno de sus famosos cuadros: *La miel es más dulce que la sangre*. Con esta frase, la supuestamente loca se había defendido delante de su hijo que le había reprochado que ella se preocupaba más de su huésped Eugenio d’Ors (*la miel*) que de su propia familia (*la sangre*) (Lazcano, 2004: 12). Cuando el escritor D’Ors –después de haber estado algún tiempo en casa de los Noguer– se había ido de Cadaqués, Lidia en su especie de “delirio paranoico” siguió todas las publicaciones de él en la prensa, pensando que de esta manera d’Ors comunicaba y entraba en contacto con ella.<sup>10</sup>

9 Cf. Dalí en: Musidlak-Schlott (1982: 12).

10 Cf. Lazcano (2004: 12).



Fig. 3: Salvador Dalí, *La miel es más dulce que la sangre*, 1941; Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara / California (© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

#### ■ 4 Cadaqués

Al igual que seiscientos años antes, Leonardo da Vinci se había inspirado en las formas de las nubes que se transforman continuamente, Dalí se inspiraba en el paisaje salvaje y extraño de su país natal, en las formas de las rocas, en las manchas de las paredes y muros, percibiendo cada vez nuevas formas, imágenes, cuerpos y figuras que se mezclaban unos con otros. Ya desde pequeño le fascinaban los peñascos de Cap Creus con sus siluetas que también se transformaban continuamente al contemplarlas en imágenes a primera vista invisibles.<sup>11</sup>



Fig. 4: Salvador Dalí, *La metamorfosis de Narciso*, 1937; Tate Gallery, London (© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

---

11 Para más información sobre la vida de Dalí véase: Gibson (1998).



Fig. 5: Salvador Dalí, *El enigma sin fin – El paisaje de Cap Creus*, 1938; Museo Reina Sofía, Madrid (© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Mostrando una vez más su afán de analizar su propia obra, en cuanto a estas imágenes (in)visibles, Dalí escribió que el descubrimiento de las imágenes (in)visibles había influido en su destino. Con seis años sorprendió a sus padres y a sus amigos con su dote como medio de ver las cosas de otra manera que la mayoría de las personas. Siempre veía lo que los otros no veían y lo que veían ellos no lo veía él.<sup>12</sup> Una vez, le habían dado una revista para jóvenes con rompecabezas y acertijos gráficos. El joven genio no solamente encontró el objeto buscado sino que veía numerosos otros:

Pero el hecho de ver varias liebres, mientras que los otros –después de buscar mucho tiempo torciendo la página de un lado al otra– solo veían una, todavía no era suficiente: En la misma imagen podía ver una mosca, un , una bañera o algo diferente también de manera tan clara como la liebre y esto era en realidad el aspecto fenomenal. Más tarde encontré en la sicopatología la explicación para este talento misterioso, de ver todo lo que quería y –en cierto sentido– lo que quiero. *Era paranoico*. Uno de los juegos de mi infancia más fascinantes y preferidos era concretizar cada vez más las imágenes fantásticas cuando focalizaba las manchas causadas por la humedad en un muro viejo. Al igual, en las formas de las nubes que se transformaban continuamente podía ver casi todo –talmente filiada es la fuente de las visiones paranoicas. (Dalí cit. en: Descharnes / Néret, 2003: 36; traducción de I.M.Q.)

También contemplaba las manchas húmedas en las paredes de su escuela:

Después de cierto esfuerzo, acerté cada día más re-encontrar las imágenes que había visto el día anterior y perfeccioné mi trabajo de alucinación (*Halluzinationsarbeit*). Cuando una de las imágenes por rutina se convertía en algo demasiado conocido, perdía

12 Cf. Dalí cit. en: Descharnes / Néret (2003: 36); traducción de I.M.Q.

pronto el interés emocional y se transformaba rápidamente en “otra cosa” –de manera que la misma forma podía ser interpretada por las más diversas y contrastivas figuraciones– y además infinitamente. Lo sorprendente de este fenómeno (que formaría la clave de mi estética futura) era que una vez visto la imagen, la podía ver de nuevo con la ayuda de mi voluntad y no solamente en su forma principal, sino casi siempre talmente cambiada y enriquecida que resultaba una mejora inmediata y automática. (Dalí, 1984: 84, 63 s., 55; traducción I.M.Q.)

Basándose en estas impresiones y modelos artísticos, en 1930, Dalí proclama definitivamente la mencionada “estética futura” que llamó *pensamiento paranoico-crítico*.<sup>13</sup>

## ■ 5 El método paranoico-crítico

Como muchos surrealistas relacionaban lúdicamente ciencia y arte, también el excéntrico español integraba los avances del psicoanálisis freudiano en su obra– intentando descubrir con su propio método imágenes del subconsciente que p.ej. una paranoica como Lidia Noguer podía redescubrir en su entorno. Para Dalí, cada uno es capaz de redescubrir sus imágenes internas, proyectar sus mundos interiores, sus propias proyecciones (paranoicas), en su entorno, en el paisaje, en las nubes, las manchas, en obras de arte, textos, fotografías, pinturas.

Freud intentaba encontrar lo que estaba *detrás* de las imágenes de sus pacientes. Esperaba descubrir las pulsaciones, deseos y traumas escondidos en el subconsciente e intentaba *descifrar* el enigma del mundo interior para poder sanar a los supuestamente enfermos. Al contrario, Dalí (y los surrealistas) intentaban *mantener* el enigma del subconsciente, de esa sub-realidad, gozando de las imágenes paranoicas, irreales, oníricas y surreales, de lo enigmático y misterioso. Pero, por otra parte, y en contra de las opiniones corrientes hay que mencionar también que fue justamente Dalí quien explicó claramente que él también quería entender el mundo, destapar lo que se hallaba detrás de las cosas, descubrir el mundo invisible. En su manifiesto místico declara que usaba el método paranoico-crítico y el ‘arma del misticismo’ para indagar este mundo, que quería distinguir y entender las fuerzas y leyes ocultas de las cosas para poder dominarlas:

Ich wandte meine paranoisch-kritische Methode an, um diese Welt zu ergründen. Ich will die verborgenen Kräfte und Gesetze der Dinge erkennen und verstehen, um sie zu beherrschen. Ich habe die geniale Eingebung, daß ich über eine außergewöhnliche

---

13 Gibson (1998: 270ss. y 34). Cf. Dalí (1930).

Waffe verfüge, um zum Kern der Wirklichkeit vorzudringen: den Mystizismus, daß heißt die tiefe Intuition dessen, was ist, die unmittelbare Kommunikation mit dem Ganzen, die absolute Vision durch die Gnade der Wahrheit, durch die Gnade Gottes. Stärker als Zyklotrone und kybernetische Rechner vermag ich, in einem einzigen Augenblick in die Geheimnisse des Realen einzudringen... Mein die Extase! rufe ich aus. Die Extase Gottes und des Menschen. Mein die Perfektion, die Schönheit, auf daß ich ihr in die Augen sehe! Tod dem Akademismus, den bürokratischen Formeln der Kunst, dem dekorativen Plagiat, den schwachsinnigen Verirrungen der afrikanischen Kunst! Mein, heilige Theresia von Avila!... In diesem Zustand intensiver Prophetie wurde mir klar, daß die bildnerischen Ausdrucksmittel ein für allemal und mit der größtmöglichen Perfektion und Wirkung in der Renaissance entwickelt wurden und daß die Dekadenz der modernen Malerei dem Skeptizismus und dem Mangel an Glauben entspringt, den Folgen des mechanistischen Materialismus. Durch die Wiederbelebung des spanischen Mystizismus werde ich, Dalí, mit meinem Werk die Einheit des Universums beweisen, indem ich die Geistigkeit aller Substanz zeige. (Dalí cit. en: Decharnes / Néret, 2003: 407)

Los surrealistas alababan la creatividad imaginativa de los ‘paranoicos’. Según Irmer (2003: 46s.), en esos momentos de éxtasis, histeria o paranoia, se elogiaba sobre todo la espontaneidad excepcional y la libertad de las reglas normativas. Con la ayuda de diversos métodos surrealistas (automatismos, escritura/pinturas automáticas, pensamientos hablados, juegos surreales [cf. Convents, 1996]), los surrealistas intentaban imitar esos estados creativos para poder transportar lo subconsciente a lo consciente como es el caso en los dibujos ingenuos y primitivos de los niños y de los enfermos psíquicos (p. ej. el *art brut*).<sup>14</sup> A estos métodos automáticos, más bien *pasivos*, Dalí opone su método paranoico-crítico *activo* que se basa en la ambigüedad de las cosas que se pueden percibir activamente con la ayuda de “obesiones paranoicas” (Husmeier, 2003: 28).

Para el artista español se trata de un método que se puede aplicar a toda su obra, textos, moda, teatro, cine y pintura y que invita al espectador a esos juegos mediáticos de la percepción alucinatorios, lúgubres y crueles: Desgraciadamente sólo el nombre alemán *Vexierbild* –que viene del latino *vexare* y que significa atormentar, atosigar, agitar, embromar– refleja una vez más esa incomodidad, esa ambigüedad de las obras que se transforman en imágenes fantásticas, figuras irreales y fantasías que irritan y fascinan al mismo tiempo. Dalí mismo hace hincapié en este fenómeno declarando que las inquietantes imágenes paranoicas tendrán físicamente un efecto diestro y mordiente.<sup>15</sup>

14 Cf. como fuente de inspiración también Prinzhorn (1922).

15 Cf. Dalí (1930: 131).

Declaró una y otra vez más en sus escritos que se trata de objetos que al mismo tiempo –sin ninguna transformación figurar o anatómica– representan otros objetos totalmente distintos y libres de toda deformación y anomalía que podría indicar que se trate de un arreglo o una manipulación.<sup>16</sup> A primera vista, este concepto parece convincente. Pero, no obstante, se trata de otra trampa más del genio español en la cual caemos fácilmente. Hay que tener siempre en cuenta que todas sus obras son precisamente arreglos bien pensados. Con estos constructos, sus comentarios, simplemente con los títulos sugestivos de las imágenes, es capaz de manejar, o más bien irritar, nuestra mirada, nuestra fantasía. Esto se manifiesta también en el siguiente ejemplo– y no es de extrañar que esté inspirado en un paisaje de su querido Cap Creus.<sup>17</sup> Con este cuadro perfectamente construido –y tantas veces citado– *El enigma sin fin* de 1938, Dalí invita al espectador a mirar como un paranoico, pero al mismo tiempo nos desvela y explica claramente las imágenes intercaladas en el cuadro en una revista de arte rompiendo así con el enigma: un filósofo tumbado, un lebrél, una mandolina, el frutero con peras, y dos higos en una mesa y una figura mitológica.

Otro ejemplo sería la mencionada metamorfosis de Narciso. Aquí el texto debería leerse contemplando al mismo tiempo el cuadro. Según Dalí, se trata del primer poema y el primer cuadro que se obtienen totalmente mediante la aplicación integral del método paranoico-crítico. Declara que el texto indica el modo de observar el proceso de la metamorfosis de Narciso representada en el cuadro. La metamorfosis tiene lugar cuando la imagen de Narciso se transforma en la imagen de una mano que surge de su propio reflejo. Esta mano tiene en la punta de los dedos un huevo, un bulbo del cual nace el nuevo Narciso– la flor (que además para Dalí es Gala).

A pesar de sus trampas paradójicas, Dalí nos inspira a realizar viajes imaginativos y delirantes.<sup>18</sup> En estas aventuras imaginativas se manifiesta la falibilidad de la percepción, el engaño visual, el rol extraño de la ilusión, de la memoria, de la asociación y del orden cultural de lo que vemos y leemos, el desencadenamiento de las imágenes hipnagógicas al dormirse, la interpretación delirante del mundo con paranoia (cf. Ades, 2004: 122). Además, con la producción de la mencionada inseguridad inquietante textual/pictórica (Ades, 2004: 128), los juegos delirantes de la percepción invitan al observador a afilar y reflexionar sobre su forma de ver, a ejercitar su apti-

---

16 Cf. Dalí (1974: 132 ss.).

17 Cf. Finkelstein (2007).

18 Cf. Husmeier (2003: 24).

tud de mirar y de percibir, a cuestionar la realidad y lo supuestamente normal y de crearlo de nuevo. Finalmente, Dalí nos invita a percibir y ver como medio los objetos de otra manera y a insistir en su derecho a un poco de locura como lo exigió ya en 1939 en su texto *Declaración de independencia de la fantasía y de los derechos del ser humano a su locura*.<sup>19</sup>■

## ■ Bibliografía

- Ades, Dawn (2004): *Dalí*, München: Schirmer / Mosel.
- Amossy, Ruth (2007): “Le ‘Divin Dalí’ du visuel au verbal : Autoportrait et interaction dans le livre-entretien”, en Maurer Queipo / Rißler-Pipka (eds.), 77–93.
- Astorga, Antonio (2003): “Dalí, el rostro oculto de un gran escritor”, 6.10.2003, <[www.abc.es/hemeroteca/historico-06-10-2003/abc/Cultura/dali-el-rostro-oculto-de-un-gran-escriptor\\_212020.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-06-10-2003/abc/Cultura/dali-el-rostro-oculto-de-un-gran-escriptor_212020.html)> [3.1.2008].
- Convents, Ralf (1996): *Surrealistische Spiele vom ‘Cadavre exquis’ zum Jeu de Marseille*, Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Dalí, Salvador (1930): *La femme visible*, Paris: Editions surréalistes.
- (2005): “Projektion eines Rhinozerosarsches”, en Decharnes / Néret, 305.
- (2005 [1939]): “Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit [1939]”, en Decharnes / Néret, 288–291.
- Decharnes, Robert / Néret, Gilles (eds. 2003): *Das malerische Werk*, 2 vols., Köln: Taschen.
- Epps, Brad (2007): “Dalí’s Crutches”, en Maurer Queipo / Rißler-Pipka (eds.), 95–128.
- Ferreira, José (2003): *Dalí–Lacan, La Rencontre. Ce que le psychanalyse doit au peintre*, Paris: Harmattan.
- Finkelstein, Haim (2007): “Dalí’s theater – Elements of Mannerism and the Barock”, en Maurer Queipo / Rißler-Pipka (eds.), 251–267.
- Gibson, Ian (1998): *Salvador Dalí. Die Biographie*, Stuttgart: DVA.
- Husmeier, Uta (2003): “Dalí’s Doppelbilder”, en *Vernissage: Dalí und die Magier der Mehrdeutigkeit*, 24–37.

---

19 Cf. Dalí: “Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit” [1939], en: Decharnes / Néret (2003: 288–291).

- Irmer, Heidi (2003): “Die Eroberung des Irrationalen”, en *Vernissage: Dalí und die Magier der Mehrdeutigkeit*, 38–51.
- Lazcano, Asís (2004): “D’Ors, Dal y Lidia de Cadaqués“, *Pergola* 12, 12.
- Matthes, Axel / Stegmann, Tilbert Diego (eds. 1974): *Salvador Dalí. Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit*, München: Rogner und Bernhard.
- Maurer Queipo, Isabel / Reißler-Pipka, Nanette (2007): “Anmerkungen zu Dalís Medienspielen”, en Maurer Queipo / Reißler-Pipka (eds.), 9–16.
- / — (eds. 2007): *Dalís Medienspiele. Falsche Führten und paranoische Selbstinszenierungen in den Künsten*, Bielefeld: Transcript.
- / — / Roloff, Volker (eds. 2005): *Die grausamen Spiele des ‘Minotaure’. Intermediale Analyse einer surrealistischen Zeitschrift*, Bielefeld: Transcript.
- Minguet Batllori, Joan M. (2007): “Centrar la fantasía. Dalí, el cine y el surrealismo”, en Maurer Queipo / Reißler-Pipka (eds.), 347–358.
- Musidlak-Schlott, Gabriele (1982): *Salvador Dalí und die Bildtradition. Studien zur religiösen Malerei Dalís*, Tübingen: Eberhard-Karls-Universität (Diss.).
- Prinzhorn, Hans (1922): *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin: Springer.
- Roloff, Volker (2007): “Surreale Metamorphosen und Spiegelbilder. Anmerkungen zum Narzissmus Dalís”, en Maurer Queipo / Reißler-Pipka (eds.), 49–76.
- Sáez-Mateu, Ferrán (2007): “Como caerse de un tren: claves del Dalí mediático”, en Maurer Queipo / Reißler Pipka (eds.), 25–37.
- Vernissage: Dalí und die Magier der Mehrdeutigkeit* (2003), Düsseldorf: museum kunst palast / Ostfildern: Hatje Cantz.
- Wild, Gerhard (2007): “Heteropoiesis: Wahrnehmung und Ein-Bildungskraft in Dalís frühen Prosaschriften und die Ästhetik des *Fin de Siècle*”, en Maurer Queipo / Reißler Pipka (eds.), 199–231.
- Winter, Scarlett (2007): “Das surrealistische Bildtheater Salvador Dalís. Der Theaterentwurf *Tristán loco*”, en Maurer Queipo / Reißler-Pipka (eds.), 269–287.
- Worthmann, Merten (2004): “Im Dalírium”, *Die Zeit* Nr. 14, 25.03.2004, <[www.zeit.de/2004/14/Dali\\_neu](http://www.zeit.de/2004/14/Dali_neu)>[25.7.2008].

- Isabel Maurer Queipo, Universität Siegen, Fachbereich 3, Adolf-Reichwein-Straße 1, D-57068 Siegen, <maurer@romanistik.uni-siegen.de>.

Zusammenfassung: Salvador Dalí ist berühmt für sein herausragendes Werk als Maler. Weniger bekannt ist er als Universalkünstler für seine Buchillustration, seine Drehbücher und seine Bühnendekorationen, wie auch für seine kreativen Arbeiten im Bereich der Modebranche, dem Design, der Werbung. Dalí war zudem auch Schriftsteller, der seine Werke, seine Bilder, seine Skulpturen, seine öffentlichen Auftritte und Inszenierungen in seinen zahlreichen Texten kommentierte und kritisierte. Als paradigmatisches Beispiel sei hier auf das Ölgemälde *La metamorfosis de Narciso* (1937) und das gleichnamige Poem und *El Enigma sin fin* (1938) verwiesen.

Seine Texte werden seltener rezipiert und sind dem gängigen Publikum eher unbekannt. Als einer der extrovertiertesten Künstler des Surrealismus mit einer außergewöhnlichen Freude an Experimenten in künstlerischer, kultureller und kommerzieller Hinsicht präsentiert er uns mit seinen Bild-Text-Kombinationen eine Art von Medienspielen. Von besonderem Interesse sind dabei die intertextuellen, intermedialen, aber auch interkulturellen Referenzen. Aus diesem Medienensemble heraus hat Dalí schließlich seine so genannte paranoisch-kritische Methode entwickelt, die auch dem französischen Psychoanalytiker Jacques Lacan als Inspirationsquelle diente und eine Alternative zu den passiven Automatismen des Surrealismus bieten sollte.

In diesem Beitrag wird die kreative Verknüpfung dieser Methode mit den Bildern und Texten des katalanischen Künstlers als Provokateur des Traumes, der Chimären, der Halluzinationen und Wünsche eines jeden von uns vorgestellt. ■

Summary: Salvador Dalí is most famous as a painter. He is less known for his role as universal artist, for his illustrations, his screenplays, his sceneries, his works in the areas of fashion, design and advertising. Dalí was also an author who commented and analysed in his numerous texts his own artistic products like his paintings, his sculptures, his public entrances and productions. *La metamorfosis de Narciso* (1937) and the poem of the same title may function as paradigmatic examples in this respect.

The texts are less considered and rest rather unknown for the common audience. As one of the most extroverted artists of the surrealist movement, with an extraordinary pleasure for artistic, cultural and commercial experiments, Dalí offers us with this combination of painting/text a kind of media-game. In this sense, the intertextual, intermedia and intercultural references play an important role. Based on this media-ensemble, Dalí created his famous so called 'método paranoico-crítico' which also inspired the French psychoanalyst Jacques Lacan and offered an alternative to the passive automatism of surrealism.

This article intends to present the creative relations between this method and the paintings and texts of the Catalan artist as provocateur of dreams, nightmares, hallucinations and desires that each of us has. [Keywords: surrealism, media-games, artistic experiments, intertextuality, intermedia, interculturality, método paranoico-crítico, dreams, nightmares] ■



## A reflection on his mind: Bergson, perception and memory in Dalí's writing

Nanette Reißler-Pipka (Siegen)

In all his works, Dalí made it difficult or even impossible for us to decide, if he is discussing some serious theory of perception or just again leading the spectator on a false track. Reading Dalí's *Secret Life* today, it seems that his paranoid mind is the source of all surrealist thinking and concept (Finkelstein, 1998: 2). Every trivial incident in the artist's every day life became through his perception a work of art or at least a surrealist, paranoid dream. Nevertheless, there are enough indications in the eclectic works of the Catalan artist, that his mind was no case for psychoanalysis, but playful, intelligent and very erudite.

In the light of the intentionally confusing mass of paintings, writings and other works, it would be a fruitless effort to form a theory of perception and memory out of the lures planted by Dalí. The numerous links between his writings and paintings are analyzed in very valuable studies by Haim Finkelstein and others (cf. Finkelstein, 1996; 1998). Given all the relations to psychoanalysis, spiritualism, science, etc., it is one, that seems to me particularly relevant for a debate about perception today: The work of Henri Bergson, used by Dalí apparently only to add another name to his paranoid panorama, is also the basis of one of the most important theories of cinema by Deleuze and might in the same way support our discussion about perception in the light of digitalization.

Dalí never named Bergson directly as one of his sources of inspiration. Quite the contrary, he expressed rather disagreement if we would take all his comments in this regard seriously. In his late scenario *Babaou* he called Bergson a 'pig', and in one of his first published books *La femme visible* where Dalí laid out his paranoid-critical method, he disregarded Bergson in the same breath with Bataille for their biological premises and materialism (cf. Dalí, 1998: 225, 226). And Dalí seems to be right in this last reproach, if we look at the basis of Bergson's *Matière et Mémoire*. There Bergson argues first that the human body is some kind of receptor which reacts on

excitations. The movements of the centripetal nervous system seem to be the whole secret in human perception.

J'étudie maintenant, sur des corps semblables au mien, la configuration de cette image particulière que j'appelle mon corps. J'aperçois des nerfs afférents qui transmettent des ébranlements aux centres nerveux, puis des nerfs efférents qui partent du centre, conduisent des ébranlements à la périphérie, et mettent en mouvement les parties du corps ou le corps tout entier. (Bergson, 1965 [1939]: 11)

But I think Dalí intentionally misunderstood Bergson here. The keyword in Bergson's argumentation is not so much "corps" but "image". The human body becomes just an image in the universe of images and is in the exchange of reflections between body and thing not more but an equal partner to the thing-world, meaning neither a foundation on biology nor materialism. Bergson even disclaims any relation to materialism/realism as well as to spiritualism/idealism (*ibid.*: 15). To see the world as an accumulation of images which reflect each other and in this process communicate with each other – even are able to change each other – should be quite familiar to a surrealist like Dalí. The material world is reduced to images or to reflections on the retina, but they are much more powerful as it seems first.

J'appelle matière l'ensemble des images, et perception de la matière ces mêmes images rapportées à l'action possible d'une certaine image déterminée, mon corps. (*ibid.*: 13)

One could reproach that perception is a process of more senses involved than just the capacity of seeing. But "seeing" means in Bergson's theory an *interaction* between two images. The image seen by the human is not a simple reflection or representation, but the result of action and movement in the body.

Comparing Dalí's theory of the paranoid-critical method to the theory of perception laid out by Bergson, we have to recognize quite a few similarities. First of all, the premise that perception is founded on changeable images in action and not on a given reality that is kind of photographed by the human eye corresponds to Dalí's creation of surrealist images in his every day life. One famous example of the artist's working process is the anecdote that looking long enough at the rocks in Cadaqués, they finally transformed to surrealists paintings for Dalí's eyes. This is not a revolutionary method invented by Dalí, but the very same creative aid Leonardo da Vinci recommended his pupils (cf. Breton, 1992: 377). Nevertheless, the

connection to Bergson and the particularity of Dalí's paranoid-critical method is the activity of human and object in the process of perception. For Dalí, it is possible to see the 'normal' object as well as the paranoid-surreal transformed object at the same time. And more, he opted for the capacity to see at least two different images in the same object – to make the invisible visible for the spectator's eyes. But what is the invisible in perception?

If we presume along with Bergson and Dalí that the reality as seen is no photograph-like representation, it must have some invisible part. This part is up to the perceiving human who transforms the seen object individually, intentionally or unintentionally. With the aim to differ from the surrealist method of the *écriture automatique* and its apparently passive character,<sup>1</sup> Dalí focused on the activity and creativity of the paranoid mind. Only the mental force of the 'paranoiac' is able to see at the same time two completely different images in the same object.

It is by a distinctly paranoiac process that it has been possible to obtain a double image: in other words, a representation of an object that is also, without the slightest pictorial or anatomical modification, the representation of another entirely different object, this one being equally devoid of any deformation or abnormality disclosing some adjustment. (Dalí, 1998: 224)

Dalí demonstrates the effect of seeing two images in one and of seeing the invisible (which would be the paranoid activity) in his paintings like *Dormeuse, cheval, lion* and *Dormeuse, cheval, lion invisible* as well as in his text and painting: *la femme visible* and *l'homme invisible*.<sup>2</sup> Though he claims to change nothing in the anatomical figure, in the painting it is necessary to make light changes to show the double/triple image of the sleeping woman, horse and lion. But the crucial changes are made by the spectator trying to see the invisible.

- 
- 1 We know though that *écriture automatique* is not really passive neither really automatic, but the willingly transgression of moral laws as well as any other conventions.
  - 2 Dalí's first publication *La femme visible* also contains the article "L'âne pourri" ("The Rotting Donkey") in which he laid out his paranoid-critical method. For more details about the text-image relation of *La femme visible* and *L'homme invisible* cf. Riñler-Pipka (2007).



Fig. 1: Salvador Dalí, *Dormeuse, cheval, lion invisibles*, 1930, oil on canvas, 50,2 x 65,2 cm, Musée d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris (© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).



Fig. 2: Salvador Dalí, *Dormeuse, cheval, lion*, 1930, oil on canvas, 60,6 x 70,7 cm, Pola Museum of Art, Pola Art Foundation, Kaganawa (© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

This sort of optical illusion is no revolutionary creation by Dalí, but quite common in art history where the surrealist artist looked out for inspiration.<sup>3</sup> The fascination is not founded in the optical illusion, but in the 'paranoid' ability to discover and to create surreality by transforming the visual world. Dalí is right when suggesting that perception is a question of education: if he educates our way to see by showing us the 'gemstones in the donkey cadaver', we will never be able to look at a donkey with naive and innocent eyes (cf. Dalí, 1998: 223s). The invisible in this context is not so much the picture of gemstones by the view of a donkey cadaver – that can be made visible in paintings (*L'âne pourri*, 1928) or film (*Le chien andalou*, 1929) –, but the process of perception. And this could be the reason for Dalí's writing.

To change the spectator's way of perception, the Catalan artist needed both: painting and writing – and other media like film, theatre, publicity, design, etc. Arguing with Bergson it is not so much changing the way of perception, but to describe in the first place perception and memory. This is where Dalí's concept of activity and movement comes into operation. He claims to change and even to destroy the common traditions of seeing

3 Cf. the connection to Hans Holbein pointed out by Brad Epps (2007: 117).

“to contribute to the collapse of reality” (Dalí, 1998: 226), but along with it he shows quite philosophically behind his paranoid facade some premises of perception and memory.

Dalí enforces the surrealist concept of the “merveilleux” which shows rather incidentally a surrealist world to the poetic mind. In his distinctive egocentric manner, the artist pointed out that alone his will or his paranoid mind is able to change the perception of all his spectators, just because he make us see gemstones in the donkey cadaver. Besides all eccentricity, Dalí did not reserve this capacity to his own, but encouraged everyone to change reality into surreality by activating the paranoid abilities – naturally taking his own ability superior to anybody else's.

More than other surrealists Dalí focuses on the activity and movement in the process of perception. Everything is able to change – even the past. That is why “memory” is such an important idea for Dalí in his writings. Not only in his pseudo autobiography *Secret Life...*, he used false memories to disturb the reader's perception (cf. Roloff, 2007), but also in his earlier poem *Love and Memory / El amor y la memoria* (1931)<sup>4</sup> he shows a playful association of “memory”. On the one hand, it is a parody of the psychoanalytic memory debate<sup>5</sup> and of Bergson's use of “memory”. On the other hand, it might be very well a true expression of his love to Gala which tries to overcome limits of time and space.

Just to give a short view into Dalí's way of connecting seriously Bergson's theory and of presenting humorously his paranoid extension of it, I try to go into the details of this poem. In *El amor y la memoria*, the artist quite surprisingly refers to Bergson by using a false quotation, which is not the only connection. Even the motto of the poem opens up with the subject of movement: “Hay cosas inmóviles como un pan” (Dalí, 2004: 218.). As we know from reading Bergson and Dalí, they both would deny the existence of given, unchangeable and immobile material. By using something as profane as a “bread” as an example, he enforces the ironic effect of the motto. In this context, “bread” might seem profane but Dalí implicates also the religious symbolic meaning of “our daily bread (given by the Father)” and the psychoanalytic meaning of bread as a phallic symbol in his paintings. In contrast to his motto, Dalí generally likes to set “bread” in motion. For example, in *Le chien andalou* (1929) several breads are balanced on the heads of cyclists; in other paintings, photographs and happenings,

---

4 For the English translation cf. Dalí (1998: 162–172).

5 Cf. the still current „False-Memory-Debate“ in psychoanalysis.

the artist throws bread in the air. Even in the poem itself Dalí sets “bread” in motion, making it part of strings of association: “el pan bien dorado/ parecido llanto”; “contra la que pronto/ se va a golpear/ el pan” (Dalí, 2004: 218). Thus, the author disproves his own motto in the poem.

In contrast to the moving bread, the *alter ego* of Dalí in this poem (and in several paintings) “Guillermo Tell” is impotent and immobile. Finkelstein points out this psychoanalytic context in the poem and the associated paintings (cf. Finkelstein, 1996: 131–139). Besides this motive and the main subject of glorifying Gala (cf. Rißler-Pipka, 2007), we are able to detect a deep examination of Bergson’s *Matière et Mémoire* – though hidden, but starting with the motto, the whole poem is linked to Bergson. Dalí spreads key-words of Bergson’s theory into the completely different context of his poem. After the immobile objects (“cosas inmóviles”), he speaks of other indeterminate objects (“otras cosas indeterminadas” [Dalí, 2004: 218]): When Bergson speaks of “indetermination”, it is the first time in his book he links perception to memory. We are not determined to react immediately to the perception like protozoan,<sup>6</sup> but we have the choice how to react. That means that we are able to distance ourselves from perception by taking most of the things in viewing them instead of touching, tasting etc.<sup>7</sup> The existence of choice is for Bergson the principle of human perception called “indetermination”: “Partons donc de cette indétermination comme du principe véritable” (Bergson, 1965 [1939]: 18). On the basis of “indetermination”, perception means for Bergson the variable relation between humans and objects which is characterized as interactive (“une relation variable entre l’être vivant et les influences plus ou moins lointaines des objets qui l’intéressent” [Bergson, 1965 [1939]: 19]). The last named attribute is important and describes another ability of human perception. We are not damned to absorb every sensual stimulus, but we can concentrate on the things of interest and even eliminate to a certain degree items of our perception.

That must have fascinated Dalí – even if the fact itself is quite obvious. Bergson presented it in such a consistent scientific manner that Dalí did not only like the subject itself, but also the kind of philosophical language used by Bergson.<sup>8</sup> To mix his quite corporal surreal language with this kind of serious terminology should be right to the gusto of the Catalan artist.

---

6 Cf. the example given by Bergson (1965 [1939]: 19).

7 This ability has to be learned as infants explore the world by tasting and touching.

8 The artist’s fascination for science is proved and analyzed by Astrid Ruffa (2005).

Though the effect is first of all one of parody, there are some basic ideas of Bergson that must have been supported by Dalí. If Bergson underlines the term of “indetermination”, it signifies the complete freedom of creativity for Dalí. To decide what will be part of our perception and what will not means that neither reality nor personal perception are given and detectable.

Right after introducing the terminology of “indetermination”, Bergson comes to the conclusion that perception and memory are connected inseparably:

En fait, il n'y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs. [...] Si courte qu'on suppose une perception, en effet, elle occupe toujours une certaine durée, et exige par conséquent un effort de la mémoire, qui prolonge les uns dans les autres une pluralité de moments. (Bergson, 1965 [1939]: 19–20)

This corresponds not only with the subject of the poem *El amor y la memoria*, but also with the larger part of Dalí's work. The recurrent themes of the little girl seen in his youth and incarnated by Gala or the father-son-complex are not imperative psychoanalytical problems, but part of Dalí's play with false and right memories. They may even lead to a serious thinking about perception and memory which is hidden behind the faked quotation of Bergson's philosophy. To be able to bind Bergson's arguments to his own surrealist poem, Dalí had to study the text itself and not just copying the style of it.

Despite the superficial impression of nonsense and parody, the author uses Bergson's vocabulary for his own theory of perception freed of scientific laws. Addressing Gala, his love, Dalí fakes typographically and stylistically a quotation of Bergson's celebrated work:

Gala  
 mi amor me demuestra  
 la falta de recuerdos que de ti tengo  
 porque no me acuerdo de ti  
 tú no cambias  
 estás al margen de mi memoria  
 porque eres mi vida  
 científicamente  
*«la noción misma*  
*»de la duración del tiempo*  
*»nace*  
*»de la comparación*  
*»entre los fenómenos exteriores*  
*»(movimientos y cambios de estado)*

»y los fenómenos de nuestra propia vida  
 »comparación posible  
 »por la fijación independiente  
 »del devenir  
 »cuyas representaciones respectivas  
 »permiten la memoria». (Dalí, 2004: 223)

The consistent logic of Bergson's argumentation seems to be completely distorted by Dalí. The perception of the Catalan artist is also based on moments of his past and memory like Bergson claims, but the very difference lays in the invention of memory itself by Dalí. There is no need for Gala to be part of his memory, because he feels free to make her a stable figure of all his life, perception and memory. Dalí contradicts himself and calls it "científicamente".<sup>9</sup>

When Bergson speaks of duration "la durée" ("la duración del tiempo") he distinguishes between the personal and the impersonal, homogeneous "durée". The latter one is called fictional ("une idole du langage, une fiction" [Bergson, 1965 [1939]: 123]) and therefore rejected, whereas "la durée" is not measurable and can signify different moments of different durations which seem to happen at the same time. Bergson gives us the example of the dreaming person who sleeps just some minutes, but in his dream he experiences several weeks.<sup>10</sup> Because of the limited human consciousness, we are not able to perceive all the movements in space as single moments of time (Bergson gives as example the 400 billions of oscillations which create red light; cf. Bergson, 1965 [1939]: 122). That means that in our personal duration all these moments of time are concentrated on one. The conclusion for perception is as follows:

Percevoir consiste donc, en somme, à condenser des périodes énormes d'une existence infiniment diluée en quelques moments plus différenciés d'une vie plus intense, et à résumer ainsi une très longue histoire. Percevoir signifie immobiliser. (Bergson, 1965 [1939]: 123)

- 
- 9 Whereas here he says that he can't remember Gala at all, in his book *The Secret Life...* he claims to know Gala since before his birth and since his childhood; cf. Rißler-Pipka (2007) for an analysis.
- 10 "Ne nous arrive-t-il pas de percevoir en nous, pendant notre sommeil, deux personnes contemporaines et distinctes dont l'une dort quelques minutes tandis que le rêve de l'autre occupe des jours et des semaines?" (Bergson, 1965 [1939]: 123)

Dalí speaks of all this in his little faked quotation. He makes perception and memory a very personal subject and exaggerates in this point Bergson's argumentation, but in the main points they agree. If we take "la duración del tiempo" as a translation of Bergson's "durée", Dalí binds it to a comparison of outer and inner phenomena. "Los fenómenos exteriores" are corresponding to Bergson's material world that is subjected under the physical laws. That means that it can be described as moving or in a measurable state, but it is probably not perceptible for us (as the example of the red light shows). All these outer phenomena would be part of measurable (homogeneous) space and time (which is the same for Bergson), but "la durée" needs the assistance of our consciousness and memory, i.e.: "los fenómenos de nuestra propia vida". Only in the contraction of time, in the contraction of two different moments to one single recollection or perception do we see the duration of time<sup>11</sup> – that nothing is lost and gone, even if we think we forgot it.

En un sens, ma perception m'est bien intérieure, puisqu'elle contracte en un moment unique de ma durée ce qui se répartirait, en soi, sur un nombre incalculable de moments. Mais si vous supprimez ma conscience, l'univers matériel subsiste tel qu'il était: seulement, comme vous avez fait abstraction de ce rythme particulier de durée qui était la condition de mon action sur les choses, ces choses rentrent en elles-mêmes pour se scander en autant de moments que la science en distingue, et les qualités sensibles, sans s'évanouir, s'étendent et se délayent dans une durée incomparablement plus divisée. (Bergson, 1965 [1939]: 123)

There is also the "durée" of the outer phenomena which is much too complex for us to perceive, but nevertheless only in the interaction of inner and outer phenomena perception and "durée" are possible. So Dalí is quite right if he speaks of a comparison between inner and outer phenomena, but the conclusion he draws would not be part of Bergson's argumentation. At this point Dalí exaggerates again: there is no complete freedom for an independent fixing of the future ("por la fijación independiente del devenir"). In contrast Bergson speaks of the possibility of influencing the future by taking advantage of the ability to immobilize and contract certain moments in our memory.

[...] et l'organisation plus complexe du système nerveux, qui semble assurer une plus grande indépendance à l'être vivant vis-à-vis de la matière, ne fait que symboliser maté-

---

11 This argument of Bergson is also a main point in Walter Benjamin's *Passagenwerk*, where it helps to overcome the 19th century.

riellement cette indépendance même, c'est-à-dire la force intérieure qui permet à l'être de se dégager du rythme d'écoulement des choses, de retenir de mieux en mieux le passé pour influencer de plus en plus profondément l'avenir, c'est-à-dire enfin, au sens spécial que nous donnons à ce mot, sa mémoire. (Bergson, 1965 [1939]: 131)

Dalí reverses the sense of this argument when he writes that not memory makes possible to influence future, but that the representations of the future are responsible for the memory (“del devenir cuyas representaciones respectivas permiten la memoria”). We could see this reversion of sense as surrealist effect, because Dalí likes to disregard the continuity of time and wants to free his mind of it. Even if he exaggerates Bergson's text, he is truly impressed by the concept of “la durée” as discontinuous and of perception as immobilization of moving moments, memories and objects.

So the motto of the poem: “Hay cosas inmóviles como un pan” can be seen in a new light. It is not the object itself (the bread) that is immobile, but to perceive it as bread, we have to condense the moment and the state in which we have seen it and we will probably add other moments and other breads seen before. All this supports Dalí's theory of the paranoid critical method presented in “The Rotting Donkey”: to be able to actively change our way of perception by combining opposed things like gemstones and the rotting donkey. Dalí uses this and other “key-motives” in different media to make sure that the spectator memorizes it and integrates it into his future perception.

Looking at Dalí's work of paintings, film, photographs and performances, we will find that the bread, the donkey and other motives are always captured in an immobile situation even if they are moving. In painting and photography the moments are frozen anyway, but also in his films the motives can be separated to a single memorable image: like the rotting donkey that is pulled up on a rope together with the piano as a surrealist “chain of association”.

When we ask now again: What is the invisible in perception? we can try to answer it with Bergson and Dalí that the invisible is the part added by memory – invented or not, but we are not able to perceive something without seeing not only the one object present but also everything linked to this object by memory. For Dalí, this is a starting point for the creative act as he not only adds unconsciously something out of his memory to his perception (which would be a pure psychoanalytic effect), but willingly mixes false and true memories and calls them “real” or better “surreal”. ■

## ■ Bibliography

- Bergson, Henri (1965 [1939]): *Matière et Mémoire*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Breton, André (1992): “Le message automatique”, in: *Œuvres complètes* (vol. 2), Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 375–392.
- Dalí, Salvador (1998): *The Collected Writings of Salvador Dalí*, ed. and transl. by Haim N. Finkelstein, New York / Cambridge: Cambridge University Press.
- (2004): “El amor y la memoria”, in: *Obra completa* (vol. 3), Barcelona: Destino, 218–232.
- Epps, Brad (2007): “Dalí's Crutches”, in Maurer Queipo / Rißler-Pipka (eds.), 95–128.
- Finkelstein, Haim (1996): *Salvador Dalí's Art and Writing, 1927–1942*, Cambridge / Mass.: Cambridge University Press.
- (1998): “Introduction”, in: Dalí, 1–12.
- Maurer Queipo, Isabel / Rißler-Pipka, Nanette (eds. 2007): *Dalí's Medienspiele. Falsche Fahrten und paranoische Selbstinszenierungen in den Künsten*, Bielefeld: transcript.
- Rißler-Pipka, Nanette (2007): “Gala-Gradiva: Therapeutin und Muse – Kritik und Paranoia”, in Maurer Queipo / Rißler-Pipka (eds.), 159–197.
- Roloff, Volker (2007): “Surreale Metamorphosen und Spiegelbilder”, in Maurer Queipo / Rißler-Pipka (eds.), 49–76.
- Ruffa, Astrid (2005): “Dalí's surrealist activities and the model of scientific experimentation”, *Papers of Surrealism* 4, <[www.surrealismcentre.ac.uk](http://www.surrealismcentre.ac.uk)>.
- Nanette Rißler-Pipka, Universität Siegen, FK „Medienumbrüche“, Teilprojekt B1, Adolf-Reichwein-Straße 2, D-57068 Siegen, <[rissler@romanistik.uni-siegen.de](mailto:rissler@romanistik.uni-siegen.de)>.

Resum: Les nombroses i polifacètiques obres de l'artista català Salvador Dalí no revelen de bon principi que s'hagués pogut interessar seriosament per qüestions filosòfiques de la teoria de la percepció. Tant a les pintures com als escrits, Dalí prioritza encegar l'observador i el lector amb conceptes pseudobiogràfics i sobretot paranoics. Sembla que molt es perd en la paròdia i la bogeria i pot ser interpretat amb fórmules psicoanalítiques. A partir del poema *El amor y la memoria*, que ja fa referència al títol a *Matière et Mémoire* de Bergson, es mostrarà a tall d'exemple com Dalí s'enfronta de manera intensiva als arguments filosòfics, i com els supedita subtilment a la seva pròpia teoria. Dalí també parodia i s'aprofita capaçment de l'obra de Bergson en els escrits sobre el mè-

tode paranoicocrític de *La femme visible*. D'allí s'extreuen reflexions sobre la percepció, la memòria i l'invisible, que són rellevants pels debats actuals sobre virtualitat i hiperrealitats al cosmos digital. ■

Zusammenfassung: Die zahlreichen und vielseitigen Arbeiten des katalanischen Künstlers Salvador Dalí lassen auf den ersten Blick kaum vermuten, dass er sich ernsthaft mit philosophischen wahrnehmungstheoretischen Fragen auseinandergesetzt haben könnte. Dalí legt es sowohl im Bild als auch in seinen Schriften darauf an, die Betrachter und Leser durch pseudobiographische und vor allem paranoische Motive zu blenden. Vieles scheint sich in Parodie und Wahnsinn zu verlieren und leicht mit psychoanalytischer Formel auflösbar. Am Gedicht *El amor y la memoria*, das sich schon im Titel auf Bergsons *Matière et Mémoire* bezieht, wird hier exemplarisch gezeigt, wie intensiv sich Dalí mit den philosophischen Argumenten auseinandersetzt und sie subtil seiner eigenen Theorie unterordnet. Auch in seinen Schriften zur paranoisch-kritischen Methode in *La femme visible* wird Bergsons Arbeit gleichzeitig parodiert und gekonnt ausgenutzt. Daraus ergeben sich Überlegungen zu Wahrnehmung, Erinnerung und dem Unsichtbaren, die auch für die aktuellen Debatten über Virtualität und Hyperrealitäten im digitalen Kosmos relevant sind. [Keywords: Perception, memory, invisible, painting-poem-philosophy] ■

# Surrealismus und Intermedialität in *La vie secrète de Salvador Dalí*

Volker Roloff (Siegen)

## ■ 1 *La vie secrète* als surrealistischer Theaterroman

Wer Dalís 1942 erschienene, in französischer Sprache abgefasste Autobiographie *La vie secrète*<sup>1</sup> ernst nimmt, könnte, wie viele Dalí-Interpreten, den Eindruck gewinnen, als ob Dalí sich Anfang der 40er Jahre vom Surrealismus abgewandt habe, als ob er sich nunmehr einem neuem Klassizismus, insbesondere der Renaissance zugewandt habe: „Mein surrealistischer Ruhm war wertlos, ich mußte den Surrealismus in die Tradition einfügen. Meine Einbildungskraft mußte wieder klassisch werden [...] Wichtig war, die Erfahrung meines Lebens ‚klassisch‘ zu machen, ihr eine Form, einen Schöpfungsmythos, eine Synthese, eine Architektur der Ewigkeit zu geben.“ (Dalí, 1984: 430) Am Ende von *La vie secrète* betont Dalí, dass man, statt den Surrealismus „zu subversiven Zwecken zu benutzen“, versuchen muss, aus ihm „etwas ebenso Stabiles, Vollständiges und Klassisches zu machen, wie die Werke in den Museen es sind.“ (Dalí, 1984: 490) Und er stützt sich dabei auf Freud, der ihm in einem Gespräch versichert habe: „In klassischen Bildern suche ich das Unterbewusste, in einem surrealistischen Bild das Bewusste.“ Damit, so Dalí, war das „Todesurteil über den Surrealismus als Doktrin, Sekte und ‚Ismus‘ gesprochen – aber die Realität seiner Tradition als ‚Geisteszustand‘ bestätigt; es war das gleiche wie bei Leonardo – ein ‚Drama des Stils‘, ein tragisches Lebensgefühl, eine tragische Ästhetik“ (Dalí, 1984: 490).

---

1 Die Erstausgabe erschien in den U.S.A. in amerikanischer Sprache, übertragen von Haakon M. Chevalier nach Dalís handschriftlichen, französischsprachigen Manuskripten. Die deutsche Übersetzung von Rolf Schieber 1984 und auch die spanische und weitere Übersetzungen folgten immer der amerikanischen Erstausgabe. Die Ausgabe der französischen Originaltexte von Frédéric Joseph-Lowery *La vie secrète de Salvador Dalí* ist erst 2006 erschienen (Lausanne: L’âge d’homme), allerdings ohne die Bilder und Zeichnungen Dalís.

Es ist offensichtlich, dass Dalí hier, wie an vielen anderen Stellen der *Vie secrète*, seine Verbindungen zum Surrealismus relativiert und vor allem versucht, seine eigene Vergangenheit, seine engen Kontakte zu Breton, Eluard, Lorca und Buñuel so weit wie möglich zu verdrängen, zu verschleiern oder ganz zu verleugnen. Gibson spricht in seiner Dalí-Biographie mit guten Gründen von einem „Verrat an einstigen Freunden, Verrat an dem, was Dalí selbst gesagt, geschrieben oder getan hatte, Verrat an der Wahrheit, Verrat an dem Anspruch, den er zu Beginn des Buches erhoben hatte, nämlich, dass es ‚ein ehrlicher Versuch zum Selbstporträt‘ sei.“ (Gibson, 1998: 427) Verleugnet habe Dalí auch sein früheres politisches Engagement, seine Mitwirkung im Kreis der radikalen katalanischen Anarchisten, und seine homoerotischen Neigungen, die u.a., wie auch David Vila-seca (2001: 89–125) anmerkt, in seinem früheren Tagebuch *Un diari* aus den Jahren 1919/20 sehr deutlich sind (vgl. Dalí, 1994). In *La vie secrète* findet Dalí immer neue, merkwürdig paradoxe Formulierungen, um die von ihm so genannte Metamorphose und Renaissance dem Leser zu erklären: „Meine Metamorphose ist die Tradition, denn Tradition heißt ja nichts anderes als: Wechseln der Haut, Wiederfinden eine neuen, ursprünglichen Haut, die eben die unausweichliche Folge der ihr vorausgegangenen biologischen Form ist. Doch sie ist weder Chirurgie noch Verstümmelung, noch Revolution – sie ist Renaissance. Ich gebe nichts auf; ich setze fort. Ich fahre mit dem Anfang fort, da ich bei dem Ende begonnen hatte, damit mein Ende wieder Anfang sein könne, eine Renaissance“ (Dalí, 1984: 485). „Immer habe ich beim Tod begonnen, um den Tod zu vermeiden. Tod und Auferstehung, Revolution und Renaissance, dies sind die Dalíschen Mythen meiner Tradition.“ (Dalí, 1984: 486)

In dem erst vor kurzem veröffentlichten Manuskript, das auch die Vorlage für die Übersetzung in der amerikanischen Erstausgabe bildet, lautet diese Passage:

„ma mhetamhorfosse et tradition“, tradition cet preci/car/tradition cet precisement cela, „changemen de peau“, reinvention d’une nouvelle peau originale qui soit/precisement/la concecance/ineluctable/du moule viologique de celle qui lui precede: ce n’est pas reniment ni cirugie, ni mutilation, ce net pas „revolution“/non plus/cet renaissance – \* Artistique 183 ge ne renonce a rien: ge continue, et ge continue par le comencement/par comence/, puisque javais comence par finir la fin, a fin que ma fin puise etre de nouveau en comencement, une renesance – <sup>2</sup>

2 Dalí, Salvador (2006): *La vie secrète de Salvador Dalí. Suis-je un génie ?* Edition critique établie par Frédérique Joseph-Lowery, Lausanne: L’âge d’homme, 716–717.

Die ursprüngliche Schreibweise Dalís ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Sie ähnelt, wie Jack Spector im Vorwort anmerkt „par son caractère erratique et la richesse de ses nombreux jeux de mots“ (Dalí, 2006: 7) jenen surrealistischen Texten, die sich von den Normen der Sprache lösen und den Prozess des Sprechens und Schreibens selbst, das freie Spiel der Wörter und ihrer Bilder spiegeln. Frédérique Joseph-Lowery betont in der Einleitung zu seiner Ausgabe Dalís freien Umgang nicht nur mit der französischen Sprache und ihren Regeln, sondern seine Freude an der Konfusion der Sprachen, der Kombination zwischen dem Französischen und seiner Muttersprache, dem Katalanischen: „Il y a du vent dans les voiles de la langue. Dalí, qui est né entre deux portes, la catalane et la française, en sent les courants d’air. Il a appris à lire et à écrire dans une école française installée en Catalogne après avoir fui Béziers. Les langues entremêlent leur souffle et se répandent autour de lui [...]“ (Dalí, 2006: 20). Dalí schreibt etwa so wie er spricht und er kümmert sich nicht besonders um die Ordnungen der Sprache, die Orthographie, die Grammatik und das Alphabet:

ge n’ai jamais reussi a aprendre par queur l’ordre alfabetique, et quan ge feux veux chercher qu’elque chose dans un digtionere/ge ne que l’oubriir/ninporte ou ge l’oubre/et/ge trouve toujours ce que ji cherche, l’ordre alfabetique na jA net pas mon especialite et ge hu le don de toujours *en etre deors*, jalle donc me mete deor de l’ordre alfabetique du surrealisme puisque, que ge le veille ou non, le surrealisme ete moi. « le surrealisme ete moi » (Dalí, 2006: 21)

Man muss nicht unbedingt auf Dalís groteske, an Rabelais erinnernde Schreibweise, zurückgreifen, um zu sehen, wie spielerisch und erfinderisch Dalí nicht nur mit den Wörtern, sondern auch seinen eigenen Gedanken umgeht, wie er dabei seine eigenen Formulierungen und Ideen immer wieder verdreht, umgestaltet, und wie er versucht, seine früheren Positionen und Anschauungen umzudeuten, gleichsam neu zu erfinden. Dalís *Gebeimes Leben* ist, wie im Folgenden gezeigt werden soll, nicht nur in dieser Hinsicht ein surrealistisches Produkt par excellence, auch die Rede von der Abkehr vom Surrealismus erscheint bei Dalí als Maskerade, als Inszenierung. Der neue Glaube an die Renaissance, der Mythos der eigenen Wiedergeburt mit Gala gehört zu dem Schauspiel surrealer Metamorphosen, Maskeraden und Rollenspiele, zu der Mischung von Theatralität und Ironie, die für *La vie secrète* insgesamt typisch ist.

Die Kritik an bestimmten Aussagen in *La vie secrète*, die Gibson, Vila-seca und andere auf der Grundlage biographischer Studien vorbringen und

durch viele Details belegen, ist ohne Zweifel berechtigt, trifft aber nicht die literarische Form und Schreibweise eines Buches, das mit dem traditionellen literarischen Genre der Autobiographie wenig gemein hat. Es gibt bisher erstaunlicherweise kaum Versuche, die Form und Schreibweise Dalís, seine Rolle als Schriftsteller und Malerdichter näher zu untersuchen.<sup>3</sup> Die Dalí-Biographen sind meist auf der Suche nach biographischen Fakten und auch viele Kunsthistoriker haben *La vie secrète* vor allem gelesen, um die Rätsel der bekannten Dalí-Bilder zu lösen und vermeintlich authentische Kommentare zu den Bildern zu finden. In *La vie secrète* finden sich auch, so scheint es zumindest, Erklärungen für verschiedene Bilder Dalís, Kommentare z.B. zu den weichen, zerfließenden Uhren, dem Camembert, zu den ‚Fetischen‘ Dalís, den Kröten, Heuschrecken, Ameisen, verwesenden Eseln, dem Klavier mit den Kerzen, aber dabei wird meist nicht bedacht, dass Dalí solche Anekdoten zu seinen Bildern meist cum grano salis erzählt, mit der ihm eigenen Ironie und grotesken Phantasie, in einem Spiel mit dem Leser, der Hinweise zur ‚Bedeutung‘ der Bilder sucht. Dalí bietet in *La vie secrète* auch genügend Materialien für eine psychoanalytische Deutung, für jene Interpreten, die glauben, Dalís Werk mit Freud oder mit Lacan besser verstehen zu können.<sup>4</sup> Aber auch hier wird meist übersehen, dass Dalí in *La vie secrète*, wie auch in früheren Texten, mit den Begriffen der Psychoanalyse sehr eigenwillig umgeht, sie auf eigene Weise zu interpretieren sucht und mit ihnen, ähnlich wie auch mit den Motiven und Verfahrensweisen der traditionellen Autobiographie, sein Spiel treibt. Hier, wie auch in früheren Texten,<sup>5</sup> sind die Grenzen zwischen Dalís Freud-Rezeption und seinen Freud-Parodien nicht leicht zu ziehen.

Es wäre daher an der Zeit, *La vie secrète* als literarisches und intermediales Produkt neu zu lesen und den Schriftsteller Dalí zu entdecken und auch zu prüfen, ob Dalí, wie er selbst behauptet, als Schriftsteller weit besser sei denn als Maler (vgl. Gibson, 1998: 651 und Abb. 1). Anknüpfungspunkte für eine literarische Analyse finden sich in verschiedenen Arbeiten, die aber wie z.B. Riese Hubert, Joseph-Lowery, Amossy bisher nur einzelne Aspekte von *La vie secrète* betreffen. Dies gilt auch für die Kommentare der neuen kritischen Edition, die sich vor allem mit der Entstehungsgeschichte des Werkes beschäftigt und die enge Zusammenarbeit mit Gala betont,

3 Vgl. z.B. Ruth Amossy (1995) in Maurer Queipo / Rifler-Pipka (eds. 2007).

4 Vgl. z.B. stellvertretend für viele andere Gorsen (1980).

5 Vgl. z.B. Dalí, „La métamorphose de Narcisse – poème paranoïque“ (1971), zuerst erschienen 1937; dazu Vf. in Maurer Queipo / Rifler-Pipka (eds. 2007: 49ff.).

aber relativ wenig zur Analyse des literarischen Genres und der intermedialen Form, den Text-Bild-Beziehungen beiträgt. Zu fragen bleibt, wie Dalí die verschiedenen Motive, Elemente und Verfahrensweisen in *La vie secrète* kombiniert und welche literarischen Traditionen dabei im Spiel sind.

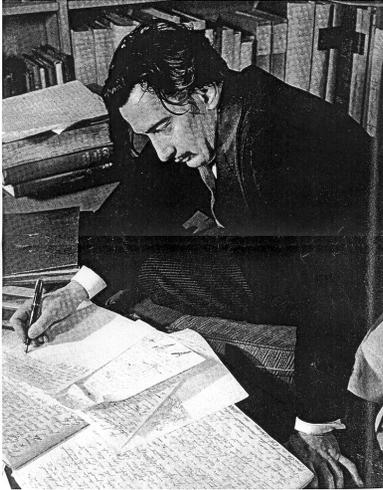


Abb. 1: Dalí in Hampton Manor / Virginia bei der Arbeit zu *La vie secrète de Salvador Dalí*. Foto: Eric Schaal (in: Gibson, 1997: 83; © VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Eine wichtige Differenz zur literarischen Autobiographie und damit auch zu dem Typ der Selbstdarstellung des Künstlers wie z.B. Benvenuto Cellinis berühmter *Vita* liegt darin, dass Dalí vor allem sein „geheimes“ Leben darstellt, d.h. die inneren Bilder, die Träume, Phantasien, Erinnerungen, Ängste, Projekte und Reflexionen, die ihn in der Situation des Schreibens und in seiner künstlerischen Arbeit beschäftigen. Es handelt sich in diesem Punkt, ganz ähnlich wie in Prousts *Recherche*, um den Versuch, das „autre moi“ zu erfassen und zu durchschauen, die Imaginationen, Bilder, Wünsche, Ängste und Phantasmen, die, wie Dalí selbst es nennt, „virtuellen Denk- und Vorstellungsbilder“ (Dalí, 1984: 484) des Schreibenden zu veranschaulichen; mit anderen Worten, das Imaginäre und Surreale als Angelpunkt der eigenen Existenz zu begreifen, das Proteische und Phantastische des Subjekts. In dieser Hinsicht könnte man von einem Buch der Träume, Erinnerungen, Anekdoten und auch der Schwänke, Facetten, Märchen und Mythen sprechen, von einem Theaterroman, der das geheime Leben als eine Folge von Schlüsselszenen, Rollenspielen, Metamorphosen, Maskeraden und Simulationen begreift und damit die Grenze von Fiktion und Wirklichkeit aufhebt.

Ähnlich wie im pikaresken Roman finden wir Dalí in ganz verschiedenen Rollen und Szenarien, die sich abwechseln und oft überlagern und äußerste Gegensätze miteinander verbinden. Er erscheint je nach Situation und Laune als Genie oder Clown, als *monstre* oder Salvador, als Dandy oder Narr, als Bettler oder König, als Quijote oder Pikaro, und oft auch als Sadist oder Masochist, Täter oder Opfer, als Zyniker oder Verzweifelter, als Anarchist oder Monarchist, als Liebhaber oder Masturbator, als Teufel oder Christus; immer aber, in der antiken Bedeutung von *persona*, als Verwandlungskünstler, als Schauspieler, Zauberer und Visionär, der seiner eigenen Geschichte und dem Zeitgeist immer schon voraus ist. Dabei wird das Repertoire der Rollen und Rollenspiele, das im pikaresken Roman durch die Macht der Fortuna bereits sehr variantenreich ist, von Dalí nicht nur aktualisiert, sondern erheblich erweitert. Ähnlich vielfältig und variabel sind die dramatischen und narrativen Formen, die diesen Rollenspielen zugrunde liegen und von der Farce, Grotteske, Sottie, Satire, Allegorie, dem Mysterienspiel, der *tragicomedia*, Oper oder Operette bis hin zum surrealistischen und absurden Theater reichen. In verschiedenen Episoden der *Vie secrète* finden sich auch Elemente des Märchens, der Legende und Hagiographie, aber auch Schwänke, Anekdoten, und nicht zuletzt auch quasi-autobiographische Dialoge zwischen dem Erzähler und dem Leser. Der Erzähler bevorzugt, auch im narrativen Kontext, dramatische Formen, die szenische Darstellungsweise.

Der meines Erachtens am ehesten passende Begriff ‚Theaterroman‘ bezeichnet dabei nicht nur die Theatralität der Rollenspiele, der erzählten Geschichten, sondern den autobiographischen Diskurs selbst und die verschiedenen Formen seiner Dramatisierung und Visualisierung. Ein Ziel ist, die Spielräume des Imaginären auszuweiten und die Suche nach der Identität als eine Serie von Metamorphosen darzustellen, die das Erlebte und Gesehene in erinnerte Bilder und sprachliche Figuren verwandeln, aber umgekehrt die von Dalí sogenannten wahren oder falschen Erinnerungen (vgl. Dalí, 1984: 51ff.) mit immer neuen Inszenierungen, Spiegelungen, Mythen und Visionen verbinden.

## ■ 2 Intermedialität

Damit ist ein weiteres Merkmal angedeutet, das die Differenz der *Vie secrète* im Vergleich mit klassischen Autobiographien unterstreicht. Dalí verbindet seinen Text mit eigenen Bildern, Zeichnungen und Reproduktionen von

Fotografien und lädt damit zu einer intermedialen Lektüre ein, einer, wie Riese Hubert es nennt, „triple lecture du texte“:

Dalí nous présente un livre nous invitant à une triple lecture du texte, les reproductions de photographies et de tableaux, les dessins inscrits le plus souvent au beau milieu des pages. Les tableaux reproduits fonctionnent comme des illustrations en constituant un corps visuel et une documentation au service du texte. Elles s'accompagnent de courtes explications au bas des pages. Comme les tableaux, les photographies se rapportent aux scènes décrites sans qu'on puisse pour autant les considérer comme des illustrations proprement dites. Les dessins par contre constituent un album d'art vivant et doivent peut-être leur présence à l'élan textuel car ils donnent l'impression de s'allonger, de se prolonger, de se courber, de se combiner, de se séparer, de se rechanger et de se multiplier à volonté. Dalí, qui a toujours fait l'éloge de l'invention en rejetant les notions de copie et d'illustration, n'a pleinement réalisé son programme que dans son foisonnement de dessins où l'on reconnaît cette violence des actes, cette fluctuation des formes, cette fragilité de la matière et cette théâtralité si caractéristique de son art. Dans cet univers aux métamorphoses infinies les espèces animales et humaines échappent aux limites que Dalí a inscrites sous formes de ruptures dans les pages où s'insèrent les dessins. (Riese Hubert, 1997: 179)

Bemerkenswert ist, dass Dalí sich in vielen Bildern und Zeichnungen selbst darstellt, aber oft in anderer Weise als im Text, in grotesken Verwandlungen, in Form von Karikaturen, die mit den Selbstinszenierungen und Mythisierungen des Textes in eine Spannung geraten und zu einem Wechselspiel zwischen Groteske und Ironie, Pathos und Farce führen. So entsteht ein intermediales Produkt, ein Spiel im Zwischenraum verschiedener Medien, für das es in der Geschichte der literarischen und künstlerischen Selbstdarstellung kein Beispiel gibt, das aber in der Konzeption an die intermedialen Experimente der Surrealisten anknüpft. Bevor ich auf die intermedialen Aspekte in *La vie secrète* näher eingehe, sind weitere Merkmale der Schreibweise Dalís zu beachten: die vielfältigen, oft auch expliziten Bezüge zur spanischen Literatur<sup>6</sup> und Kunst, die, so könnte man es nennen, Präsenz des *Siglo de Oro* und der Bilder des Prado in dem geheimen Leben Dalís. Dalí übernimmt in seiner Erzählfreude, in seiner grotesken und ironischen Schreibweise, in seinen Mythen und Visionen verschiedene Elemente und Stilmittel des pikaresken Romans, die bereits das Projekt einer ernsthaften Autobiographie durch eine Serie karnevalesker und satirischer Episoden und Szenarien auflösen. Auf der anderen Seite finden sich

6 Ein Vorbild für die Anekdoten und Facetien von Dalí sind Texte der Renaissance, z.B. das *Liber facetiarum* von Poggio Bracciolini (1471) und Baldassare Castigliones *Il cortegiano* (1528), aber auch die *cuentillos* der spanischen Literatur des *Siglo de Oro*.

Bezüge zur spanischen Mystik, den Selbstdarstellungen und Dichtungen von Teresa von Avila und Juan de la Cruz, in denen Katholizismus und Erotik eine eigentümliche Verbindung eingehen. Ähnliches gilt für die Malerei, die trotz der programmatischen Hinweise auf die Renaissance, besonders Raffael und Leonardo, in *La vie secrète* spanische Traditionen aufnimmt und in vielen Zeichnungen an Figuren von Hieronymus Bosch oder Goya erinnert. Ebenso deutlich sind die Beziehungen zur Literatur des 19. Jahrhunderts, vor allem zu jenen Texten, die, wie z.B. Flaubert, Sade, Lautréamont, Jarry, Huysmans, auch für die Surrealisten wichtig waren.<sup>7</sup>

Diese, in *La vie secrète*, aber auch in früheren Texten und vielen Bildern Dalís erkennbaren Vorbilder und Referenzen entsprechen durchaus den Besonderheiten des spanischen Surrealismus, der von Anfang an, im Unterschied zum französischen Surrealismus, mit Vorliebe auf spanische Literatur, Mythen und Bilderwelten zurückgreift. Dies gilt z.B. für Valle-Inclán, Gómez de la Serna, Picabia, Gris, Lorca, Picasso, Miró und Buñuel, die vor allem auf prämoderne und barocke Traditionen des *theatrum mundi*, der *sueños*, der Groteske, Farce und Satire zurückgreifen. So entsteht eine eigentümliche Mischung zwischen spanischen Traditionen und künstlerischer Avantgarde, die vieles von dem vorwegnimmt, was sich in Frankreich erst später entwickelt; besonders katalanische Künstler und Intellektuelle sind dabei, oft ohne strenge Abgrenzung zum Futurismus oder Dadaismus, als Vermittler aktiv und nicht zuletzt auch Dalí selbst, der u.a. in der katalanischen Avantgardezeitschrift *L'Amic de les Arts* mitwirkt.<sup>8</sup> Dalís katalanische Texte dieser Zeit (1927–1929)<sup>9</sup> verdeutlichen schon in einer frühen Phase jene Aspekte, die für die spanischen und katalanischen Avantgarden ebenso wie für den Surrealismus wichtig sind: das Interesse für die neuen Medien wie Fotografie und Film und die damit verbundene Reflexion intermedialer Prozesse. In Dalís Beiträgen zu *L'Amic de les Arts*, z.B. in den Texten über „San Sebastián“ und „La fotografia pura creació de l'esperit“ (Dalí, 1974: 26ff., 52ff.), finden sich bereits medienästhetische Überlegungen, die vor allem darauf angelegt sind, die Unterscheidung zwischen inneren und äußeren Bildern, zwischen Wahrnehmung und Vision, Wahn und Wirklichkeit in Frage zu stellen und über die Möglichkeit einer

---

7 Vgl. Gerhard Wild in Maurer Queipo / Ribler-Pipka (eds. 2007: 207ff.) sowie den Beitrag von Riewert Ehrich in diesem Heft.

8 Vgl. Dalí (1984: 254).

9 Vgl. Dalí (1974: 7–90).

Erweiterung der Wahrnehmung durch die neuen Medien nachzudenken. Figuren wie San Sebastián und später auch Narziss oder der heilige Antonius erscheinen als Beispiele für eine neue surrealistische Mythologie, als Figuren der Schaulust und des erotischen Begehrens, die auf groteske Weise verwandelt und verrätselt werden. Schon in dem Essay „San Sebastián“ fasziniert Dalí die Möglichkeit der filmischen Großaufnahme „Wenn ich mit meinen Augen bei irgendeinem Detail stehen blieb, dann vergrößerte sich dieses Detail wie im Film einer Nahaufnahme und gewann allerhöchste Plastizität“ (Dalí, 1974: 55). Das neue Medium des Films ist für Dalí nicht etwa interessant, weil es die Wirklichkeit genauer abbilden kann, sondern weil es die Einbildungskraft, das Imaginäre, in Bewegung setzt, weil es das sichtbar macht, was wir zuvor noch nicht gesehen haben, weil es Träume, Visionen, Wünsche, Halluzinationen zum Vorschein bringt. „Das Kino kann uns wegen seiner enormen technischen Möglichkeiten den konkreten und erregenden Anblick der großartigsten und erhabensten Schauspiele bieten, was bisher nur das Vorrecht der menschlichen Phantasie war [...]“ (Dalí, 1974: 32).

Die Bilder und Texte in *La vie secrète* sind, wie bereits Dalís „San Sebastián“ oder „La métamorphose de Narcisse“, Ausdruck einer figuralen Ästhetik; wobei *figura*, im Anschluss an Assoziationen der mittelalterlichen und barocken Ästhetik, als eine Spielform der Schaulust und Sinnlichkeit, als Kombination von Text und Bild verstanden wird (Roloff, 2000: 388ff.). Solcher Figuren sind Generatoren intermedialer Prozesse, die die traditionelle Trennung von Wort und Bild auflösen, zugleich aber auch die Brüche, Spannungen und Zwischenräume im Zusammenspiel der verschiedenen Sinne verdeutlichen. Der Begriff *figura* verweist – in einer rezeptionsästhetischen Perspektive – auf das imaginäre Museum, die Bibliothek oder Bildergalerie, in unserem Bewusstsein – auf die Konfusion kollektiver und subjektiver Bilder, die, in Form von Visionen, Träumen und Schauspielen in unserem Kopf präsent sind, als ein ständig wechselndes Szenario traum-analoger Metamorphosen und Masken. Bereits Ovid begreift *figura* als sinnliche Gestalt, „in die sich der Geist, die Menschen und Götter wandeln und umformen“ (vgl. Roloff, 2000: 389). Es sind vor allem die Surrealisten, insbesondere Dalí, die nach dem Vorbild Ovids dieses Spiel der Metamorphosen und Traumszenarien noch viel weiter treiben und dabei vor allem die Sinnlichkeit, Dynamik, aber auch die Zerbrechlichkeit und Auflösbarkeit der Figuren im Zwischenbereich von Bild und Text vorführen.

Da der gesamte Text von *La vie secrète* und die entsprechenden Illustrationen eine Vielzahl solcher intermedialer Figuren hervorbringen, konzen-

riere ich mich im Folgenden auf einzelne spektakuläre Beispiele – mit dem Ziel, vor allem die mit den Figuren verbundene intermediale Reflexion näher zu beschreiben. Kapitel 9 in *La vie secrète* gehört zu den längsten Kapiteln, es behandelt Dalís Ausweisung aus der Kunstakademie, Kontakte mit Lorca und Buñuel, die Reise nach Paris und vor allem die Begegnung mit Gala. Man könnte hier, wenn man den Text als Theaterroman liest, ganz im Sinne der aristotelischen Poetik von einem dramatischen Szenario sprechen, einer Peripetie, die den Umschlag von der Krise, der Verzögerung bis hin zur Anagnorisis und zum glücklichen Ende signalisiert, d.h. zur Begegnung mit Gala und zur erlösenden Identifikation Galas mit den früheren Figuren des erotischen Begehrens.<sup>10</sup> Der Protagonist widmet sich zunächst „buchstäblich mit Leib und Seele“ der Malerei und der „philosophischen Forschung“ (Dalí, 1984: 245): „Am Ende des außerordentlich heißen Sommers war ich zum Skelett abgemagert. Mein Körper hatte sich sozusagen von meiner Person entfernt, und ich glaubte mich in eine der phantastischen Gestalten von Hieronymus Bosch zu verwandeln, in die Philipp II. so vernarrt war. Ich war tatsächlich eine Art Ungeheuer, das anatomisch nur aus Auge, Hand und Hirn bestand.“ (Dalí, 1984: 246)

Die Zeichnungen am Anfang des Kapitel 9 („Tristan und Isolde“, in: Dalí, 1984: 245; sowie „ohne Titel“ in: Dalí, 1984: 247)<sup>11</sup> veranschaulichen diese im Text angedeuteten Verwandlungen, erweitern aber, quasi über den Text hinaus, das Spektrum. Die Dalísche Figur erscheint zunächst, fast ganz zum Skelett abgemagert, in der Rolle Tristans, der Isolde anbetet, und dann als grotesker Körper, dessen Kopf nur noch aus einem Auge besteht. Diese Figur variiert zugleich ein traditionelles Motiv der Selbstdarstellung des Malers: „On peut y reconnaître le peintre dont la fonction consiste à voir et à faire voir. Dalí a ainsi métamorphosé le sempiternel tableau du peintre dans son atelier. Ces déformations, selon Dalí lui-même, s’inspirent de Jérôme Bosch.“ (Riese Hubert, 1997: 181). Die Zeichnungen stellen Beziehungen zum Text her, überschreiten aber den Text in einer Weise, die man mit Lyotard als „démenti à la position du discours“ bezeichnen kann oder auch mit Foucault als Versuch, die unendlichen Beziehungen

10 Vgl. dazu Nanette Rißler-Pipka in Maurer Queipo / Rißler-Pipka (eds. 2007: 159ff.).

11 Die im Text erwähnten Dalí-Graphiken finden sich allesamt in Dalí (1984) reproduziert; wir danken dem Schirmer-Verlag (München), der uns einen Wiederabdruck gestattet hatte. Da aber die spanischen Inhaber der Verwertungsrechte dieser Graphiken bis zum Redaktionsschluss des vorliegenden Bandes nicht festgestellt werden konnten, muss auf den Wiederabdruck leider verzichtet werden. (Anmerkung der Herausgeber)

und Spannungen *zwischen* Text und Bild zu inszenieren.<sup>12</sup> Dabei wird das Auge, seine Vergrößerung und Vervielfältigung, aber auch das Schließen und Aushöhlen des Auges zur zentralen *figura*; das Schließen der Augen, weil es, so Dalí, die besten Filme hervorbringt, die Filme unserer Phantasie erzeugt und zu jenen Träumen und Visionen führt, die erst die Augen öffnen.<sup>13</sup> In *La vie secrète* wird dieser Vorgang sowohl im Text als auch in den Zeichnungen zu einer Leitfigur der Selbstdarstellung und damit auch, wie schon in *Un chien andalou*, zu einer Schlüsselfigur der intermedialen Reflexion. Die meisten Gesichter Dalís haben geschlossene, grotesk zerstörte oder tote Augen, wie auch das Selbstporträt, das zusammen mit der Figur Galas als Titelseite in *La vie secrète* erscheint (vgl. „Dalí – verwesend Gala – durchsichtiger Halbedelstein“, in: Dalí, 1984: 334; sowie „Das Antlitz des Krieges, die Augen mit menschlichem Tod gefüllt“, in: Dalí, 1984: 442).

### ■ 3 Das optische und literarische Theater

Um die Wechselwirkungen zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren und die Verwandlung der Bilder und Figuren geht es auch in dem von Dalí so genannten „optischen Theater“ des Señor Traite, in dem der junge Dalí seltsame Instrumente entdeckt, u.a.:

Neben dem riesigen Rosenkranz, dem Feuerwerks-Mephisto und dem getrockneten Frosch gab es eine große Anzahl von Gegenständen, die wahrscheinlich medizinische Utensilien waren und deren unbekannter Verwendungszweck mich aufgrund ihrer anzüglichen, zweideutigen Form beunruhigte. Aber über das Ganze herrschte der unwiderstehliche Glanz eines großen quadratischen Kastens, des Mittelpunktes all meiner Ekstasen. Er stellte eine Art optisches Theater dar, das mir während meiner Kindheit das größte Ausmaß an Illusionen verschaffte. Ich konnte niemals genau bestimmen oder rekonstruieren, was es eigentlich war. So wie ich mich entsinne, sah man alles wie am Grunde eines sehr klaren stereoskopischen Wassers, das sich allmählich und gleichmäßig in den schillerndsten Tönungen verfärbte. Die Bilder selbst waren mit von hinten beleuchteten Löchern eingefaßt und übersät und gingen auf unerklärliche Weise, die man nur mit den Metamorphosen sogenannter „hypnagogischer“ Bilder vergleichen konnte, die uns im Zustand des Halbschlafs erscheinen, ineinander über. In diesem wundervollen Theater des Señor Traite sah ich die Bilder, die mich für den Rest meines Lebens am tiefsten aufwühlen sollten; [...] (Dalí, 1984: 58)

12 François Lyotard (1971: 13); dazu Vf. (2000: 388ff.).

13 Dalí (2004: 45 [zuerst ersch. 1929]).

Es handelt sich hier offensichtlich um eine Variante der *Laterna magica*, die schon bei Proust als Medium in einer Initialszene erscheint, d.h. als ein optischen Theater und als Schlüsselszene für einen Roman, in dem, ähnlich wie in Dalís Theaterroman, die intermediale Ästhetik, die Beziehung zwischen Wahrnehmung und Erinnerungsbildern, die Synästhesien und die Korrespondenz der Sinne eine entscheidende Rolle spielen.<sup>14</sup> Die Anspielungen auf Prousts *Recherche* sind in *La vie secrète* vor allem in Hinblick auf den Zwischenzustand des Halbschlafs und die vom optischen Theater inspirierten Figuren des Begehrens deutlich. Zu diesen Bildern gehört, wie Dalí weiter erläutert, das russische Mädchen mit dem ovalen Gesicht, das den Madonnen von Raffael ähnelt und, quasi visionär, die Figur Galas präfiguriert:

Daneben sah ich in Señor Traites Theater eine ganze Folge russischer Ansichten, und ich verharnte immer verwundert vor der Fata Morgana jener strahlenden Kuppeln und hermelinweißer Landschaften, in denen meine Augen sozusagen unter jeder Schneeflocke das Prasseln aller kostbaren Feuer des Orients ‚hörten‘. (Dalí, 1984: 58f.)

Schon bei Proust, aber auch bei Dalí, inspiriert das optische Theater zur intermedialen Reflexion, bei Dalí dadurch, dass er die Initialszene mit seiner Ästhetik des Surrealen verbindet: Die Faszination der inneren Bilder, der Visionen, Halluzinationen und Phantasmen wird bei Dalí zum Angelpunkt einer imaginären Selbstdarstellung, in der die wahren und falschen Kindheitserinnerungen, Realität und Illusion prinzipiell nicht zu unterscheiden sind. Immer wieder erinnert Dalí daran, dass das Schließen der Augen die Grundlage seiner Phantasien und Selbstinszenierungen darstellt: „Ich schließe die Augen und richte meine Gedanken auf die am weitesten zurückliegenden Erinnerungen, um zu sehen, welches Bild mir am spontansten in der größten visuellen Lebendigkeit erscheint, um es als das erste, das Eröffnungsbild meiner wahren Erinnerungen heraufzubeschwören.“ (Dalí, 1984: 83) „Ich durchlebte die bei Señor Traite begonnenen Träumereien mit erhöhter Intensität, aber da ich sie nun in Gefahr sah, klammerte ich mich noch dramatischer an sie...“ (*op.cit.*: 84) Auch im Schlusskapitel der *Vie secrète*, paradoxerweise gerade in dem Kapitel, in dem Dalí seine Abkehr vom frühen Surrealismus erläutert, erscheint erneut dieser Leitgedanke der Ästhetik des Surrealen: das optische Theater als Möglichkeit der „Vergegenwärtigung der virtuellen Denk- und Vorstellungsbilder“:

---

14 Vgl. zu Proust und zur *Laterna magica* Felten / Roloff (2005: 11ff.) und Wild (1994: 683ff.).

Mehr und mehr begann ich an dieses wunderbare Ding, das Auge zu glauben! Im Vorschlaf betrachtete ich bei geschlossenen Augen mit meinem Auge, aus der Tiefe meines Auges, mein Auge, und nach und nach „sah“ ich mein Auge und betrachtete es als einen richtigen weichen Photoapparat – zur Abbildung nicht der objektiven Welt, sondern meines harten Denkens und des Denkens im Allgemeinen. Ich gelangte sofort zu den Schlußfolgerungen, die mir die Behauptung ermöglichten, man könne das Denken photographieren, und legte die theoretischen Fundamente für meine Erfindung. Diese Erfindung ist heute eine vollendete Tatsache, und sobald sie technisch ausgereift ist, werde ich sie den Vereinigten Staaten zur wissenschaftlichen Begutachtung unterbreiten.

Was bisher immer ein Wunder schien, wird in den Bereich des Möglichen rücken: die objektive Vergegenwärtigung der virtuellen Denk- und Vorstellungsbilder jedes Menschen. Hier liegt die Zukunft des Films, hier ist das Unbekannte, lang Gesuchte, das jeder schon bei der Geburt latent in seinen Gehirnwindungen trägt und das die Menschheit von Anbeginn an und in allen Epochen mit den Näherungswerten der künstlerischen Tätigkeit hat dingfest machen wollen, einer Tätigkeit, die immer das Privileg einer äußerst begrenzten Zahl von Sterblichen gewesen ist. (Dalí, 1984: 483–484)

Wenn Dalí das innere Sehen, die Träume, Phantasien und Denkfiguren als Schauspiel und Kino in unserem Kopf deutet, so knüpft er dabei nicht nur, wie bereits angemerkt, an seine früheren Texte der 20er Jahre an, sondern variiert einen Topos, der die surrealistische Film- und Theaterästhetik seit dem Beginn der ersten Filmvorführungen beschäftigt: bei Apollinaire, Cendrars, Cocteau, Epstein und auch in Spanien z.B. bei Valle-Inclán, Buñuel, Lorca, Alberti und anderen.<sup>15</sup> Der Unterschied ist nur, dass Dalí in dieser Passage von *La vie secrète* den Eindruck erweckt, als habe er in New York im Jahr 1939 plötzlich entdeckt, wie man „das Denken fotografiert“, als habe er „die theoretischen Fundamente“ für diese Erfindung gelegt. Es gehört zum Stil der Selbstinszenierungen Dalís, zu seiner eigenen Theatralität, dass er behauptet, alles selbst erfunden zu haben, sowohl die Theorien als auch jene surrealen Instrumente und Apparate, die die Theorien in die Praxis umsetzen. Er sei, so Dalí, sicher, dass seine Erfindung, die virtuellen Denk- und Vorstellungsbilder zu vergegenwärtigen, „keine Phantasterei sei“, sondern dass die „Verwirklichung des ersten Apparates diesen Typs eine greifbar nahe Möglichkeit darstellt“ (Dalí, 1984: 484).

Wiederum lobt Dalí seine eigenen Erfindungskünste und führt den Leser an den Punkt, an dem das pathetische Selbstlob in Ironie übergeht, wie z.B. auch mit der Liste der Erfindungen verschiedener surrealer Objekte:

---

15 Vgl. Albersmeier (2001: 26ff.); Felten (1998).

Ich stellte eine Liste der verschiedenartigsten Erfindungen auf, die ich für unbedingt erforderlich hielt. Ich erfand künstliche Fingernägel aus Spiegelchen, in denen man sich verkleinert sehen konnte; durchsichtige Schaufensterpuppen, deren Körper mit Wasser zu füllen war: darin konnte man lebende Goldfische umherschwimmen lassen, um den Blutkreislauf zu imitieren; nach den Körperumrissen des Käfers geformte Möbel aus Bakelit; aus rotierenden Formen gebildete Ventilatorskulpturen; Kameramasken für Wochenschaureporter; Zootropen aus lebenden Skulpturen; kaleidoskopartige Spektralbrillen, durch die man alles verwandelt sah, zu benutzen auf Autofahrten durch allzu langweilige Landschaften; ein geschickt zusammengestelltes Make-up zum Aufheben und Unsichtbarmachen von Schatten; mit Sprungfedern versehene Schuhe zur Erhöhung der Freude am Zuzußgehen. Ich hatte das Tastkino erfunden und bis in die letzten Details ausgearbeitet, in welchem Zustand der Zuschauer mit Hilfe eines äußerst einfachen Mechanismus in die Lage versetzt war, synchron alles, was er sah, auch zu berühren: Seidenstoffe, Pelze, Austern, Haut, Sand, Hunde usw. Für die geheimsten physischen und psychischen Genüsse bestimmte Objekte. (Dalí, 1984: 356)

Solche und ähnliche Erfindungen werden von Dalí nicht nur beschrieben, sondern, wie z.B. das Fliegen fangende Telefon, die Denkmachine, der Aschenbecher auf einer ‚lebenden‘ Schildkröte z. T. auch in den Zeichnungen von *La vie secrète* veranschaulicht (vgl. „Fliegenfangendes Telefon“, in: Dalí, 1984: 331; „Erster Entwurf für meine ‚Denkmachine‘, die in der ‚Sonderausgabe‘ meiner geheimen Erfindungen erscheinen wird“, in: Dalí, 1984: 385; und „Auf den Rücken einer lebenden Schildkröte montierter Aschenbecher mit Zigarettenhalter“, in: Dalí, 1984: 414). Sie sind, gerade in ihrer Mischung von Phantastik, grotesker Komik und Ironie, Zeichen der Kontinuität surrealistischer Spielfreude, ihrer von Dalí bevorzugten Varianten. Vor allem Dalís Auftritte, Aktionen, Provokationen, und Entwürfe zahlreicher Bühnenkulissen, Kostüme und Filmszenarios in New York,<sup>16</sup> also gerade in der Zeit einer vorgeblichen Abwendung vom Pariser Surrealismus, sind, noch spektakulärer als vorher, surrealistische Inszenierungen *par excellence*. Sie sind darauf angelegt, die Grenzen zwischen künstlerischer Arbeit und Kommerz zu öffnen, surrealistische Verfahrensweisen auch im Bereich der Werbung, der Mode, des Design zur Geltung zu bringen. Vor allem die Anekdoten aus der *New Yorker Zeit* zeigen, wie Dalí seine Erinnerungen theatralisiert, in eine Serie absurder Szenen, Farcen und Sottien verwandelt (vgl. Dalí, 1984: 399f.). Dalí und Gala sind hier noch deutlicher als vorher die Protagonisten eines Theaterromans, die in immer neuen Rollen auftreten und, ähnlich wie im pikaresken Roman, von der extremen Armut schließlich zu märchenhaftem

16 Vgl. S. Winter, M. Eršić, F. Joseph-Lowery, K. von Hagen in Maurer Queipo / Reißler-Pipka (eds. 2007).

Erfolg und Ruhm gelangen. Zum ständigen Wechsel der Fortuna im Leben der *picaros* gehört aber auch, dass verschiedene Szenarien Dalís, wie z.B. das Schauspiel der zerbrochenen Schaufenster (*op.cit.*: 460ff.) oder das Projekt „Der Traum der Venus“, das für die New Yorker Weltausstellung geplant war, als Fiasko bzw. „schrecklicher Alptraum“ endet (*op.cit.*: 465).

Das *Geheime Leben* ähnelt, wie angedeutet, einem Theaterroman, in dem, hinter allen Rollenspielen und grotesken Inszenierungen, die Beziehungen zwischen Surrealismus und Intermedialität veranschaulicht und reflektiert werden. Dazu gehören verschiedene Szenen, in denen sich Dalí schon in der Kindheit in der Rolle als Maler präsentiert, gleichsam Einblicke in die Malerwerkstadt erlaubt (z.B. *op.cit.*: 108ff., 183ff.). Fast immer handelt es sich um groteske Szenen, die Dalís Erfindungskünste und Experimente vorführen und oft auch den Eindruck erwecken, als sei er, z.B. in der Erfindung der Collagetechnik, seiner Zeit voraus (vgl. *op.cit.*: 110). Dalí entwickelt eine Ästhetik des Surrealen, indem er die Subjektivität und Verwandlung der Bilder und Formen, die offene Grenze zwischen Traum, Halluzination, Erinnerung und Wahrnehmung hervorhebt – und ist damit aktuellen Bild- und Intermedialitätstheorien sehr nahe.<sup>17</sup> Es ist kein Zufall, dass Dalí den schon früh, in den 20er Jahren, begonnenen Dialog mit Lacan auch in *La vie secrète*, vor allem im Hinblick auf das Spiegeldrama und die Metamorphosen des Ich, weiterführt und zugleich in eine eigene Bildersprache umsetzt.<sup>18</sup> Ein Angelpunkt ist in diesem Zusammenhang das Problem der Form und Formaflösung, die Suche nach der Identität und die Auflösung der Identität durch immer neue Rollenspiele. Auch Dalís eigentümlicher Begriff der ‚Renaissance‘ (s.o.) gehört zu diesem Szenario der Metamorphosen, Spiegel- und Vexierbilder. Die autobiographische Form des „geheimen Lebens“ verwandelt sich daher, ähnlich wie im pikaresken Roman, in einen neuen Typ der mediographischen Selbstdarstellung, der, wie bereits angedeutet, mit dem Begriff des surrealistischen Theaterromans umschrieben werden kann. Die Form, so behauptet der Erzähler schon am Anfang, sei immer „das Produkt eines inquisitorischen Prozesses der Materie“ (vgl. Abb. in Dalí, 1984: 13):

Vom ästhetischen Standpunkt betrachtet ist Freiheit Formlosigkeit. Wir wissen in Folge kürzlicher Entdeckungen der Morphologie (Ehre sei Goethe, dass er dieses Wort von so unermesslicher Tragweite erfaßt, ein Wort, das Leonardo gefallen hätte!), daß genau

---

17 Vgl. Vf., „Surreale Metamorphosen und Spiegelbilder“, in Maurer Queipo / Rißler-Pipka (eds. 2007: 55ff.).

18 Vgl. *op.cit.*: 58ff.

die heterogenen und anarchistischen Tendenzen, welche die größte Vielfalt von Widersprüchen aufweisen, sehr oft zur triumphalen Herrschaft der strengsten Formhierarchien führen. (Dalí, 1984: 13–14)

Aber das Lob der strengen Formhierarchien und auch eines inquisitorischen, traditionell spanischen Denkens verwandelt sich schon in den folgenden Passagen (*op.cit.*: 14f.), ebenso wie im gesamten Text der *Vie secrète*, in sein Gegenteil. Der Erzähler nennt sich selbst „polymorph pervers“ (*op.cit.*: 14) und er verrät sehr bald seine Faszination des Weichen, Glitschigen, des Flüssigen, seine Freude am Zerfall der Formen, der Fragmentierung und Fragilität des Körpers, der Materie und der Gedanken. Er verweist auf den Camembert, der, sobald er reif ist, „die Gestalt meiner berühmten weichen Uhren annimmt“ (*op.cit.*: 23). Interessant sind nicht die starren Formen der Felsen von Cap Creus, sondern ihre „wechselnden Scheinbilder“, ihre geheimnisvollen Verwandlungen in immer neue Gestalten, „als seien sie halluzinatorische Verwandlungskünstler aus Stein“ (*op.cit.*: 374). Dalí zitiert Heraklits „rätselhaften Satz“: „Die Natur liebt es sich zu verbergen“, „Und in diesem Schamgefühl der Natur erahnte ich das eigentliche Prinzip der Ironie“ (*op.cit.*: 374). Das „geheime Leben des Salvador Dalí“ ist eine solches Produkt der surrealen Verwandlungskünste, der Verkleidungen und Ironie des Autors selbst. ■

## ■ Bibliographie

- Albersmeier, Franz-Josef (2001): *Theater, Film, Literatur in Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*, Berlin: Erich Schmidt.
- Amossy, Ruth (1995): *Dalí ou le filon de la paranoïa*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Barthes, Roland (1977): *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink.
- Dalí, Salvador (1971a): „La métamorphose de Narcisse – poème paranoïaque“, in: *Oui 2. L'archangélique scientifique*, Paris: Denoël, 95–108.
- (1971b): „Saint Sébastien“, in: *Oui. Méthode paranoïaque critique et autres textes*, Paris: Denoël, 13–20.
- (1974): „Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit“, in: Matthes, Axel /

- Stegmann, Tilbert Diego (ed.): *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M.: Rogner & Bernhard, 288–291.
- (1984): *Das geheime Leben des Salvador Dalí*, Übersetzung und Nachwort von Ralf Schiebler, München: Schirmer / Mosel.
- (1994): *Un diari 1919–1920*, ed. Félix Fanés, Barcelona: Edicions 62.
- (2004): „Film-art, film artistique“, in: *Oui. Méthode paranoïaque critique et autres textes*, Paris: Denoël, 40–45.
- (2006): *La vie secrète de Salvador Dalí. Suis-je un génie?*, édition critique établie par Frédérique Joseph-Lowery, Lausanne: L'âge d'homme.
- Descharnes, Robert / Néret, Gilles (eds. 2004): *Dalí 1904–1989*. Bd. I und II, Köln: Taschen.
- Felten, Uta (1998): *Traum und Körper bei Federico García Lorca. Intermediale Inszenierungen*, Tübingen: Stauffenburg.
- / Roloff, Volker (eds. 2005): *Proust und die Medien*, München: Fink.
- Finkelstein, Haim (1996): *Salvador Dalí's Art and Writing 1927–1942*, Cambridge/Mass.: Cambridge University Press.
- Gekle, Hannah (1996): *Tod im Spiegel. Zu Lacans Theorie des Imaginären*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gibson, Ian (1997): *Salvador Dalí. Die Biographie*, Stuttgart: DVA.
- Gorsen, Peter (1980): *Kunst und Krankheit. Metamorphosen der ästhetischen Einbildungskraft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lyotard, François (1971): *Discours, figure*, Paris: Klincksieck.
- Maurer Queipo, Isabel / Reißler-Pipka, Nanette (eds. 2007): *Dalís Medien-spiele. Falsche Fährten und paranoische Selbstinszenierungen in den Künsten*, Bielefeld: transcript.
- / — / Roloff, Volker (eds. 2005): *Die grausamen Spiele des Minotaure. Intermediale Analysen einer surrealistischen Zeitschrift*, Bielefeld: transcript.
- Nouvet, Claire (2001): „Salvador Dalí: fleur de mort, main coupée“, in: *Lire Dalí* (Revue des sciences humaines; 262), 17–56.
- Riese Hubert, Renée (1997): „Man Ray, Dalí, Max Ernst: Autobiographie et peinture surréalistes“, in: Chefdor, Monique (ed.): *De la palette à l'écriture*, Bd. II, Nantes: Joca Seria, 173–188.
- Roloff, Volker (2000): „Intermediale Figuren in der spanischen (und lateinamerikanischen) Avantgarde und Post-Avantgarde“, in: Borsò,

- Vittoria / Goldammer, Björn (eds.): *Moderne(n) der Jahrhundertwenden*, Baden-Baden: Nanos, 385–401.
- Vilaseca, David (1996): *The Apocryphal Subject: Masochism, Identification and Paranoia in Salvador Dalí's Autobiographical Writings*, New York: Peter Lang.
- (2001): „Le Réel de l'œuvre autobiographique de Salvador Dalí“, in: *Lire Dalí* (Revue des sciences humaines; 262), 89–117.
- Wild, Gerhard (1994): „Von der „Chambre aux images“ zur „Camera obscura“: Medienimagination im Lancelot, bei Guillem de Torroella, in den libros de caballerías, bei Cervantes und Proust“, in: Schönberger, Axel (ed.): *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus, Festschrift für Dietrich Briesemeister*, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Domus Editoria Europea, 683–716.

■ Volker Roloff, Universität Siegen, Romanistik, Adolf-Reichwein-Straße, D-57068 Siegen, <roloff@romanistik.uni-siegen.de>.

Resum: En la literatura sobre Dalí el text de *La vie secrète* (apareguda en 1942) normalment és tractat solament sota aspectes de biografia i d'història d'art, en la majoria dels casos amb la meta d'í trobar una clau a les pintures de Dalí. L'edició del text original francès recentment apareguda (2006) ofereix l'ocasió d'un anàlisi intermedial per accentuar coherències textuais i picturals i per subratllar les tendències literàries de la obra. En tal sentit, la meua aportació és un assaig d'interpretar *La vie secrète* com una 'novel·la teatral', com escenificació de la "vida secreta" de Dalí en una sèrie d'escenes claus, metamorfosis, mascarades i simulacions. L'obra serà investigada particularment davant el rerafons de la autointerpretació tradicional per avaluar d'una manera nova els elements surreals de la autoescenificació daliana. ■

Summary: Scholarship has accustomed to go into Dalí's *La vie secrète* (1942) only with respect to biographic facts and details of artistic relevance with the aim of finding keys to the paintings of the great Catalan artist. Nevertheless, the recently published critical edition of the originally French text (2006) offers a great deal of research opportunities concerning, especially, questions of intermediality between literary and iconic traditions. This study deals with the interpretation of *La vie secrète* as dramatic novel representing the "secret life" in a series of key scenes, metamorphoses and simulations. With respect to Dalí's traditional self-interpretation, we try to point out the hitherto unrecognized elements of surrealist self-representation. [Keywords: Intermediality, theatricality, Dalí, surrealism, autobiographic novel] ■



# Die Rezeption Salvador Dalís in der amerikanischen Kultur der Nachkriegszeit

Eva Morawietz (Göttingen)

## ■ 1 Dalí in den USA

Die Wirkungsgeschichte des Surrealismus in den USA begann maßgeblich mit der Rezeption der Werke Salvador Dalís und seiner Präsenz im New York der 1930er Jahre. Innerhalb dieser Dekade avancierte Dalí zum führenden Vertreter des Surrealismus in den Vereinigten Staaten und übernahm jene Rolle, die André Breton zuvor in Europa innegehabt hatte. Während die Werke Dalís allein durch ihre visuelle Wirkkraft überzeugen konnten, wurde Bretons Gedichten und Manifesten vergleichsweise wenig Beachtung geschenkt, nicht zuletzt bedingt durch die Tatsache, dass seine Texte nur selten aus dem Französischen übersetzt wurden (Tashjian, 1995: 42). Noch vor seiner Ankunft in New York 1934 war Dalí bereits durch mehrere Ausstellungen in der Galerie Julien Levy ins Blickfeld der kunstinteressierten Öffentlichkeit getreten. Sein Werk „Die Beständigkeit der Erinnerung“ (1931), welches in der ersten Ausstellung Levys neben einigen Bildern Mirós, Picassos, Massons und anderen zu sehen war, sorgte für nachhaltige Diskussionen. 1933 folgte die erste Einzelausstellung bei Levy, bevor einige seiner Werke in dem wohl wichtigsten surrealistischen Event der Dekade, der Ausstellung „Fantastic Art, Dada, Surrealism“ im Museum of Modern Art, zu sehen waren. Entgegen Bretons Protest geriet diese Ausstellung zu einer kunsthistorischen Bestandsaufnahme, die den Surrealismus in den Kontext der Avantgarde-Bewegungen und somit in den Mainstream der Kunstgeschichte einordnete; dies entzog der konzeptionell begründeten Radikalität und dem formalen wie inhaltlichen Non-Konformismus der surrealistischen Bewegung einen Teil ihres revolutionären Potenzials. Gleichzeitig jedoch etablierte sich der Surrealismus – und im Besonderen das Werk Dalís – als zentrale künstlerische Avantgarde in den USA. Dalí selbst wurde zum Star der Bewegung, als er im Dezember 1936

auf dem Titelblatt der *Time* erschien, fotografiert von Man Ray. Durch geschickte Selbstinszenierung und exaltierte Maskerade, die Kooperation mit den amerikanischen Massenmedien und sein Engagement in den Bereichen Mode, Werbung sowie später Film und Fernsehen, stilisierte sich Dalí bald auch zu einer bedeutenden Figur amerikanischer Populärkultur. 1937 traf er die Marx Brothers in Hollywood, gestaltete 1939 einen surrealistischen Pavillon für die New Yorker Weltausstellung, ebenso wie die Schaufensterdekoration des Kaufhauses *Bonwit Teller*, kooperierte mit den Zeitschriften *Harper's Bazaar*, *Vogue* und *American Weekly*, entwarf Haute-Couture-Modelle und Schmuck, portraitierte die New Yorker High Society, arbeitete mit Hitchcock und Disney. Bereits 1941 widmete ihm das Museum of Modern Art eine erste Retrospektive, die in acht weiteren amerikanischen Großstädten zu sehen sein sollte. Der Aufenthalt in den USA und die vielfältigen Aktivitäten Dalís fanden somit an der Schnittstelle von künstlerischer Avantgarde, Modeindustrie, Populärkultur und wirtschaftlichem Kommerz statt.

Der Einfluss des Surrealismus auf die amerikanische Kunst der Zeit ist unumstritten. Früh schon übernahmen Künstler wie James Guy, Walter Quirt oder O. Louis Guglielmi die Grundzüge surrealistischer Ästhetik, es folgten Helen Lundberg und Lorser Feitelson, die sich – in expliziter Abgrenzung zum Werk Dalís – an einem distinkt amerikanischen „Post-Surrealismus“ versuchten (Tashjian, 1995: 130f.). Die Anfänge des Abstrakten Expressionismus und die frühen Werke Jackson Pollocks, Robert Motherwells oder Arshile Gorkys waren ebenso von surrealistischen Entwicklungen und Techniken, wie etwa der *écriture automatique*, inspiriert. Eine Emanzipation von den europäischen Avantgarden gelang der amerikanischen Kunst jedoch erst mit der Hochzeit des Abstrakten Expressionismus Ende der 1940er Jahre.

## ■ 2 Dalí und die amerikanische Postmoderne

Das Interesse der Forschung galt bislang der kunsthistorischen Evaluation Dalís prominenter Bildwerke, die während seines Aufenthaltes in den USA entstanden. Indessen blieb der Einfluss seiner Bilder und Schriften auf die amerikanische Kultur der Nachkriegszeit und insbesondere auf die Theorie und Literatur der Postmoderne bis dato weitestgehend unerforscht. Deutliche Parallelen zur amerikanischen Postmoderne zeigen sich sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene in Dalís Oeuvre: inhaltlich stehen die grundlegende Hinterfragung eines universalen Wahrheitsanspruchs und die

Suche nach einer tiefer greifenden, vielmehr „surrealistischen“ Realität im Vordergrund sowie die Hinterfragung des autonomen Subjekts, der menschlichen Wahrnehmung und der psychischen Exaltationen. Spezifischer noch werden die Themen der Verdrängung, der Begierde, der Gewalt und Perversion und nicht zuletzt die menschliche Inklinaton zur Paranoia (vgl. unten) erkundet und theoretisch begründet (Schneede, 2006: 127f.). Wie Peter Bürger hervorhebt, ist es speziell auch Dalís theoretische Reflexion zeitgenössischer Entwicklungen und Tendenzen, die den Perspektiven der späteren Postmoderne vorgreift:

Mehr noch als in den Texten Bretons aus demselben Zeitraum schwingt bei Dali etwas von der Krise der Epoche mit. Die Skizze einer Theorie der Verantwortungslosigkeit, der Verzicht auf Kritik, und die fröhliche Bejahung des „Klimas ideologischer und moralischer Verwirrung, in dem gegenwärtig zu leben, wir die Ehre und die Freude haben“, schließlich der provokatorisch eingesetzte Akademismus – das alles wirkt wie eine halluzinatorische Vorwegnahme dessen, was wir mit dem hilflosen Begriff Postmoderne bezeichnen. (Bürger, 2007: 41)

Auf formaler Ebene führt der von Breton propagierte Non-Konformismus zu einem maßgeblich eklektizistischen Stil in Bild und Schrift, der, insbesondere bei Dalí, durch intermediale Referenzen, spielerischen Umgang mit Tradition und Wissenschaft, zeitgenössische wie auch klassische Bildtechniken und -themen, Vexierbilder und assoziative Delirien geprägt ist. Es ist jene pluralistische Interaktion aus Tradition und Innovation, Kitsch und Kunst, Populär- bzw. Massenkultur und Hochkultur sowie die Untergrabung der „bürgerlichen Institution“ Kunst, die der Surrealismus maßgeblich propagierte. Die Beobachter der amerikanischen Postmoderne der 60er bis 80er Jahre, etwa Leslie Fiedler, David Lodge, Andreas Huyssen, Fredrick Jameson oder Susan Sontag, beschrieben eine sehr ähnliche Entwicklung in der amerikanischen Kunst und Kultur dieser Zeit. 1965 proklamierte Sontag den Aufstieg einer neuen kulturellen Sensibilität, die der Kunst und ihrer Rolle in der Gesellschaft eine von Grund auf neue Funktion zusprach:

One important consequence of the new sensibility (with its abandonment of the Matthew Arnold idea of culture) has already been alluded to – namely, that the distinction between ‘high’ and ‘low’ culture seems less and less meaningful. For such a distinction – inseparable from the Matthew Arnold apparatus – simply does not make sense for a creative community of artists and scientists engaged in programming sensations, uninterested in art as a species of moral journalism. Art has always been more than that, anyway. (Sontag, 1990 [1965]: 302)

Die Stilformen dieser neuen Sensibilität, so Sontag, seien grundlegend pluralistisch und bewirkten eine zunehmende Auflösung der Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur.<sup>1</sup> Dies zeigte sich nicht nur bereits in den stilistischen und inhaltlichen Innovationen Dalís, sondern auch in seiner bewussten Selbstinszenierung in den Massenmedien der Zeit, die die bürgerlich-konservative Vorstellung eines „hochkulturellen“ Künstlertums von ihrem Sockel hob und einen der ersten „Popstars“ der Kunstgeschichte hervorbrachte. Extremer nur verkörperte dies Andy Warhol zu Zeiten der Pop Art.

Im Folgenden soll ein Beitrag geleistet werden, diese und weitere Verbindungslinien zwischen dem Werk Dalís und der amerikanischen Postmoderne zu verdeutlichen und wissenschaftlichen Auseinandersetzungen hierzu neue Impulse zu geben. Am Beispiel der Texte Thomas Pynchons werden einige dieser formalen und stilistischen Parallelen erläutert.

### ■ 3 Pynchon und der Surrealismus

In der Einleitung zu seiner Kurzgeschichtensammlung *Slow Learner* erwähnt Pynchon den Surrealismus als eine maßgebliche Inspiration für seine Arbeit:

Another influence in ‘Under the Rose,’ too recent for me then to abuse to the extent I have done since, is Surrealism. I had been taking one of those elective courses in Mod-

---

1 Auch Fredrick Jameson sieht als ein fundamentales Merkmal postmoderner Ästhetik „the effacement [...] of the older (essentially high-modernist) frontier between high culture and so-called mass or commercial culture, and the emergence of new kinds of texts infused with the forms, categories, and contents of that very culture industry so passionately denounced by all the ideologues of the modern, from Leavis and the American New Criticism all the way to Adorno and the Frankfurt School“ (Jameson, 2005 [1984]: 2). Nach Jameson ist der Eklektizismus ein entscheidendes stilistisches Kennzeichen dieser postmodernen Kultur.

Vor ähnlichem Kontext postuliert Huyssen, dass die amerikanische Postmoderne der 1960er Jahre eine Fortsetzung der frühen europäischen Avantgarde-Bewegung darstellte, die in den 50er Jahren bereits institutionalisiert und somit wirkungslos geworden war (in diesem Zusammenhang ist auch die oben erwähnte Ausstellung im MoMA zu betrachten). Demnach setzte die amerikanische Postmoderne das Ziel der nunmehr „kanonisierten“ Avantgarden, Kunst und Leben wieder zusammenzuführen, fort (Huyssen, 1991 [1984]: 191f.). Vor dem Hintergrund der hier erläuterten ästhetischen und theoretischen Verbindungslinien zwischen dem Surrealismus und der amerikanischen Postmoderne scheint sich dies zu bestätigen.

ern Art, and it was the Surrealists who'd really caught my attention. Having as yet virtually no access to my dream life, I missed the main point of the movement, and became fascinated instead with the simple idea that one could combine inside the same frame elements not normally found together to produce illogical and startling effects. What I had to learn later on was the necessity of managing this procedure with some degree of care and skill... (Pynchon, *Slow Learner*, 1984: 20)

Angesichts dieses deutlichen Hinweises verwundert es, dass sich die Pynchon-Forschung noch nicht ausführlicher mit den surrealistischen Einflüssen in Pynchons Texten auseinandergesetzt hat. Michael Vella, Kathleen Iudicello und Alex McAulay verfassten jeweils kurze Beiträge zu diesem Thema, die einige interessante Ansatzpunkte bieten und sowohl direkte als auch indirekte Referenzen in Pynchons frühen Romanen, beispielsweise zu den Werken Giorgio de Chiricos oder Paul Delvaux (Vella, 1989: 138; Iudicello, 1999: 512), den Texten Bretons (McAulay, 2000: 135; Vella, 1989: 133f.) oder den surrealistischen Techniken der Assemblage, der Traumanalyse und des objektiven Zufalls, identifizieren und erläutern.

Ein expliziter Verweis zum Werk Dalís zeigt sich in einer Szene von Pynchons 1963 veröffentlichtem Roman *V.*, in der sich die Protagonisten Pig Bodine und Benny Profane vor Dalís *Letztem Abendmahl* in der Washingtoner Nationalgalerie wiederfinden (Pynchon, 2005 [1963]: 464). Im Besonderen ist es jedoch die Technik der Assemblage, die Pynchon in *Slow Learner* selbst hervorhebt und die in *V.* stilistisch und inhaltlich interessante Parallelen zum Werk Dalís offenbart. Eines der Hauptmotive in *V.* ist die unnatürliche, alptraumhafte Verbindung disparater Elemente, im speziellen die Fusion belebter und unbelebter („animate“ und „inanimate“) Objekte. Es finden sich zahllose Verbindungen dieser Art, beginnend mit der komisch-tragischen Figur des Schiffsmechanikers Ploy, dessen Zähne von der Ärzteschaft der Navy komplett entfernt und durch ein Metallgebiss ersetzt werden, bis über die düsteren Träume Benny Profanes von einer Szenerie menschenleerer Straßen, in denen er Stück für Stück, wie die Einzelteile einer Maschine, auseinander fällt und mit seiner unbelebten Umgebung verschmilzt:

To Profane, alone in the street, it would always seem maybe he was looking for something too to make the fact of his own disassembly plausible as that of any machine. It was always at this point that the fear started: here it would turn into a nightmare. Because now, if he kept going down that street, not only his ass but also his arms, legs, sponge brain and clock of a heart must be left behind to litter the pavement, be scattered among manhole covers. (Pynchon, 2005 [1963]: 35)

Diese sinngemäße „Demontage“ menschlicher Attribute und Elemente, ihre Umformung zu leb- und verbindungslosen Einzelteilen, darüber hinaus die geradezu pathologische Angst vor Einsamkeit und emotionaler Verwahrlosung, ist für Pynchon die zentrale surreale Metapher für den Alptraum des 20. Jahrhunderts, die er an späterer Stelle in *V.* beschreibt: „the street and the dreamer, only an inconsequential shadow of himself in the landscape, partaking the soullessness of these other masses and shadows; this is the Twentieth Century nightmare“ (*op.cit.*: 358). Pynchon, so scheint es, verwendet die surrealistische Traumwahrnehmung sowie das Stilmittel der Assemblage, um der gesellschaftlichen Unsicherheit angesichts einer zunehmenden Technologisierung der Umwelt Ausdruck zu verleihen (Iudicello, 1999: 511). Innerhalb dieses metamorphotischen Prozesses wird der Mensch zur Maschine, zum leb- und emotionslosen Gegenstand verdinglicht.<sup>2</sup> Die Darstellung eines fortschreitenden Entmenschlichungsprozesses erreicht ihren Höhepunkt in einer grausigen Szene auf Malta, in der die wehrlose Lady V., in Gestalt des „Bad Priest“, von einer Horde Kinder wortwörtlich auseinander genommen wird. Ähnlich wie in Profanes Traumszenario zeigt sich, dass ihre einzelnen Körperteile überwiegend aus unbelebten, künstlichen Komponenten bestehen. Die Kinder, unbeirrbar und merkwürdig emotionslos in ihrem Vorhaben, entdecken zunächst eine Perücke, dann goldene Schuhe und künstliche Füße, einen Saphir im Bauchnabel, ein falsches Gebiss und letztendlich ein Glasauge, dessen Iris in Form einer Uhr gestaltet ist (Pynchon, 2005 [1963]: 380f.). Diese Bildhaftigkeit ruft sogleich diverse Werke Dalís in Erinnerung, der die Vorstellung eben dieser „hybriden“ Verbindung belebter und unbelebter Elemente vielfach und prominent in Szene setzte (Iudicello, 1999: 513). Das Bild *Femme à tête de roses* [Abb. 1], entstanden 1935, ist ein nahe liegendes Beispiel hierfür: In der Umklammerung scheinbar lebloser, wie geisterhaft wirkender Hände erstarrt das linke Bein einer grazilen Frau zum unbelebten Holzbein einer Schaufensterpuppe, welches mit Nägeln zusammengehalten und an ihrer Hüfte befestigt ist. Anstatt ihres Kopfes und etwaiger Gesichtszüge findet sich ein dekoratives

---

2 Die Umformung des Menschen in ein hybrides Objekt aus Maschine und Lebewesen, als Opfer wissenschaftlicher Systeme und Machtkomplexe, ist ein zentrales Motiv generell in Pynchons Werk und findet sich in *Gravity's Rainbow* als auch in *Vineland* oder *Mason and Dixon*. In *Gravity's Rainbow* etwa wird die V2-Rakete zum zentralen Emblem für diesen zerstörerischen Entmenschlichungsprozess: der junge Gottfried, der sich in der Spitze der V2 einschließen und abschießen lässt, wird förmlich eins mit der Rakete, die todbringend sowohl für ihn als auch für die Menschen auf der Erde ist.

Blumenbouquet; die Bewegung der Frau, die tastende Spreizung ihrer Arme und Hände vermitteln Blindheit und Orientierungslosigkeit. Ungeachtet dessen scheint eine ihr gegenüberstehende Frau ganz in die Studie eines Blattes vertieft, womöglich eines erläuternden Textes zum Bild des hybriden „Objektes“ vor ihr, während die endlose, fliehende Landschaft hinter der im Prozess der Metamorphose befindlichen Frau eine bereits erstarrte, einsame Figur zeigt. Im Gegensatz zu dem Prozess, der den Menschen hier langsam in einen unbelebten Zustand überführt oder bereits überführt hat, wie die starre Figur im Hintergrund vermuten lässt, beginnen sich die dargestellten Möbel zugleich wie lebendig zu regen. Unter diesen Gesichtspunkten interpretiert, zeigt Dalís Bild eine düstere Vision des unaufhaltsamen Überganges alles Lebendigen ins Unbelebte und umgekehrt. Dieser wird von außen stehenden Betrachtern scheinbar teilnahmslos zur Kenntnis genommen; offenkundig ist auch hier bereits eine Art emotionaler Erstarrung eingetreten.



Abb. 1: Dalí, *Femme à tête de roses*, 1935; Zürich, Kunsthaus (© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).



Abb. 2: Dalí, *The Eye of Time*, 1949 (in: Descharnes/ Neret, 1993: 338; © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Ein weiteres Werk Dalís,<sup>3</sup> auf das Pynchon in seiner Schilderung des Glasauges direkten Bezug genommen haben könnte (Iudicello, 1999: 513), ist *The Eye of Time* [Abb. 2], eine Brosche, die Dalí 1949 im Rahmen seiner Entwurfstätigkeiten für die Mode- und Schmuckindustrie gestaltet hat.

Die entscheidende Parallele besteht in Pynchons Verweis auf die Iris des Glasauges als Uhr (Pynchon, 2005 [1963]: 381). Die Vermutung liegt nahe, dass Pynchon mit der Assemblage belebter und unbelebter Elemente in Dalís Werk und im Speziellen mit diesem Objekt vertraut war. Dalí selbst proklamiert in *Das geheime Leben* eine deutliche Abneigung gegenüber allem Mechanischen: „L’objet technique devait devenir mon pire ennemi et les montres elles-mêmes seraient molles ou ne seraient pas.“ (Dalí, 1942: 29) Offenkundig erschließt sich auch hier ein ähnlich zivilisationskritischer Ansatz, welchen Dalí in seinen teils düsteren, teils ironischen Visionen der Verschmelzung von Technik, Gegenständlichkeit und Menschlichkeit umsetzt.

Um schließlich auch den Bezug zur Theorie der Postmoderne herzustellen, sei an dieser Stelle auf Donna Haraways Essay „A Cyborg Manifesto“ (1985) verwiesen, welcher in seiner Darstellung des Menschen als so genanntem „Cyborg“, einem kybernetischen Organismus aus Maschine, Mensch und / oder Tier, den Darstellungen Dalís und Pynchons entspricht und den späteren Werken Pynchons, etwa *Mason and Dixon*, vorgeht (Palmeri, 2001: 13).<sup>4</sup> Ihre Beschreibung des Hybrids wurde zum prominenten Beispiel eines dichotomen Identitätskonzeptes, welches vor dem Hintergrund einer zunehmend technologisierten Netzwerk- und Informationsgesellschaft seither eingehend diskutiert wurde.<sup>5</sup>

- 
- 3 Es lassen sich noch etliche weitere Werke, besonders der 30er Jahre, als Beispiele heranziehen. Nicht zuletzt sind auch die berühmten Krücken Teil eines möglicherweise dargestellten Verdinglichungsprozesses, der die zunehmende Bewegungsunfähigkeit des Menschen zum Ausdruck bringt. (Im Übrigen – es sei zumindest erwähnt – bildet der Steg der Krücke, neben vielerlei optischen Phänomenen, schließlich auch ein „V“ [Epps, 2007: 96]. Womöglich findet sich hier ein weiterer Schlüssel zur Identität der oder des ominösen V.?)
  - 4 Haraway sieht in der Entwicklung des Cyborgs jedoch nicht nur negatives Potenzial. Auf der einen Seite betont sie die Gefahr einer zunehmenden Kontrolle des Individuums durch das technologisierte Netzwerk, auf der anderen versteht sie die Hybridität als eine Daseinsform, in dem jegliche Kategorien und Grenzen, z.B. auch die der Geschlechter, obsolet sind und somit unbegrenzte Möglichkeiten der Entfaltung eröffnen.
  - 5 Bruno Latour etwa führte diesen Gedanken fort und propagierte eine noch stärkere Version des Hybrids, nach dessen Definition alles als „hybrid“ zu bezeichnen sei, was in irgendeiner Form menschliche Aktivität mit unbelebten, z.B. technischen Materialien

Ein weiteres der zahlreichen Merkmale, welches die Arbeiten Dalís und Pynchons, nicht zuletzt auch einen Großteil der literarischen Werke der amerikanischen Postmoderne, verbindet, ist das bereits erwähnte Phänomen des Eklektizismus. Dalís eklektizistischer Stil entsprang in gewisser Weise den Grundprinzipien surrealistischer Kunsttheorie. Um sich ihrem Ziel, der Erkenntnis „absoluter“ Realität zu nähern, machten die Surrealisten extensiven Gebrauch von Quellen und Inspirationen, die ihnen kreativen Zugang zu ihrem Unterbewusstsein ermöglichen sollten. Da sie sich entschieden gegen die ästhetischen Vorgaben bürgerlicher Kultur und deren striktem Formalismus wendeten, war den Formen und Stilen, die in ihren Arbeiten vielfach kombiniert, zitiert oder verfremdet wurden, keinerlei Grenzen gesetzt: so ließen sie sich von der „primitiven“ Kunst anregen, z.B. des *art brut*, und von den Kunstformen Mexikos, Afrikas oder Polynesiens. Auch die populären Künste, wie der Jazz, der Zirkus, die Commedia dell'arte und andere Kunsterscheinungen dienten als Inspirationsquelle. Auf inhaltlicher Ebene fanden sämtliche zeit- und kulturgeschichtlichen Themen eine Verwendung. Von außergewöhnlicher Vielfalt ist das Werk Dalís, der sich mit religiösen und spiritualistischen Themen (Martyrertum, Madonnenkult, Kreuzigungsszenarien), klassischer Mythologie (zentral: die Figur der Venus, auch das Parisurteil, Herkules oder der Stierkampf), historischen wie zeitgenössischen Ereignissen (Eroberung Amerikas, Kolonialherrschaft in Afrika,<sup>6</sup> spanischer Bürgerkrieg) und besonders auch mit den zeitgenössischen Errungenschaften der (Natur-)Wissenschaften (Genetik, Atomphysik, Mathematik, Geometrie, Optik etc.) auseinandersetzte und in seinen Werken verarbeitete. Während der Entwicklung seiner paranoisch-kritischen Methode und der Beschäftigung mit der menschlichen Wahrnehmung befasste er sich zudem intensiv mit den Arbeiten Sigmund Freuds, Jacques Lacans oder George Batailles. Auch das Spiel mit intermedialen Referenzen (Film, Theater, Fotografie und Literatur) bestimmt die Komplexität seines Gesamtwerkes (vgl. hierzu Maurer-Queipo, 2007). Demgemäß ist sein Stil von einer stark pluralistisch-historisierenden Zeichensprache geprägt, die mit klassischen Verfahren der Bildtechnik, z.B. der detailgenauen Feinmalerei, der fliehenden und

---

und Gegenständen, verknüpfe. Obwohl dieser Hybridisierungsprozess seit Beginn der Moderne vonstatten gehe, sei es ein Kennzeichen der modernen Gesellschaft, dass sie die Existenz der Hybride ignoriere und nur die getrennten Konzepte von Natur und Mensch als real annehme.

6 Auch hier zeigen sich Parallelen zu Pynchon, der, beispielsweise in *V.*, die Schrecken des Herero-Genozids in Deutsch-Südwestafrika thematisiert.

verkürzenden Perspektive ebenso experimentiert wie mit modernen künstlerischen Entwicklungen, etwa der gemalten Collage, der impressionistischen, expressionistischen oder kubistischen Malweise, der geometrischen Abstraktion oder den berühmten Vexierbildern. Dalís Werke bilden somit „wissenschaftlich-künstlerische Hybridprodukte“ (Maurer Queipo, 2007: 140), die in ihrer vielfältigen Formensprache immer wieder neue Sinnzusammenhänge herstellen. Der Rückgriff auf künstlerische und literarische Vorbilder sowie die klassischen Verfahren (der naturalistischen Feinmalerei) hatte für Dalí durchaus konzeptionelle Bedeutung, dienten sie doch der konkreten Vermittlung surrealistischer Visionen, deren Realitätsanspruch beglaubigt und „sinnfällig“<sup>7</sup> dargestellt werden musste. Hierzu schreibt er:

Wir Surrealisten benutzen die künstlerischen Verfahren als ein Mittel des Ausdrucks und der Mitteilung der Welt der konkreten Irrationalität; aber wir machen aus diesen Ausdrucksmitteln keinen Selbstzweck, wie die Ästhetiker das tun. Gerade aus diesem Grunde verachten wir keineswegs die akademischsten, anachronistischsten und die künstlerisch in Verruf gekommenen Techniken und Verfahren, wenn diese die wirksamsten für die Mitteilung unserer Visionen sind. (Dalí, „Der Surrealismus“ [1935], in: Dalí, 1974: 75)

Dalís umfangreiches Oeuvre könnte somit als ebenso „enzyklopädisch“ bezeichnet werden wie die Romane Pynchons. Allein in *V.* verarbeitet Pynchon zahlreiche literarische Genres: von einer parodistischen Version der Hagiographie (die Episode um Father Fairing) über die historische Erzählung (die Geschichte Kurt Mondaugens), die Autobiographie (das Tagebuch Fausto Majistrals), die Grotteske (Esthers Nasenoperation) oder die *pulp romance* (Mafias Theorie von romantischer Liebe) (Vella, 1989: 140). Thematisch und stilistisch lassen sich vielfältige Referenzen und Einflüsse feststellen, die ein ähnlich breites, intertextuelles und intermediales Interessensspektrum aufdecken wie das Dalís: über die Themen der Religion, der Naturwissenschaften, Politik, Geschichte, der zeitgenössischen

---

7 „Mein ganzer Ehrgeiz auf dem Gebiet der Malerei besteht darin, die Vorstellungsbilder der konkreten Irrationalität mit der herrschsüchtigsten Genauigkeitswut sinnfällig zu machen. Daß die Welt der Phantasie und der konkreten Irrationalität von der gleichen, objektiven Augenfälligkeit ist, von der gleichen Festigkeit, von gleicher Dauer, von der gleichen überzeugenden, kognositiven und mitteilbaren Dichte wie diejenige der Außenwelt, der phänomenologischen Wirklichkeit. Wichtig ist, was vermittelt werden soll: der konkret-irrationale Bildinhalt.“ (Dalí, „Die Eroberung des Irrationalen“ [1935], in: Dalí, 1974: 271)

Populärkultur und vieler mehr finden sich zahllose Referenzen. Wiederum ist es gerade auch die Dichotomie aus populärkulturellen und hochkulturellen Elementen, die den spezifisch postmodernen Charakter dieser und weiterer Texte der Zeit ausmacht. In seiner eklektizistischen Totalität, die konventionelle wie zeitgenössische Genres und Stile vermischt, verfremdet, untergräbt und aus ihren gewohnten Rezeptionskontexten herauslöst, erschafft Pynchon letztendlich eine geradezu „surreale“ Version von Literatur (sowie eine surreale Vision der geschilderten Ereignisse), die das Genre des Romans und das hierüber transportierte Bild von Realität an sich in Frage stellt. Hierin kommt das umfassende Werk Pynchons den Grundannahmen Dalís über die pluralistische Ausrichtung des Surrealismus sehr nahe. Schlussendlich sind auch die Inspirationen durch den Surrealismus selbst, wie etwa die oben dargestellte Assemblage, nur ein Teil des sehr komplexen Gesamtwerks Pynchons.

#### ■ 4 Paranoia als Erkenntnismodus

Ende der 1920er Jahre konzipierte Dalí seine „paranoisch-kritische Methode“, die er als Weiterentwicklung der *écriture automatique* verstand. Nach Ansicht Dalís bestand eine große Diskrepanz zwischen den Ambitionen und den Verfahren, welche die Surrealisten zur Erkenntnis „konkreter Irrationalität“ anwandten, darin, dass die eintretenden Visionen dem objektiven Zufall überlassen und die Rolle des surrealistischen Visionärs somit eine rein passive war (Dalí, „Die Eroberung des Irrationalen“ [1935], in: Dalí, 1974: 271). Im Anschluss an die pathologische Definition von Paranoia, dem „interpretierenden Assoziationswahn mit systematischer Struktur“, entwickelte er daher die paranoisch-kritische Aktivität als „[s]pontane Methode irrationaler Erkenntnis, die auf der kritisch-interpretierenden Assoziation wahnhafter Phänomene beruht“ (*op.cit.*: 273). Hiermit erweiterte er die Ebene paranoider Wahrnehmung um einen bewusst reflektierten Prozess, der die Paranoia „aktiv“ simulierte und der die kritische Interpretation der zugrunde liegenden Bewusstseinsstrukturen selbst mit einbezog. Dergestalt bildete die kritische Aktivität eine schöpferische, objektivierende Instanz, die den Assoziationen, Feinheiten und Zusammenhängen des wahnhaften Interpretationssystems auf den Grund gehen und sie auf die „Stufe greifbarer Wirklichkeit“ überführen sollte (*op.cit.*: 274). Ziel dieses konstruktiven, systematischen Ansatzes war die Einnahme einer neuen Perspektive, die den unendlich irrationalen Ambiguitäten, Irrungen und Wirrungen der unbewussten seelischen Prozesse wie auch

der Realität gerecht werden sollte. Nach Ansicht Dalís müsste die generelle Einstellung gegenüber der so genannten „paranoischen“ Wahrnehmung folglich grundlegend relativiert werden – jenseits aller Definition von gesund oder krankhaft –, wobei der Interpretationswahn als besondere Fähigkeit anerkannt und das kreative, assoziative Potenzial der paranoiden Sicht ausgeschöpft werden kann. In dieser surrealistischen Aufwertung des psychiatrischen Befundes der Paranoia, so Peter Gorsen, verkehrt sich also der Wahn „in die unterdrückte Wahrheit über diese Welt, das ‚pathologische‘ Vorurteil des Wahnsinnigen in die schöpferische Kritik an ihrer falschen, unvernünftigen Realität“ (Gorsen, 1974: 431). Die kritisch-paranoische Aktivität wird hierbei zum entscheidenden Erkenntnismodus, der „neue, objektive ‚Bedeutungen‘ des Irrationalen“ (Dalí, „Die Eroberung des Irrationalen“ [1935], in: Dalí, 1974: 274) erschließt und somit zu einem neuen Wirklichkeitsverständnis führt.

Die verschiedenen Bedeutungsebenen der „konkreten Irrationalität“ und die aktive Simulation der Paranoia finden ihre bildliche Entsprechung in Dalís Mehrfach- oder Vexierbildern, welche die Wahrnehmung eines oder mehrerer Gegenstände in eine anamorphotische Folge aus unterschiedlichen, jedoch gleichberechtigt nebeneinander stehenden Bildern unterteilen, wie etwa die Werke „Paranoisches Gesicht“ von 1931 oder „Der große Paranoiker“ von 1936 [Abb. 3] verdeutlichen. Der Blick des Betrachters changiert zwischen den verschiedenen Darstellungen (einerseits der Figurengruppen, andererseits mehrerer Gesichter, die durch das Gesamtbild ihrer Körper entstehen) und erzeugt somit Ungewissheit über die eigene, vermeintlich „objektive“ Wahrnehmung sowie die Realität der dargestellten Bildebene. Nicht zuletzt soll dem Rezipienten bewusst gemacht werden, dass sich die Wahrnehmung eines Gegenstandes je nach individueller, subjektiver Befindlichkeit grundlegend ändern kann.

Die paranoide Wahrnehmung wird nicht nur in Dalís Vexierbildern thematisiert, sondern auch in der Darstellung „übersichtiger“ Bilder (Schneede, 2006: 129), die in einer Reihe kleiner Gemälde Anfang der 30er Jahre entstanden. Jedes Detail einer aus disparaten Elementen zusammengesetzten Landschaft, wie etwa in dem Bild *Table solaire* [Abb. 4] von 1936, ist in realistischer Feinmalerei (die Darstellung der Gläser oder des Bodenrasters erinnern an Vermeer) präzise dargestellt. Der Blick des Betrachters versucht, sich auf mehrere dieser detailreichen Facetten gleichzeitig zu fokussieren, Bildhierarchien und Sinnelemente zu identifizieren, doch in der überscharfen Separiertheit der Elemente bleibt lediglich das Unverbundene der Gesamtwahrnehmung.

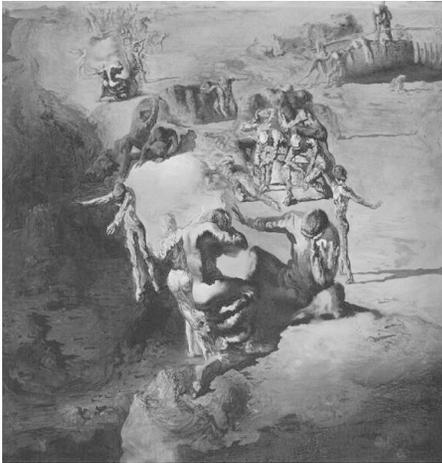


Abb. 3: Dalí, *Le grand paranoïaque*, 1936; Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen (© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).



Abb. 4: Dalí, *Table solaire*, 1936; Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen (© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Diese Art der Wahrnehmungsirritation wird von Dalí folgendermaßen beschrieben: „Es war, als übten meine zu brennstarken Linsen gewordenen Augen ihre Vergrößerungskraft an einem begrenzten, aber deliriös-konkreten Sichtfeld; und all das zum Nachteil der übrigen Welt, die nach und nach vollkommen verlöschte...“ (Dalí, 1947: 69). Ähnlich der paranoiden Wahrnehmung erschließen sich somit unendlich viele überscharfe, doch separiert scheinende Bedeutungsebenen, deren Auslegung letztendlich kein schlüssiges Gesamtbild liefern kann, sondern im Gegenzug unendlich viele Interpretationsmöglichkeiten eröffnet.

Die Darstellung von Paranoia sowie die Verwendung „paranoischer Methoden“ bilden auch in den Werken Pynchons ein zentrales inhaltliches und stilistisches Grundgerüst. Der Gesamteindruck des Chaos, des scheinbar endlos offenen Systems von Informationen, Hinweisen und Theorien (vgl. die oben bereits erwähnte eklektizistische Bandbreite der Texte Pynchons), das Romanen wie *V.* oder *Gravity's Rainbow* zugrunde liegt, generiert eine geradezu „paranoide“ Lesart der Texte, die den Leser verleitet, zahllose Vermutungen und Interpretationen anzustellen, die letztlich kaum überschaubar sind. Das scheinbare Chaos basiert indes auf einer komplex

durchkonstruierten Ordnung, die innerhalb verschiedener Kapitel durchaus schlüssige Verbindungslinien, Verweise und Clues aufzeigt. Dem Leser wird eine in sich verwobene, doch stringente Plotstruktur und eine baldige Auflösung des jeweiligen Rätsels jedoch nur simuliert – eine konkrete Sinnstiftung findet nie statt; der Interpretationsprozess läuft stets ins Leere. Für den Leser, ebenso wie für die Protagonisten der Texte, ist es fast unmöglich, den zahllosen Handlungssträngen, Hinweisen und Windungen zu folgen. Der Leser wird mit den offenbar „paranoiden“ Ängsten der Protagonisten förmlich infiziert. Bemerkenswert ist jedoch, dass die dargestellten Charaktere, sei es Herbert Stencil in *V.*, Tyrone Slothrop in *Gravity's Rainbow* oder Oedipa Maas in *The Crying of Lot 49*, keinerlei Anlass haben, ihre Interpretationen oder Hinweise in Zweifel zu ziehen – im Gegenteil, ihre Paranoia scheint vielmehr berechtigt: Keiner der zahlreichen Schlüsse, die Stencil während seiner Suche nach V. zieht, wird an irgendeiner Stelle des Textes konkret widerlegt, ebenso wenig die Verschwörungen, die Tyrone Slothrop mit den Aktivitäten der „IG Farben“ in Verbindung bringt. Obschon diese Theorien nicht konkret belegt werden, hat doch zumindest der Leser keinen Grund, die Wahrnehmung der dargestellten Charaktere als unglaubwürdig zu empfinden (Bersani, 1989: 101f.). Pynchons Charaktere agieren somit nicht (nur) als Paranoiker, sondern ebenso als Historiker, Hermeneutiker, Philologen, Detektive usw. Der Erzähler in *Gravity's Rainbow* selbst bestärkt die Vision einer undurchsichtigen, allgegenwärtigen Kartell-Verschwörungstheorie, indem er schreibt:

Don't forget the real business of the War is buying and selling. The murdering and the violence are self-policing, and can be entrusted to non-professionals. The mass nature of wartime death [...] serves as a spectacle, as diversion from the real movements of the War. [...] The true war is a celebration of markets. (Pynchon, 2000 [1973]: 105)

Dass die wirklichen Verhältnisse in ihren komplexen Verstrickungen nicht erfasst und dass eine „paranoide Intuition“ daher als durchaus adäquate Form der Wahrnehmung erachtet werden könnte, wird an späterer Stelle des Buches angedeutet, in der der Erzähler die Auswirkungen der Droge Oneirine beschreibt: „Like other sorts of paranoia, it is nothing less than the onset, the leading edge, or the discovery that *everything is connected*, everything in the Creation“ (*op.cit.*: 703). Wie Leo Bersani hervorhebt, bezeichnet der Erzähler diese Erkenntnis signifikanterweise als „discovery“, nicht etwa als „suspicion“ (Bersani, 1989: 102). Ganz im Sinne Dalís scheint also die Paranoia von ihrer pathologischen Definition losgelöst und

von Pynchon bewusst konstruiert. Ihre kritische Simulation wird als ein geradezu notwendiges Instrument zur Aneignung einer neuen Sichtweise dargestellt, die die „Irrationalität“ und die Verstrickungen der Realität, wenn auch nicht zu durchschauen, so doch wahrzunehmen und anzuerkennen imstande ist. Frank Palmeri schreibt hierzu: „Pynchon resists authorizing either an ominous order or meaningless disorder; he implies instead that it is necessary if almost impossible somehow to combine the urge to order and meaning with a scepticism that recognizes the fruitfulness of disorder and unpredictability“ (Palmeri, 2001: 24). Überdies scheint die Paranoia als ein zutiefst menschliches Charakteristikum gesehen zu werden, welches das Bewusstsein prägt und ihm doch auch – in gewisser Weise – Halt bietet.

Schlimmer noch als der Zustand der Paranoia scheint vielmehr eine haltlose Form von „Anti-Paranoia“, wie der Erzähler an späterer Stelle des Textes anmerkt: „If there is something comforting – religious, if you want – about paranoia, there is still also anti-paranoia, where nothing is connected to anything, a condition not many of us can bear for long“ (Pynchon, 2000 [1973]: 434).

Die Dekonstruktion herkömmlicher Erzähl- und Bedeutungsmuster in *V.* oder *Gravity's Rainbow* bewirkt zum einen, dass das Genre des Romans als in sich geschlossenes System grundsätzlich infrage gestellt wird. Zum anderen – und hier zeigen sich weitere stilistische Parallelen zur „paranoisch-kritischen Aktivität“ – erzeugt diese systematisch konstruierte Fragmentierung der Wirklichkeitsebenen des Romans, oder vielmehr, die „Simulation“ von Paranoia, ähnlich vexierende, eben „paranoide“, Eindrücke wie die Bilder Dalís.<sup>8</sup> Auch wird das Prinzip der bereits erwähnten

---

8 Das abstrakte Konstrukt „V.“, als eines der deutlichsten Beispiele, erscheint im Verlaufe des Textes als Veronica Wren, Vheissu, Venus, Valetta und in vielerlei anderer Gestalt. Auch hier versucht der verwirrte Blick des Lesers, die unterschiedlichen Formen dieser Person, dieses Ortes, Gegenstandes oder Konzeptes zu erfassen. Gemäß der medialen Unterschiede von Text und Bild ist die Rezeptionsart und -zeit im Vergleich zu den Vexierbildern Dalís selbststredend eine gänzlich andere und dehnt sich sukzessive über die Länge des Textes aus. Das Bild an sich hingegen erschließt sich schneller (wobei der changierende Blick ebenso diskursiven Bildstrukturen folgen muss und nicht alle Bildelemente zugleich und unmittelbar erfassen kann [Rippl, 2005: 37]). Ob der quasi unendlich erweiterbaren Interpretationsmodi, die jedoch beide Formen, das Vexierbild Dalís und die verschiedenen Darstellungen V.s in Pynchons Roman, im Gesamteindruck generieren, kann m. E. von einem vergleichsweise ähnlich „vexierenden Effekt“ gesprochen werden. Denn letztendlich stehen auch hier die verschiedenen Darstellungsmodi gleichwertig nebeneinander.

„Übersichtigkeit“, der verwirrenden, überscharfen Wahrnehmung disparater Elemente und Einzelteile, in der unendlichen Anzahl detailliertester beschriebener Handlungsstränge, Charaktere und Gegenstände auf der literarischen Ebene geradezu zelebriert. Letztendlich werden die Grundannahmen der Charaktere wie auch der Leser bzw. der Betrachter über die Objektivität der eigenen Wahrnehmung in Zweifel gezogen. In den Werken Dalís und Pynchons wird die paranoide Perspektive somit bewusst konstruiert und fungiert als Erkenntnismodus, der das Bewusstsein des Betrachters verändern soll. Dem Rezipienten bleibt die Erkenntnis, dass jedwede Sinnfindung eine lediglich provisorische und temporäre Ordnung herstellen würde, die zutiefst subjektiver Natur ist. Die ontologische Unsicherheit, die hieraus resultiert, muss zunächst unbeantwortet bleiben. Gleichzeitig können jedoch die Assoziationen, die durch die aktive Konstruktion von Paranoia kritisch reflektiert werden, Aufschluss über die Prozesse der eigenen Psyche geben, womöglich auch kathartische Funktion annehmen und schließlich zu einem neuen – skeptischen – Wirklichkeitsbild führen. Es gilt, das Bewusstsein auf die, wie Dalí betont, *kritische* Interpretation von Wahn zu trimmen (durch „aktive“ Paranoia), um eine tiefer greifenden Sicht von Realität als auch der eigenen Identität zu erlangen. In seinen Texten scheint Pynchon diesem Diktum zu entsprechen.

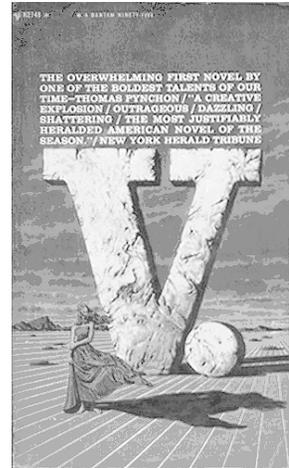
Die „kritische Paranoia“ ist im Grunde die genaue Umkehrung der pathologischen Definition von Paranoia in eine freiwillige, gezielt entwickelte Methode der Wirklichkeitserkenntnis. Dalís „Rehabilitierung des Wahns zur Erkenntnis- und Vernunftkritik“ (Gorsen, 1974: 437) konvergiert somit nicht nur in vielerlei Hinsicht mit Pynchons Verwendung des Paranoia-Begriffes, sondern greift auch den Ansätzen Foucaultscher Gesellschaftskritik und ihrer Dialogisierung von Wahnsinn und Vernunft vorweg, die das positivistische Wissen der psychiatrischen Forschung grundsätzlich in Frage stellte (*op.cit.*: 435). In diesem Sinne bezeugt Dalís Werk eine Erosion rationalistischer Denksysteme und ihrer positivistischen Wirklichkeitserfahrung, die nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Theorie der Postmoderne, etwa von Michel Foucault, Jean-Francois Lyotard und anderen, entscheidend vorangetrieben wurde.<sup>9</sup>

---

9 Nicht zuletzt ist auch die Abwertung des bürgerlichen Geschmacksurteils, welches zwischen Kunst und Geisteskrankheit eine entscheidende Wertgrenze zieht (Gorsen, 1974: 435), wegweisend für die zunehmende Auflösung so genannter hoch- und populärkultureller Werte der Gegenwart.

## ■ 5 Der surrealistische Paratext

Abb. 5: Erste US-Paperback-Edition, Zeichner: Peter Bama, 1964 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Bantam Books).



Im Zuge der hier diskutierten Zusammenhänge zwischen dem Werk Pynchons und Dalís soll abschließend eine bemerkenswerte Koinzidenz besprochen werden, die die Cover-Gestaltung der ersten amerikanischen Taschenbuchausgabe von *V.* aufweist. Der Designer der ersten Paperback-Edition von *V.* [Abb. 5] ließ sich offenbar, bewusst oder unbewusst, von den surrealistischen Einflüssen in Pynchons Text inspirieren. Möglicherweise trug auch Dalís nach wie vor prominenter Status in den USA der 60er Jahre und die weithin bekannte Formsprache seines Werks zur Motivik der Coverdesigns bei. Der Einfluss surrealistischer Motiv- und Farbgebung ist in jedem Fall nicht von der Hand zu weisen: Die Darstellung des Covers zeigt die für Dalí charakteristische endlose Weite einer menschenleeren, flachen Ebene, die klassisch perspektivischen Linien und einen niedrigen Horizont. Die geballten Wolkenformationen, die wehenden Kleider und Haare der Figur im Vordergrund und die in monochromen Blautönen gehaltene intensive Farbigekeit erzeugen die teils düstere, verstörende Atmosphäre, die auch den Bildern Dalís eigen ist. Diese wird hier durch einen effektvollen Lichteinfall verstärkt. Die Figur der Frau im Vordergrund, deren Gesicht durch die wehenden Haare verdeckt wird, greift das inhaltliche Motiv der Suche nach der oder dem rätselhaften V. auf; die Form des „V“ wiederholt sich in dem Schattenwurf der Gestalt. Allein in ihrer Darstellung zeigen sich die einzigen Farbelemente (rotbraunes Haar, rotes Taillebenband), die vor der monochromen Farbigekeit herausstechen. In der Gesamtdarstellung überwiegt das typographische Motiv, das, ähnlich der großen monolithischen Elemente einiger Werke Dalís, einsam in der Landschaft aufragt. Vor der endlosen Weite der Ebene werden die surreale Erscheinung V.s und ihr typographisches Pendant als unlösbares Rätsel präsentiert.

Die Covergestaltung der 60er Jahre konnte je nach Genre, Inhalt und Aufmachung als Hardcover oder Paperback stark variieren; es finden sich

abstrakte Formensprachen in stark reduziertem, modernistischem Stil, Diagramme und handgezeichnete Illustrationen als auch bunte, poppige Kompositionen, Collagen oder Cover, die von der Art Nouveau oder dem Art Déco inspiriert waren (Drew, 2005: 84f.). Der Rückgriff auf eine surrealistische Art der Darstellung entspricht durchaus dem pluralistisch orientierten Gestaltungssinn der 60er Jahre, gilt jedoch keinesfalls als prominenter oder gar typischer Gestaltungsstil der Zeit. Dass Pynchon selbst auf das Coverdesign Einfluss genommen hat, ist eher unwahrscheinlich, da amerikanische Autoren in den 50er und 60er Jahren nur in geringem Maß auf die äußere Gestaltung ihrer Bücher einwirken konnten (Davis, 1984: 138f.). Obschon die Intention des Designers in diesem Falle nicht bekannt ist, scheint es umso wahrscheinlicher, dass die surrealistischen Elemente des Pynchon-Textes selbst als Inspirationsquelle für das Coverdesign dieser V.-Edition gedient haben könnten. Die hier diskutierten inhaltlichen und stilistischen Parallelen zwischen den Werken Dalís und Pynchons fänden somit ihre Entsprechung in der Gestaltung der paratextuellen Merkmale dieser frühen V.- Ausgabe.

Die Werk Pynchons dient lediglich als ein Beispiel von vielen möglichen Verbindungen, die zwischen dem Oeuvre Dalís, der Kunst des Surrealismus generell und der Kultur der amerikanischen Postmoderne gezogen werden können. Ähnliche Parallelen ließen sich ebenfalls aus den literarischen Werken Kurt Vonneguts, Norman Mailers, Frank O’Haras oder Allen Ginsbergs erschließen. Weiterhin gilt es, die inhaltlichen Zusammenhänge, die in der Theorie zur Postmoderne bereits aufgezeigt wurden, um die konkreten stilistischen und formalen Merkmale dieser gemeinsamen Ästhetik zu ergänzen. ■

## ■ Bibliografie

- Bersani, Leo (1989): „Pynchon, Paranoia, and Literature“, *Representations* 25, 99–118.
- Bürger, Peter (2007): „Kunst der Metamorphose – Metamorphose der Kunst“, in Maurer-Queipo (ed.), 39–49.
- Dalí, Salvador (1952 [1942]): *La vie secrète de Salvador Dalí*, Paris: La Table Ronde.
- (1974): *Gesammelte Schriften. Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit*, München: Rogner

- und Bernhard (engl. Orig.: *Declaration of the Independance of the imagination and the rights of man to his own madness*, New York, 1939).
- Davis, Kenneth (1984): *Two-Bit Culture. The Paperbacking of America*, Boston: Houghton Mifflin.
- Descharnes, Robert / Neret, Gilles (1993): *Dalí – Die Gemälde*, Köln: Taschen.
- Drew, Ned / Sternberger, Paul (2005): *By its Cover. Modern American Book Cover Design*, New York: Princeton Architectural Press.
- Epps, Brad (2007): „Dalí’s Crutches“, in Maurer-Queipo (ed.), 95–129.
- Foucault, Michel (1968): *Psychologie und Geisteskrankheit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gorsen, Peter (1974): „Der ‚kritische Paranoiker‘, Kommentar und Rückblick“, in Dalí, 403–503.
- Haraway, Donna (1985): „A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s“, *Socialist Review* 80, 65–108.
- Huysen, Andreas (1991 [1984]): „Mapping the Postmodern“, in: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press, 179–222.
- Iudicello, Kathleen (1999): „Intruding worlds and the epileptic word: Pynchon’s dialogue with the laws of Surrealism and New Physics“, *Oklahoma City University Law Review* 24:3 (fall), 505–518.
- Jameson, Fredrick (2005 [1984]): *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N.C.: Duke University Press (Post-contemporary interventions).
- Latour, Bruno (1993): *We Have Never Been Modern*, Cambridge: Harvard University Press.
- Maurer-Queipo, Isabel (ed. 2007): *Dalís Medienspiele. Falsche Fährten und paranoische Selbstinszenierungen in den Künsten*, Bielefeld: transcript Verlag.
- / Rißler-Pipka, Nanette (2007): „Anmerkungen zu Dalís Medienspielen“, in Maurer-Queipo (ed.), 9–25.
- McAulay, Alex (2000): „Abusing surrealism: Pynchon’s V. and Breton’s Nadja“, *Pynchon Notes* 46-49 (2000–2001), 131–141.
- Palmeri, Frank (2001): „Other than Postmodern? Foucault, Pynchon, Hybridity, Ethics“, *Postmodern Culture* 12:1, 39 pars.

- Pynchon, Thomas (2005 [1963]): *V.*, New York: Harper Perennial Modern Classics.
- (2000 [1973]): *Gravity's Rainbow*, London: Vintage.
- Rippl, Gabriele (2005): *Beschreibungs-Kunst. Zur intermediären Poetik angloamerikanischer Kontexte (1880–2000)*, München: Wilhelm Fink.
- Schneede, Uwe M. (2006): *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*, München: C. H. Beck.
- Sontag, Susan (1990 [1965]): „One Culture and the New Sensibility“, in: *Against Interpretation and other Essays*, New York: Picador, 293–304.
- Tashjian, Dickran (2001): *A Boatload of Madmen*, London: Thames & Hudson.
- Vella, Michael (1989): „Surrealism, Postmodernism and Roger, Mexico“, *Pynchon Notes* 24–25 (spring–fall), 117–121.

- Eva Morawietz, Universität Göttingen, Promotionskolleg der VWStiftung „Wertung und Kanon“, Kreuzberggring 50, D-37073 Göttingen, <eva-morawietz@phil.uni-goettingen.de>.

Resum: Si ens fixem en les múltiples activitats de Salvador Dalí durant la seva estada als Estats Units d'Amèrica, sorprèn la poca atenció acadèmica que s'ha dedicat a la influència que Dalí exercí en la cultura americana de la postguerra. Aquest estudi investiga l'impacte estilístic i temàtic del seu imaginari i dels seus escrits teòrics en la cultura del postmodernisme i, més concretament, en la literatura postmodernista americana, exemplificada amb obres de Thomas Pynchon. Després d'un breu resum de les activitats de Dalí als EUA i d'una posada en comú del seu treball envers la cultura i el pensament del postmodernisme, l'article tracta l'ús de tècniques estilístiques, com per exemple l'acoblament i l'eclecticisme, així com les implicacions assumides de l'estètica postmodernista de Pynchon. Llavors es centrarà en la discussió sobre les construccions de la paranoia de Dalí i Pynchon. ■

Summary: In light of Salvador Dalí's manifold activities during his sojourn in the United States, it seems surprising that so little scholarly attention has been devoted to the wide influence of Dalí's oeuvre on the American culture of the post-war period. This essay ventures to investigate the stylistic and thematic impact of his imagery and his theoretical writings on the culture of Postmodernism, and more specifically, on postmodern American literature, exemplified in the works of Thomas Pynchon. After a brief overview of Dalí's activities in the United States and of general common ground of his work with the culture and thought of Postmodernism, this article discusses his use of stylistic techniques, e.g. assemblage and eclecticism, as well as the assumed implications for Pynchon's postmodern aesthetics. The main focus will then be put on a discussion of Dalí's and Pynchon's constructions of paranoia. [Keywords: Dalí, Pynchon, American Postmodernism, Surrealism, assemblage, eclecticism, intermediality, paranoia, paratext] ■



# Das Sublime und das Aas: Salvador Dalís Entwürfe einer Geschichte (vom Tod) des Kinos

Philipp Stadelmaier (Frankfurt am Main)

Im Jahre 1928 arbeitet Salvador Dalí gemeinsam mit Luis Buñuel an dem Drehbuch zu *Un chien andalou*. Es ist Dalís erste künstlerische Auseinandersetzung mit dem Kino, dessen ästhetischen Einfluss er in den Gemälden der darauffolgenden Zeit (von etwa 1928 bis Anfang der vierziger Jahre) deutlich erkennen lassen wird.<sup>1</sup>

Dalís direkte Konfrontationen mit der siebten Kunst bleiben nach dem *Chien andalou* hingegen eher spärlich. Abgesehen von seiner Zusammenarbeit mit Alfred Hitchcock bei *Spellbound* (1945), für den er das Szenenbild einer Traumsequenz entwarf, hat er nur einen einzigen Film selbst inszeniert: *Impressions de la haute mongolie*, 1976. Die Filme *Babaouo* (2000) und *Destino* (2003) basieren auf Entwürfen Dalís, die jedoch erst nach seinem Tod umgesetzt wurden. Die weiteren Filmentwürfe, von denen im Folgenden die Rede sein wird, blieben unrealisiert.

---

1 Zum einen benutzt Dalí für die Komposition der Gemälde dieser Schaffensperiode eine Art Montagetechnik, die es erlaubt, die disparatesten Objekte und Fragmente in ein assoziatives Arrangement zu bringen und dabei mehrere Größendimensionen, d.h. „Einstellungsgrößen“ (Totale, Nahaufnahme etc.) so zu kombinieren, dass ihre Disproportionalität und Inkompatibilität innerhalb ein und derselben „Einstellung“ einen traumatischen Effekt der Verfremdung und Verzerrung verursachen. Man könnte den Einfluss der Montage noch auf die aus heterogenen Fragmenten komponierten Objekte selbst ausweiten. Zum anderen kann der Fond dieser Bilder, die offene Leere seiner wüstenhaften Landschaften und das unendlichen Blau des Himmels, als eine Remarkierung der Kinoleinwand selbst gelesen werden. Der Akt des Filmemachens (Wahl von Einstellungsgrößen, Montage) koppelt sich im Gemälde mit dem Vorgang der Projektion. Der technische Apparat des Kinos liefert dem kritisch-paranoischen Maler ein ausgezeichnetes Dispositiv: das Malen eines Bildes ist gleichsam Projektion einer bereits „davor“ im paranoiden Wahn durchlebten Vision (vgl. hierzu den Artikel von Mikal Demetspour „Dalí & Film à Londres“ auf [www.evene.fr/arts/actualite/exposition-salvador-dali-film-londres-cinema-tate-modern-841.php](http://www.evene.fr/arts/actualite/exposition-salvador-dali-film-londres-cinema-tate-modern-841.php) vom 10.1.2009 bzgl. der Ausstellung „Dalí & Film“ in der Londoner Tate Modern vom 1.6.–1.9.2007).

Diese Texte sind bereits als Texte, als unüberwundene Vorarbeiten zu Werken, welche nie im ihnen eigentlich bestimmten Medium Film anlangten, ebenso Zeugnisse eines Scheiterns, wie sie auch nicht müde werden, das Scheitern in diesen totgeborenen Filmen zu illustrieren. Sie entwerfen denn auch ein morbides „imaginaire“, das gleichwohl die Inspiration zu einem noch ungeborenen Werk in sich trägt.

## ■ 1 Filmkritische Ansätze: „Film-arte, Film-antiartístico“

Zu Anfang seines Aufsatzes „Film-arte, Film-antiartístico“ entwickelt Dalí so etwas wie ein metaphysisches Fundament des Kinos:

El pájaro del film [...] está en todas partes, en cualquier lugar, en el sitio más insospechado. El pájaro del film, no obstante, es de un tan sutil y perfecto mimetismo que permanece invisible en sus vuelos por entre la desnuda objetividad. Por esto, el descubrirle es un asunto de alta inspiración poética. Ninguna caza más espiritual que la de este pájaro, del que no podemos percibir la presencia. (Dalí, 2005b: 53)

Der ätherische und transparente „pájaro del film“ agiert im Unsichtbaren und macht sichtbar. In der unsubstanziellen Oszillation seines Flügelschlages markiert er eine Art verborgener, nicht wahrnehmbarer periodischer Umwandlung der äußeren Realität in ihren ontologisch-materiellen Abdruck auf dem Zelluloid. Der „pájaro“ ist das reine, immaterielle Licht, welches, die einzelnen Elementen des technischen kinematographischen Dispositivs durchdringend, diese in ihr gemeinsames Funktionieren einweist:

el pájaro es preso, cerrado dentro de la cámara oscura y liberado de nuevo por el cristal de la lente [...] Si escuchamos, oiremos la música blanca y negra de las diversas velocidades de estos pájaros al salir por la vía láctea eléctrica del proyector. (Dalí, 2005b: 54)

Als körperlose Substanz des bewegten Bildes erlaubt der „pájaro“ zuletzt noch eine Meditation über die Frage nach dem Verhältnis zwischen Präsenz und Absenz: in dem Bild, das auf der Leinwand erscheint, drückt sich immer auch der zeitliche und räumliche Verlust äußerer Realität aus, kehrt das Vergangene als Gespenst wieder, um Zeugnis von seinem Verlust abzulegen.<sup>2</sup>

---

2 Der Vogel hat ein poröses und spektrales Wesen, das dem Film eine morbide Komponente hinzufügt, in so fern jeder Durchschlag einer Kraft (z.B. die Projektion eines Bildes auf die Leinwand) immer auch von einer betäubenden Impotenz begleitet wird (der virtuelle und täuschende Charakter der Visionen). „Entonces será dulce de percibir

Die Wesenlosigkeit und Ungreifbarkeit des „pájaro“, d.h. das Doppelwesen des Films zwischen Kunst und (seinem Bezug zur) Wirklichkeit, versieht den Apparat des Kinos mit einem unkontrollierbaren Rest, welcher die künstlerische Beherrschung des Apparates, seine Handhabung als Ausdrucksmittel – im Gegensatz z.B. zur Malerei – beim Versuch der Vermittlung einer inneren Vision oder eines Gedankens mit einem unüberwindlichen Widerstand konfrontieren muss.<sup>3</sup> Zu viel Kunstwillen bringt den sensiblen Vogel, den dem Kino eigenen Zauber der Wirklichkeit zu Fall: „el pájaro del film, no obstante, transparente y delicado, muere instantáneamente bajo cualquier disfraz, bajo cualquier capa de pintura.“ (*op.cit.*: 55) Dementsprechend folgen Dalís kinokritische Schriften, „Cine“, „Film-arte, Film-antiartístico“ und „Compendio de una historia crítica del cine“, einer Polemik, welche die „Filmkunst“, d.h. die Werke der großen etablierten Cineasten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts<sup>4</sup> dem „antikünstlerischen Film“ zum Opfer fallen lässt: jener künstlerisch nicht beherrschbare Rest, der das Kino auf die Welt hin öffnet, macht aus dem Film gleichsam das Produkt einer Industrie, d.h. einer autonomen, vom Künstler unabhängigen Maschine: es ist ausschließlich dieses Phantasma eines geschlossenen Systems,<sup>5</sup> das Dalí in seinen Filmprojekten interessieren wird. In seiner maschinellen Verfertigung anonymisiert der Film ebenso seinen Schöpfer zum „anónimo filmador anti-artístico“ wie seine Adressaten zu „miles de gentes que forman los grandes públicos cinematográficos“ (Dalí, 2005b: 56). Das Kino gehört nicht zu den „beaux arts“ oder in den Bereich der „reinen“ Kunst,<sup>6</sup> sein wahres Wesen ist die Industrie (Dalí, 2005c: 97).

---

cómo los más vertiginosos vuelos son una sucesión de quietudes, y los más inspirados batimientos de alas, un seguido de calmas anestesiadas; cada nueva luz, una nueva anestesia.“ (Dalí, 2005b: 54)

- 3 Vgl. Dalí (2005b: 59): „El mundo del cine y de la pintura son bien distintos; precisamente las posibilidades de la fotografía y del cinema están en esta ilimitada fantasía que nace de las cosas mismas“ sowie folgende Passage aus dem „Compendio de una historia crítica de cine“: „el cine es infinitamente más pobre y más limitado, para la expresión del funcionamiento real del pensamiento, que la escritura, la pintura, la escultura y la arquitectura.“ (Dalí, 2005b: 1111)
- 4 Zu nennen wären Friedrich Wilhelm Murnau, Erich von Stroheim, Josef von Sternberg, Fritz Lang, Charles Chaplin (vgl. Dalí, 2005c: 98, sowie Dalí, 2004a: 1116).
- 5 Es handelt sich um das Phantasma einer Totalität, das nur durch die Verdrängung besagten Restes zustande kommen konnte. Die pathologischen Virulenzen innerhalb dieser Geschlossenheit, denen wir in Dalís Filmentwürfen allenthalben begegnen werden, lassen sich als Symptome dieser Verdrängung verstehen.
- 6 Vgl. Dalí (2005c: 98): „La putrefacción artística cinematográfica [...] tiene un gran inte-

Dalí greift die mit der künstlerischen Ambition einhergehenden Versuche an, im Werk ein Höchstmaß an ästhetischer und narrativer Originalität und Innovation zu erreichen und ständige Normbrechung in der aggressiven Übertretung des Erwartungshorizontes des Zuschauers beispielsweise durch die Großartigkeit opulenter Visionen (wie in einigen Stummfilmen Fritz Langs) zu betreiben (Dalí, 2005b: 56ff.). Dieser Makrooptik der Aufblähung setzt er auf den gleichen Seiten eine Mikrooptik der Kondensation im antikünstlerischen Film entgegen: die Kamera arbeitet wie ein Mikroskop, das noch das unscheinbarste und flüchtigste Ereignis unerhört poetisieren kann. Dabei handelt es sich zunächst um den Blick eines besessenen Realisten oder Dokumentarfilmers, der die Wirklichkeit bis in ihre unwirklichsten, unsichtbarsten, mikroskopischsten Ebenen hinein zerlegen will, wo die Realität von einer surrealen Dimension eingefangen wird;<sup>7</sup> das Unscheinbarste kann aber auch das dem Zuschauer bereits Bekannteste sein. Das Kamera-Mikroskop antwortet dem Imperativ der Industrie: die Kamera kann und muss standardisierten Inhalten immer wieder eine neue, überraschende Form geben.<sup>8</sup>

## ■ 2 Die Burleske und die „gratuidad“

Die Filmentwürfe Dalís folgen sämtlich der Idee des antikünstlerischen Films. Zunächst einmal haben fast alle diese Projekte einen bestimmten Referenten in der Geschichte des Kinos (Genre, Schauspieler, einen bestimmten Film etc.) und wiederholen damit auf ihre Art jenes Spiel der

---

rés por el simple hecho de ser cine“, oder auch (2004a: 1114): „mil torpezas [...] teniendo a un cine cada vez más cine [...] habrían conducido [...] al auténtico ‘cine puro‘“.

- 7 Diese Forderung nach einem radikalen Realismus ruft z.B. das besondere Interesse Luis Buñuels für Insekten in Erinnerung und die Ameisen aus *Un chien andalou*. Die Kamera wird das Instrument einer naturwissenschaftlichen Untersuchung. Eine Hommage Dalís an die mikroskopische Optik des wissenschaftlichen Film findet sich in „Cine“ (Dalí, 2005c: 99).
- 8 Vgl. Dalí (2005b: 55): „El público no iba a emocionarse en el espectáculo de acontecimientos inesperados; buscaba su placer, su emoción, en el desenvolvimiento inesperado de acontecimientos esperados, ya que eran conocidos.“ Dalí evoziert damit die endgültige Konsolidierung der Genrerhetorik sowie der Entwicklung einer perfektionierten und homogenen, dramatisch-analytischen Filmsprache im Hollywoodkino der dreißiger (und auch späteren) Jahre (vgl. Dalí [2005b: 56] und die entsprechenden Stellen in André Bazins späterem Aufsatz „Die Entwicklung der Filmsprache“ [in: ders.: *Was ist Film?*, Berlin: Alexander, 2004]). Innerhalb der engen Grenzen des Systems mussten die Regisseure einen besonderen Sinn für den differenziellen Charakter von Wiederholungen, d.h. für Ironie entwickeln sowie einen sehr feinen und delikaten Erfindungsreichtum.

Film-Industrie mit codierten und vorgegebenen Inhalten. Gleichzeitig wird in diesen Texten der Automatismus der Codes durch eine surrealistische Ästhetik konfiguriert, erweitert und radikalisiert.

Ein Genre, das Dalí besonders interessiert, ist die Burleske: eine für ihn prominente, da protosurrealistische Form des antikünstlerischen Films.<sup>9</sup> „La mujer surrealista“ erzählt von einer reichen und exzentrischen New Yorker Dame, bei der die Marx Brothers als Diener engagiert sind. Die Handlung, eine belanglose Liebesgeschichte zwischen der „Mujer“ und einem nach Amerika exilierten spanischen Aristokraten, wird jedoch durch die vollkommen unsinnigen Aktionen des Komiker-Teams praktisch völlig annulliert. Die Marx Brothers sind Universalgenies, die sich in sämtlichen Disziplinen (zu) perfekt auskennen:<sup>10</sup> ihre Hyperspezialisierung und absurd-radikale Gründlichkeit bringt jegliche Aktion stets an den Punkt ihres Exzesses, d.h. ihrer Autodestruktion. Der vorherrschende anarchische, vandalistische und antiprosaische Humor erzeugt eine völlig asoziale Ökonomie der Verschwendung<sup>11</sup> und damit eine gewisse Hermetik, eine Autonomisierung bzw. Automatisierung der Form. Die Signifikanten ver-ausgaben und vaporisieren sich in einem Spektakel entfesselter Materialität, beschäftigen sich ausschließlich mit sich selbst und lassen sich gegen keine Bedeutung mehr eintauschen. Das unsinnige Spektakel des radikalisierten und verallgemeinerten Scheiterns ist vollkommen anti-rentabel, d.h. gratis. Im „Compendio“ lobt Dalí bereits die „Irrracionalidad concreta, aspiración delirante y pesimista hacia la gratuidad“ (Dalí, 2004a: 1115) des burlesken Kinos, dessen Zerstörungswut und Lust am Scheitern im selben Text fast so etwas wie ein utopischer Horizont des Kinos überhaupt zu werden scheint.<sup>12</sup>

---

9 Die Vorrangstellung des absurd-komischen Films vor allen anderen „künstlerischen“ Ausprägungen des Kinos ist ein Gemeinplatz in Dalí's oben zitierten filmkritischen Auf- und Ansätzen.

10 Die Marx Brothers treten als Diener, Forscher, Köche, Bastler / Erfinder, Majordomi, Eventmanager, Theatermacher, Schauspieler und Musiker auf. In einer Szene lassen sie es im Haus der „Mujer“ regnen: man ist nicht überrascht, sie als Schamanen kennenzulernen, die das Wetter beeinflussen.

11 Dass irgendwann das gesamte Dekor zu Bruch geht, ist derweil für das burleske Genre nichts Ungewöhnliches.

12 Vgl. Dalí (2004a: 1114): „El cine hablado trae consigo [...] una apreciable confusión que nos permiten asistir a diálogos en un solo plano“. Die „historia crítica de cine“ scheint weniger ein kritischer, differenzierender Diskurs als die Geschichte einer gewollten und herbeigesehnten Krise zu sein. Die Idee, die Intentionalität des Films durch die gegenseitige (Zer)Störung von Bild und Ton auszusetzen, findet sich auch

Die „gratuidad“ der Burleske wird im „Compendio“ mit der „esterilidad“ (Dalí, 2004a: 1115) enggeführt. Filme, deren Handlung „gratis“ ist, sind also sterilisiert, da ihre Signifikanten keinen Sinn (er)zeugen.

Welche Art der Erotik hat die Burleske, wenn in den fetischistischen Ritualen der Marx Brothers, die teilweise in einem relativ deutlichen sexuellen Kontext stehen,<sup>13</sup> das Begehren nie psychologisch motiviert wird, sondern absurd, kalt, steril und maschinell bleibt? In dem Marx Brothers-Film „Animal Crackers“ (1930), so Dalí im „Compendio“, „culminan los deseos de irracionalidad sistemática y concreta [...], deseos que se despojan progresivamente de toda justificación, pretexto, humor subjetivo, etc.“ (Dalí, 2004 [IIIa]: 1116) Wenn hier von so etwas wie „Begehren“ gesprochen werden kann, dann zielt dieses nicht auf etwas ihm äußeres ab, nur auf sich selbst und sein eigenes Andauern.<sup>14</sup> In dem sich der selbstgenügsame Film so seinem Außen verweigert und damit der Domäne des bedürftigen Zuschauers, der sein eigenes Begehren im auf der Leinwand vorbeiziehenden Imaginären beantwortet finden möchte, wird alsbald auch der Blick auf den Film von dessen Autoerotik affiziert werden.

### ■ 3 Die Inszenierung des obsessiven Blickes des Narzissten

Immer wieder stoßen wir in Dalís Filmentwürfen auf Szenen, in denen das Schauen selbst thematisiert wird. Es ist symptomatisch für die narzisstische Ästhetik dieser Texte, dass der Film den Zuschauer aus seinem Anderen, dem Außen des Kinosaales abgezogen und internalisiert hat. Dalís Filmtexte stellen Filme vor, die sich nie realisieren mussten, da sie den Zuschauer nicht mehr brauchen: der Film schaut sich selbst zu, der Zuschauer wandert ins Bild – eine Vereinigung, die im und als Bild jedoch keine körperliche ist und die körperlich-räumliche Distanz des Betrachters

---

unter den Notizen zu einem anderen Filmvorhaben, „La cabra sanitaria“, wo auf ein „poema descriptivo – hablado–, ilustrado por imágenes absolutamente gratuitas (y, por tanto, completamente diferentes del texto)“ (Dalí, 2004c: 1086) hingewiesen wird.

13 Groucho Marx erscheint in zwei Szenen, die sich um seine Obsession für Frauenarme drehen (Dalí, 2004b: 1175 und 1178).

14 Vgl. hierzu auch eine Passage aus „Los misterios surrealistas de Nueva York“. Dort verzehren sich in einer mit „El canibalismo de las películas americanas“ betitelten Szene zwei Liebende „en forma fósil, las bocas unidas en un beso eterno“, während „un brazo cortado persigue sus deseos canibales [...] esforzándose desesperadamente por apagar la costilla a la brasa que jamás podrá apagar“ (Dalí, 2004d: 1162). Der Kuss schafft keine Befriedigung und nimmt kein Ende, das Begehren verzehrt sich in einem Anfall von Autokanibalismus in seiner eigenen unauslöschlichen Glut selbst.

zum Betrachteten im Folgenden nur noch schärfer hervortreten lässt. Das Schauen wird zum Ausdruck einer Ästhetik der Frustration: der Schauende darf nur schauend begehren, was ihm körperlich bzw. taktil unzugänglich bleibt. Das den Zuschauer lockende Bild führt stets immer auch gleichzeitig seine Unnahbarkeit und Abschottung vor.

So kommt es in der „Mujer surrealista“ bezeichnenderweise zu einer Liebesszene, in der die „Mujer“ versucht, das Spiegelbild, das sie und ihren Liebhaber zeigt, zu küssen. Als sie den Spiegel jedoch mit Hand und Mund berührt, verschwindet das Bild schlagartig (Dalí, 2004b: 1183f.). Der Formalismus des unberührbaren Bildes reflektiert den Narzissmus und Onanismus des einsamen Betrachters.

Eine weitere interessante Szene findet sich in „Moontide / Pesadilla de Jean Gabin“. Inspiriert vom gleichnamigen Hollywoodfilm von 1942 (ohne den Untertitel, aber ebenfalls mit Jean Gabin), einem im Seemannsmilieu angesiedelten Film-noir-Psychodrama, entwirft Dalí in diesem Text eine Traumsequenz für Gabin, in der vor allen Dingen Nähmaschinen eine Rolle spielen. Am Ende der Sequenz durchsticht die Nadel einer Maschine das Auge einer Frau, welches sich daraufhin in die strahlend über dem Meer aufgehende Sonne verwandelt (Dalí, 2004: 1194). Hier wird das schreckliche Schicksal eines Blickes vorgeführt, der gleichzeitig noch taktile Begegnung will: die Erblindung oder Blendung. Abgesehen von der geometrischen Assoziation Auge / Sonne versengt der lineare Vektor des Blickes in einem Meer aus reinem Licht, das sich in alle Richtungen gleichzeitig ausbreitet und das Universum bis in seinen hintersten Winkel durchdringt. Wenn die Sonne ein Auge ist, dann bleibt ihr Blick an keinem bestimmten Objekt mehr hängen, da er immer schon beim nächsten ist, da er über alles, was sich ihm darbietet, ständig hinaus streift. In der Totalitarisierung seiner Potenz verfehlt der Blick das dezidiert Anvisierte; der Terror der Blendung konfrontiert ihn mit sublimen kosmischen Dimensionen, die jenseits des Bereichs des Sichtbaren liegen.

„La cabra sanitaria“ wird dieses Spiel zwischen dem Scheitern und dem Sublimen zur morbiden Synthese zwischen Autoerotik (die Konjugation von Narzissmus und Onanismus in der „Mujer“) und dem Erhabenen („Moontide“) stilisieren. Bereits am Anfang des Textes findet sich ein Hinweis auf Dalís Gemälde „El Gran Masturbador“ (1929). Allein vor dem Hintergrund dieses Titels erhellt sich die Handlung, die sich im Laufe des fragmentarischen und heterogenen Textes, der eher einer Sammlung disparater Notate gleichkommt, langsam herauskristallisiert. Es geht um eine inzestuöse Familie, deren Mitglieder sich alle ähneln und gegenseitig

begehren. Der Inzest ist eine besonders morbide Form der Autoerotik. Die Personen sind letztlich alle nur Varianten und Masken ein und desselben, verzweifelt sich selbst begehrenden Subjekts: einmal dreht sich eine Reihe Leute nach einem wunderschönen Bild um, das die Bewegung kopiert und ebenfalls hinter sich schaut (Dalí, 2004c: 1089).

Entscheidend ist aber, dass das Sublime, das in „Moontide“ als kosmische Ekstase inszeniert wurde, in der „Cabra“ eine Perversion erfährt. „Mostrar algunos monumentos del orden gratuito o decepcionante“ (Dalí, 2004c: 1085): Das Sublime hat die Form eines (unberührbaren) Körpers, welcher das Begehren nach ihm dadurch enttäuscht, dass sich seine Körperlichkeit immer weiter entzieht und reduziert. Seine erhabene Unnahbarkeit liegt in seiner unaufhörlichen Verstümmelung, wie es jenes „monumento a la gallina decapitada“ (Dalí, 2004c: 1086) erahnen lässt: Das geköpft Monument erinnert an die kastrierten Signifikanten der Burleske, deren Autonomie sich tatsächlich als Autokannibalismus eines sich nach sich selbst verzehrenden und sich selbst verstümmelnden Begehrens herausstellte und somit zu einer grotesken Farce des Scheiterns (einer Autonomie) wurde.<sup>15</sup> Die Nekrophilie der Burleske zeigt sich in der „Cabra“ nun als Pervertierbarkeit des Sublimen,<sup>16</sup> was in der Idee einer „presencia de un objeto inerte, pero como animado – para dar la impresión de vacío y de desierto“ (Dalí, 2004c: 1090) resümiert wird. Hier geht es um den schwierigen Status des Kinobildes selbst: dieses ist *nur* Verheißung eines lebendigen, dreidimensionalen Körpers, dessen sich in der wüsten Leere des Raumes unendlich ausbreitende sublime und einsame Monumentalität immer wieder zu einer Oberfläche kollabiert, zur unendlich platten, körperlosen und ephemeren *Simulation* einer Belebung („como animado“). Das zweidimensionale Bild reduziert den Körper auf eine tote Puppe, auf eine imaginäre Fleischlichkeit. Der Blick erstarrt alsbald in der obsessiven Fixierung des Bildes (einmal schaut ein Mann eine Frau an und bleibt paralytisch, „inmóvil, con una expresión de terror en el rostro“ (Dalí, 2004c: 1088), da dieses in jenem Maße die Verheißung einer körperlichen Realität und möglichen Befriedigung inszeniert, in dem es sich dieser Realität entzieht, d.h. den Körper nur im Stadium seiner Verwesung und Entkörperung vorführt. Die körperlose Körperlichkeit des Kinobildes, die Präsenz

---

15 Der Signifikant ist nicht rein autonom: der ausgelöschte Sinn bleibt als Verstümmelung gegenwärtig.

16 Vgl. Dalí (2004c: 1089): „esta ‘nueva’ inconsciente manera de hacer el amor con los muertos que se ha podido constatar en Thomas Hardy, Buster Keaton“.

einer Abwesenheit, präsentiert dem Blick das, was er begehrt, als Kadaver: eine Reihe gekreuzigter Frauen (Dalí, 2004c: 1091), „una cama deshecha con moscas sobre las sábanas cubiertas de esperma“ (Dalí, 2004c: 1086). Das Bild folgt einer Dynamik periodischer Pervertierung: indem es ständig das Lebendige ins Tote umkehrt und sich in seinem Absterben am Leben erhält, lässt es sich ebenso von der Nekrophilie eines Blickes anstecken (es verwelkt), wie es auch diese Nekrophilie erst hervorbringt und fixiert (durch die im Bild stattfindende Verlebendigung, die Wiederkehr des Toten).

Das Erhabene zeigt hier eine morbide Kehrseite: es vereint das Pathos mit dem Aas. Der Blick, der taktile Erfahrung sein will, läuft, wie in „Moontide“, in seiner extremen Approximation an das Bild ebenso die Gefahr seiner Erblindung und macht die Erfahrung des Unsichtbaren und Abstrakten (dem „Jenseits“ des sublimen Monuments), wie er auch die enttäuschende Diesseitigkeit des Sublimen (eine mortifizierte, hässliche, groteske, profane und entstellte Körperlichkeit) kennen lernt.

Dalí wird in seinen Filmentwürfen also nicht müde, die Fabrik des von ihm so bewunderten antikünstlerischen Films unaufhörlich ins Surreale zu verzerren, in dem er sie als tote Maschine denunziert, als Produzent nicht minder toter Bilder, mit denen sich unser Begehren vergeblich vereinigen möchte. Die Dalís Kinoästhetik zugrundeliegende „Unentgeltlichkeit“ des Formalismus stört die kommerzielle Ausrichtung der Industrie, die essenziell auf die unmittelbare Begehrensbefriedigung des Zuschauers abzielt.

#### ■ 4 Die Inszenierung der Auflösung und der Paranoia

Die Metamorphose von Objekten und Bildern ist in Dalís Filmentwürfen immer eine doppelte Bewegung. Als dynamischer Entzug des Objektes des Begehrens konsolidiert sie die Frustration, bietet aber auch gleichzeitig ein Gegengewicht zur fixierten, weil unstillbaren Obsession des Blickes auf den Körper.<sup>17</sup> Die kritische Paranoia, die im Film schon durch die Natur der bewegten Bilder und der Montage (Möglichkeit der Assoziation logisch

---

17 Diese ambivalente Natur des Films zwischen Fixierung und Dynamisierung beschreibt Dalí auch in seinem Artikel „Cine“: das Kino, eine „forma inédita y novísima de expresión“, bildet die Synthese zwischen dem „valor expresivo y plástico“ der (statischen) „Fotogenia“ und der (dynamischen) „música visual“, der „expresión sucesiva“ des „Ritmo“ (Dalí, 2005c: 97).

disparater Elemente) gegeben ist,<sup>18</sup> löst den erstarrten Blick aus seiner Fixierung und schafft ihm in den ständigen Transmutationen des fokussierten Objekts eine gewisse Erleichterung und Ab-Lenkung. Die Unnachgiebigkeit eines körperlichen Restes auf jedem einzelnen Bild des Filmstreifens, d.h. der Negativabdruck einer auf dem Bild imprägnierten, ausgelöschten und dem Zuschauer unzugänglichen Körperlichkeit, relativiert im ständigen Übergang von einem zum anderen Bild alsbald sein penetrierendes Gewicht. Die Transmutation des Körpers ist gleichsam seine Transsubstantiation. In seinem Bewegt-werden, seiner flottierenden „Auflösung“ fällt der Körper ebenso seiner bereits weiter oben besprochenen Mortifizierung anheim, wie er auch in eine transzendente Form der Lebendigkeit eintritt.<sup>19</sup>

So stellt Dalí in „Los misterios surrealistas de Nueva York“ (inspiriert durch ein bekanntes Serial der 1910-er Jahre: „Les mystères de New York“) dem „canibalismo de las películas americanas“ (Dalí, 2004d: 1162) und der Nekrophilie der Geheimclubs (ebd.: 1166) des typisch amerikanischen Großstadt-Gangstergenres, das er hier teilweise adaptiert, anthropomorphe Wolkenkratzer und die Stadt als lebendigen und pulsierenden Organismus entgegen. Ein weiteres Beispiel für den ambivalenten Charakter der Bewegung findet sich in „Moontide“: hier gibt Dalí Anweisungen für das Filmen eines Totenkopfes, der aus mehreren Elementen und Landschaften zusammengesetzt ist. Dabei sollen in einer Vielzahl von beschleunigten Kamerabewegungen (Zooms und Kamerafahrten) die einzelnen Bestandteile des Schädels immer fiebriger konsumiert werden (Dalí, 2004e: 1197). Wird dieser dadurch erst recht mortifiziert oder in einer wuchernden Mannigfaltigkeit zu tausendfach neuem Leben erweckt?

Aber erst „La carretilla de carne“ führt in die spirituellen Dimensionen der paranoischen Transmutationen ein. Anna Magnani, seit „Roma città aperta“ (1945) Ikone des italienischen Nachkriegsfilms, spielt die Hauptrolle, eine von tragischen Verhältnissen zu Männern geprägte Frau. Der Neorealismus wird von Dalí mittels der Paranoia des Stars seines politisch-

---

18 Die kritische Paranoia ist eine Form der alogischen Interpretation, ebenso wie (zumindest in einer gewissen Hinsicht) die Dynamik des Films eine alogische, da rein „körperliche“ Interpretation von Materie ist.

19 In „Film-Arte, Film antiartístico“ schreibt Dalí über die Transsubstantiation der physischen Dimension der Bilder und ihr damit gewonnenes spirituelles Wesen: „La luz del cine es una luz toda espiritual y toda física, a la vez. [...] Cada imagen del cine es la captación de una incontestable espiritualidad. El árbol, la calle, el partido de *rugby*, en el cinema, son turbadoramente transustanciados“ (Dalí, 2005a [IVa]: 54).

sozialen Engagements entledigt und zum Mystizismus verklärt („Carretilla“ ist der „primer film ‘neomístico‘“ [Dalí, 2004f: 1206] als auch die „primera película paranoica“ [*op.cit.*: 1203]). Wie ein Kreuz schleppt die Magnani als Symbol ihres Leidens eine Karre mit sich herum, einen Fetisch, der mit all den Männern, die sie geliebt und verloren hat, in Verbindung steht. Der Wagen ist zwar Objekt einer anhaltenden Obsession, durchläuft aber, als Katalysator der paranoischen Delirien der Magnani, während der Geschichte eine ständige Metamorphose von Formen und Funktionen, was schließlich in seinen Anthropomorphismus mündet (der Wagen wird ein Wesen aus Fleisch). Seine materiellen Transfigurationen münden konsequenterweise in seine Vaporisierung und jene in die spirituelle Erlösung der Magnani. Ein Pfarrer mit dem Aussehen Sigmund Freuds rät ihr dazu, den Wagen zu zerstören. Der Kontext scheint weniger psychoanalytisch als religiös-okkultistisch, auf einer höheren Ebene tatsächlich katholisch zu sein: weniger als ein Fetisch ist der Wagen in seiner schieren Körperlichkeit ein „objeto siniestro y de mal agüero“ (*op.cit.*: 1205), „objeto embrujado de mala suerte“ (*op.cit.*: 1216), das geopfert werden muss. In den Trümmern des Wagens bleibt nur ein Kreuz übrig, Symbol der geheiligten Hingabe des Körpers zur Befreiung der Seele: die erlöste Magnani entdeckt schließlich „la conciencia de su fe religiosa“ (*op.cit.*: 1217).

## ■ 5 Die Musealisierung der Kinogeschichte

Dalís Kinoentwürfe sind, wie der Humor der Burleske, auf exzessive Art „gratis“ und unverwertbar. Sie haben nie die richtige Ökonomie gefunden, sich nie für die Filme eingetauscht, die sie in ihrer Textualität nur anzeigen, sich nie in einer (immer auch und vor allem kommerziellen) Filmproduktion aufs Spiel gesetzt. Die Vision eines Films bleibt für denjenigen, der sie nicht realisieren – und das heißt bei einem Film automatisch „verkaufen“ – will oder kann, gratis: also umsonst. Sie bleibt rein imaginäres Kino eines Narzissten. Am Ende des ersten Entwurfs zu „Moontide“, den Dalí an die amerikanische Produktionsgesellschaft 20th Century Fox adressiert hat, finden sich folgende Zeilen: „Salvador Dalí / 3 de la tarde / 4 de noviembre / Hotel Saint Regis / Nueva York“ (Dalí, 2004e: 1195). Vielleicht gibt die Exzentrik und Überflüssigkeit der Zeitangabe, der nur in einem rein privaten Kontext Bedeutung zukommen kann, den entscheidenden Hinweis: Dalí signiert hier ebenso für den Absender wie auch für den geheimen, eigentlichen und ausschließlichen Adressaten seines Entwurfs.

Diese Filme sind in ihrem pränatalen Zustand ein Museum der „wirklichen“ Geschichte des Kinos, deren Inhalte sie geprägt haben; ohne ihre Geburtsstunde als Film erlebt zu haben, hat sich bereits das ganze Kino in ihnen verewigt. Vom Kino haben diese Entwürfe also alles und nichts. Gerade in ihrer Textualität sind diese Projekte ein Museum im doppelten Sinne: als Bezeichnung der letzten Ruhestätte von Kunstwerken leitet sich der Name des Museums gleichwohl von der inspirierenden Muse ab. Der Begriff vereint die letzten und ersten Lebenszeichen der Kunst. So hat sich das „wirkliche“ Kino in einem Text ausgelöscht und ihn zum nichtkinematischen Aufbewahrungsort, zur Ruine des ephemeren Zauber des „pájaro del film“ gemacht – also auch zum Ort eines postmortalen Lebens: die Löschung des Kinos zögert an der Schwelle zu seiner Wiederauferstehung bzw. seiner Wiedergeburt, insofern der Text das virtuelle, unendlich große Museum und Gedächtnis der nie entstandenen, ungeborenen Filme abbildet, welche sich im ersten Aufblitzen ihrer Lebendigkeit, im Moment ihrer schieren Inspiration noch hinhalten. Die Geburt ist schwer, sie hört nicht auf, anzudauern: die Gefahr einer morbiden, obsessiven und statischen Fixierung kann nur durch deren ständige Pervertierung, d.h. durch die Lebendigkeit einer paranoischen Polymorphie in Grenzen gehalten werden. Nur so kann die Geschlossenheit einer Autoerotik, eines sich selbst genügsamen Textes, eine Annäherung an das (bewegte) Kinobild und eine ungehemmte Dynamik erfahren, die freilich alsbald wieder in der tödlichen Pose erstarrt.

Dalís Filmprojekte spielen eine Projektionsszene durch. Sie reden über Filme, die im und als Kino unsichtbar sind, und sind so eine Projektion vor der sichtbarmachenden Projektion des Kinos; sie sind die Projektion einer Projektion, bzw. das Projektil, das aus der Unsichtbarkeit heraus die Sichtbarkeit im doppelten Sinne des Wortes exekutiert. Möglicherweise sieht man am meisten, wenn man vor diesen Kino-Texten die Augen verschließt: „el mejor cine es aquel que puede percibirse con los ojos cerrados“, schreibt Dalí am Ende von „Film-Arte, Film antiartístico“ (2005b: 59). Der Metaphysik des Kinos, seinem Ursprung und seinem Tod, begegnet man am besten in der inneren Vision, im Kino des (kritischen) Paranoikers oder des Blinden („un ciego puede llegar a la misma noción de la realidad que un paranoico“ [Dalí, 2004c: 1087]). Den reinsten Film sieht man mit geschlossenen Augen. Bereits der *Chien andalou* hat in seiner Anfangsszene dieses Paradox angedeutet. Das von der Rasierklinge durchschnitene Auge ist das des Zuschauers, der fortan dem zusieht, was er bereits nicht mehr sieht. Mit Dalís Filmentwürfen ist es ähnlich. Sie kann

nur derjenige lesen, der vor den Buchstaben erblindet, um beim Lesen vor seinem inneren Auge etwas anderes zu sehen als Buchstaben, also dasjenige, was diese Texte nicht sind und nie sein werden: nämlich Filme. ■

## ■ Bibliographie

Dalí, Salvador (2000a): *Obra completa III*, hg. v. Agustín Sánchez Vidal, Barcelona: Destino.

— (2000b): „Compendio de una historia crítica de cine“, in: Dalí (2000a), 1109–1117.

— (2000c): „La mujer surrealista“, in: Dalí (2000a), 1167–1188.

— (2000d): „La cabra sanitaria“, in: Dalí (2000a), 1083–1098.

— (2000e): „Los misterios surrealistas de Nueva York“, in: Dalí (2000a), 1157–1166.

— (2000f): „Moontide / Pesadilla de Jean Gabin“, in: Dalí (2000a), 1189–1200.

— (2000g): „La carretilla de carne“, in: Dalí (2000a), 1201–1218.

— (2005a): *Obra completa IV*, hg. v. Juan José Lahuerta, Barcelona: Destino.

— (2005b): „Film-arte, Film-antiartístico“, in: Dalí (2005a), 53–59.

— (2005c): „Cine“, in: Dalí (2005a), 97–99.

■ Philipp Stadelmaier, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <philipp.stadelmaier@gmx.de>.

Resum: Fins a la nostra època no realitzats per una vertadera representació cinematogràfica, las pel·lícules de Dalí no parlen solament del fracàs individual de l'obra, sinó del fracàs antropològic: la frustració de l'esguard simbolitza més que clavar una mirada al desig impossible de l'encontre físic amb l'experiència visual. En tal sentit la imatge cinematogràfica revela al mateix temps una autonomia formal i un caràcter sublim. L'oscil·lació entre la mortificació i la reanimació del cos desitjat aclareix l'essència ambigua dels procediments dalians: per les referències a la història cinematogràfica, el cinema es transforma en text que es manifesta com un museu no-cinematogràfic. No obstant això, els vestigis de la musa talment evocada apareixen des de lluny, inspiren la resurrecció paradoxal de films al mateix temps ja morts i encara no nascuts. ■

Summary: Salvador Dalí's film treatments have never been realized as films. They are therefore not only speaking about failed films, but indeed about failure itself: the frustration of a certain regard that symbolizes more than a look on impossible desires of a

physical encounter with the visual experience. Based on this idea, the image of cinema reveals at once a formal autonomy and a sublime character. Its oscillation between mortification and (re)animation of the desired body also enlightens the double-sensed essence of Dalí's film projects: highly referential towards the history of cinema, they transform cinema into a non-cinematic museum, a text. Distant traces of the muse are, however, shining through, inspiring thus the resurrection of films that are at the same time already dead and not yet born. [Keywords: Dalí, surrealism, desire, sublime, cinema, paranoia, burlesque, Hollywood, Marx Brothers, necrophilia, *Chien andalous*] ■

# Vom Sprechen der Bilder: Variationen visueller Wahrnehmung bei Joan Brossa

Andrea Stahl (Siegen)

## ■ 1 Annäherungen

Die ersten Objektkunstwerke und visuellen Arbeiten des katalanischen Künstlers Joan Brossa entstehen Anfang der 1950er Jahre. In mehr als 80 Gedichtbänden und über 320 Theaterstücken hat er zudem vielfältige sprachliche Experimente hervorgebracht, die, ausschließlich in katalanischer Sprache verfasst, von Drehbüchern, Sonetten und einer auf dem Mount Everest verlesenen Sextine bis hin zu einem einzeiligen Theaterstück reichen, in dem sich nur einmal der Vorhang auf einen weißen Saal hin öffnet, um nach einiger Zeit wieder herunter gelassen zu werden.<sup>1</sup> In anderen Bühnenstücken greift Joan Brossa auf Elemente des Balletts oder der Konzertmusik zurück, bezieht Pantomime, Zaubervorführungen, Zirkusnummern, Scharaden und Formen des Striptease ein. Nachdem die künstlerischen Produktionen des Katalanen erst in den 1970er Jahren zögerliches Interesse auf sich gezogen haben, werden seither vor allem die dichterische Poesie sowie die *poesia visual i objecte* im Kontext avantgardistischer Verfahren gewürdigt, durch die Brossa zu einem „enlace personal“ zwischen Künstlern wie dem katalanischen Dichter J. V. Foix, Joan Miró und einer nachfolgenden Generation wird, zu der Portabella, Arnau Puig, Cuixart und Tàpies zählen.<sup>2</sup>

Dabei wird seine Suche nach neuen formalen Ausdrucksmöglichkeiten überwiegend als Ausweitung des dichterischen Bereichs gewertet, als Versuch, die Sprache aus ihren konventionellen Zwängen zu lösen.<sup>3</sup> Eine solche Sichtweise nimmt die von Joan Brossa selbst gemachte Äußerung beim

- 
- 1 Vgl. den von Stegmann (1988: 8–15) vermittelten Überblick über Brossas Gesamtwerk.
  - 2 Vgl. u. a. Parcerisas (2001: 78), Bordons (2003: 25–38) und Borràs (2003: 103–115). Zu Korrespondenzen mit der surrealistischen Objektästhetik Lubar (2003: 117–123).
  - 3 Stegmann (1988: 14f.). Die Gewichtung der dichterischen Arbeiten belegen u. a. die Studien von Gimferrer (1972), Stegmann (1987), Bordons (1988), Terry (1991), Coca (1992) und Stegmann (1996).

Wort, sich in erster Linie als Dichter zu sehen und damit anscheinend die Sprache ins Zentrum der künstlerischen Produktion zu stellen. Angesichts von allorts auftauchenden visuellen Phänomenen liegt es allerdings nahe, die Hinwendung zur sprachlichen Poesie als Ausweitung *bildlicher* Phänomene in den Blick zu nehmen. Wie allein eine Annäherung an die beinahe unüberschaubaren Arbeiten deutlich macht, fordern die von Brossa initiierten Variationen visueller Wahrnehmung eine stärkere Beschäftigung mit den wechselnden medialen Konfigurationen seines Gesamtwerks.<sup>4</sup> Vor diesem Hintergrund lassen sich die sprachlichen Experimente vielmehr aus ihrem Zusammenhang mit unterschiedlichsten bildhaften Erscheinungsformen erklären und können damit als eine scheinbar paradoxe Auseinandersetzung mit der Medialität des Bildes verstanden werden.

So führt eine in den 1990er Jahren ausgestellte Objektinstallation eine von der Decke herabhängende Winde vor, die ein langes Seil senkrecht in die Höhe zieht. Die Enden liegen nebeneinander auf dem Boden, zu etwa gleich großen Halbkreisen geformt. Durch einen frontal auf die Winde gerichteten Lichtkegel zeichnen sich die Umriss der Objekte als schwärzliche Schatten auf der dahinter liegenden Wand ab. Diese mit wenigen Worten zu beschreibenden Objekte werden von Joan Brossa mit dem Titel *Emplaçament I, Realitat* wortkarg auf einen Begriff gebracht (vgl. Brossa, 1998). Wie diese Installation vor Augen führt, wird die sprachliche Beschreibung der Objekte nicht zuletzt durch den vielsagenden Titel heraufbeschworen und als eine weitere Variante in den von Brossa initiierten Wettstreit zwischen Sichtbarem und Sagbarem hineingezogen. Unter Berücksichtigung der ihr eigenen medialen Bedingungen verweist die Objektinstallation auf das bekannte Vermögen der Sprache, mit Worten zu malen, wie auch auf die Fähigkeit der bildenden Kunst, mit Bildern zu erzählen. Damit werden theoretische Diskussionen berührt, die im Rahmen der folgenden Überlegungen nur gestreift werden. Die unübersehbare und doch vielfach transformierte Präsenz der Bilder bei Joan Brossa spielt, wie anhand einzelner Beispiele gezeigt werden soll, mit spielerischem Gleichmut auf Fragen an, die seit der Rhetorik durch die Ekphrasis reflektiert worden sind: Wie lassen sich Bilder zum Sprechen bringen und wie verhalten sich Bilder neben dem Sprachvermögen der Worte?

---

4 Vgl. insbesondere Vallès (1996), Parcerisas (2001) und Gimferrer (2003).

## ■ 2 Theoretische Perspektiven

Wer von dem Bild spricht, so Gottfried Boehm, meint eigentlich eine unübersehbare Vielzahl von Bildern, deren Gemeinsamkeiten sich allenfalls verallgemeinern lassen, um gemalte und gedachte Bilder, Gesten, Spiegel, Echo und Mimikry verbinden zu können (Boehm, 1994: 11). In Anlehnung an William Mitchell lässt sich zwischen graphischen Bildern in Form von Gemälden, Zeichnungen usw., optischen Bildern wie Spiegelbildern oder Projektionen, perzeptuellen Bildern als Sinnesdaten oder Erscheinungen, geistigen Bildern im Sinne von Träumen und Erinnerungen sowie sprachlichen Bildern in Form von Metaphern oder Beschreibungen unterscheiden (Mitchell, 1990: 20). Wendet man sich vor diesem Hintergrund der beschriebenen Installation zu, sieht man sich genötigt, die genannten Bildphänomene durch die von Brossa künstlerisch reflektierten Möglichkeiten einer *poesia objecte* zu erweitern. In ihrer Anordnung und mittels der Signatur durch einen Titel lassen sich die ausgestellten Objekte als Bilder verstehen, die verschiedene bildhafte Phänomene zusammenführen, einzeln betrachtet allerdings trotz eines möglichen Verweises auf vertraute Bildercodes oder konventionelle Zeichenhaftigkeit weitgehend nichts-sagend blieben.

Angedeutet ist damit das in Ablösung des *linguistic turn* erfolgte Bemühen, unterschiedlichen Bildphänomenen im Rahmen wissenschaftlicher Reflexionen eigenes Gewicht zu verleihen (Schulz, 2005). Einerseits ist die in den letzten Jahren verstärkt ausgerufene Wende zu einer Epistemologie des Bildes von dem Interesse geleitet, Bilder in ihrer Differenz gegenüber der Sprache zu begreifen. Damit wird Bildern eine Eigengesetzlichkeit zuteil, die sie bisweilen zu einem Anderen werden lässt, das sich auch der sprachlichen Beschreibung entzieht. Verbunden mit der Unumgebarkeit der Bilder führt die ihnen zugeschriebene Macht wiederholt zur These einer zunehmenden Dominanz der Bilder über die Sprache. Vilém Flusser etwa spricht in diesem Zusammenhang von einer Bedeutungszunahme der Bilder, die dafür Sorge, dass die Sprache zunehmend an Wichtigkeit verloren habe (Flusser, 1993).

Andererseits mündet die Rede vom „Lesen der Bilder“ unweigerlich in eine Betonung der Analogien zwischen Sprache und Bild. In diesem Fall orientieren sich theoretische Konzeptionen, wie sie beispielsweise von Nelson Goodman entworfen werden, an syntaktischen Relationen, an einer Sprache der Bilder, die für Texte und Bilder analoge oder sogar

gemeinsame Gestaltungsregeln voraussetzt.<sup>5</sup> So geht auch E. H. Gombrich von einem Bilderlesen aus, bei dem die Elemente der Bilder wie Buchstaben wahrgenommen werden:

Wir lesen Bilder, wie wir eine gedruckte Zeile lesen, das heißt, wir fassen erst einzelne hervorstechende Buchstaben oder Zeichen auf, die wir dann aneinanderfügen, bis wir das Gefühl haben, dass wir durch die Zeichen hindurch den hinter ihnen liegenden Sinn sehen. Und ebenso wie beim Lesen unser Auge nicht gleichmäßig fortschreitet und den Sinn nicht Buchstabe für Buchstabe oder Wort für Wort zusammenbuchstabiert, gleitet es auch über die Bildfläche hin und her auf der Suche nach Information. (Gombrich, 1987: 270, zitiert nach Schmitz-Emans, 2003: 196)

Entgegen einer uneinholbaren Ikonizität verweist die Suche nach einer solchen, mittlerweile meist im abstrakten Wortsinn verwendeten „Bildgrammatik“ (Sachs-Hombach / Rehkämper, 1999)<sup>6</sup> auf eine semiotische Sichtweise, die davon ausgeht, dass alle Bilder in erster Linie Zeichen sind und daher, wie alle anderen Zeichen auch, für etwas anderes stehen. So machen Bilder nur Sinn für den, der sie zu lesen und ihren Sinn zu entschlüsseln weiß (Schulz, 2005: 72ff.). Indem Klaus Sachs-Hombach bildsemiotische Ansätze weiterentwickelt und Bilder als „wahrnehmungsnahes Zeichen“ definiert, bemüht er sich darum, semiotische und phänomenologische Ansätze zusammen zu führen (Sachs-Hombach, 2003: 73ff.). Damit wird die Wahrnehmbarkeit der Bilder, für die keine eigens zu erlernende Kompetenz benötigt wird, zum wesentlichen Kriterium für die Unterscheidung der Bilder gegenüber dem Zeichensystem der Sprache.<sup>7</sup> Gegenüber semiotischen Analysen, die Bilder vor allem als entzifferbare, kontextbezogene Botschaften verstehen, so als wären sie gleichsam körperlose Zeichen für eine ebenso körperlos gedachte Kognition, betont Hans Belting die Medialität der Bilder, die Notwendigkeit eines materiellen Bildmediums, damit sich Bedeutung und Sinn erst entfalten können (Belting, 2001: 22ff.).

---

5 Wie Monika Schmitz-Emans ausführt, ist mit dem von Goodman vorgenommenen Bemühen um eine Klassifikation begrifflicher Merkmale und intrinsischer Eigenschaften der Bilder jedoch unweigerlich die Notwendigkeit verbunden, Sprache als solche definieren zu müssen (Schmitz-Emans, 2003: 196).

6 Die aktuelle Bildsemiotik betont zunehmend die Andersartigkeit der Bilder gegenüber sprachlichen Zeichen und damit auch die schwierige Übertragbarkeit ihrer Eigenschaften.

7 Trotz einer solchen Unterscheidung zwischen Bild und Sprache impliziert eine semiotische Theorie der Bilder allerdings weiterhin Leitbegriffe der Syntax, Semantik und Pragmatik und damit eine strukturelle Verwandtschaft mit sprachlichen Zeichen; vgl. Sachs-Hombach (2003: 113).

Denkt man an die von Joan Brossa initiierten Grenzüberschreitungen zwischen Bild und Sprache, greift die Akzentuierung des Bildes als wahrnehmungsnahes Zeichen zu kurz. Wie die *poesia visual* das Zusammenwirken von Sprache und Bild innerhalb des Bildes selbst thematisiert, müsste man im Hinblick auf die *poesia objecte* danach fragen, ob sich mit dem Kriterium der Ähnlichkeit – als gleichsam natürliche, unmittelbar wahrzunehmende Beziehung zwischen einem Bild und einem realen oder rein fiktiven Gegenstand –, das von der Semiotik durch die Referenz auf stets vorausgehende soziale Codierungen ersetzt wird (Brandt, 1999: 186ff., und die Argumentation von Rehkämper, 2002: 139ff.), die bei Brossa im Mittelpunkt stehenden Gegenstände erfassen lassen. Dadurch dass die *poesia objectual* in „partielle Gegenstandssignale“ und „frei erfundene Sehdaten“ wie Linienführungen oder Titel entzweit ist (Imdahl, 1980: 122), befindet sich der Bildstatus der Objekte, wie die eingangs unternommene Suche nach einem geeigneten Bildbegriff deutlich macht, immer an der Grenze zu etwas anderem. Was diese „künstlich *geschaffenen Bild-dinge*“ mehr noch als eine mögliche Zeichenhaftigkeit vorführen, ist das Bild als Ding, das sich lediglich mitteilt, und andererseits das Bild als Bild, das die Aufgabe hat, anderes zu zeigen (Waldenfels, 1994: 238, Kursivdruck im Original).

Da die „Bild-dinge“ in unverrückbarer Nähe zum Sichtbaren stehen, haftet ihnen ein Gefälle zwischen Urbild und Abbild an, das sich nach Gernot Böhme als „Riss im Sein“ erweist. „Bilder haben ihre besondere, eine eigentümliche Seinsweise. Es ist nicht die Seinsweise der Dinge“ (Böhme, 2004: 9). Bilder sind demnach immer, was sie nicht sind, und sie sind nicht, was sie sind (ebd.: 7f.). Was Brossa selbst mit dem Titel *Realität* zum Ausdruck bringt, verweist über den Status des real Sichtbaren hinaus auf eine *Wirklichkeit* der Bilder als grundlegende Erscheinung. Das Wirkliche, so Böhme, wechselt mit Sichtweisen und Lesarten, bleibt aber mit den Gegenständen der Realität fest verbunden, so dass jedes Ding, jeder Ausschnitt der Realität als solcher in Erscheinung tritt und damit seine Wirklichkeit hat:

Diese Wirklichkeit ist immer die Wirklichkeit dieses Stücks Realität, dessen Manifestation. Nur beim Bild ist das anders. Die Wirklichkeit des Bildes steht in einer Spannung zu dem, was es als Realität ist. [...] Das Wesen des Bildes spielt in dieser Differenz zwischen Realität und Wirklichkeit. (Böhme, 2004: 7f.)

Ausgehend von diesen Besonderheiten des Bildes verstärkt die *poesia visual i objecte*, wie sich zeigen wird, den Chiasmus von Ding und Bild durch einen gleichzeitig ins Bild gebrachten Chiasmus von Bild und Schriftzeichen. Gemeinsam ist den sprachlichen und visuellen Bildern, dass sie als Prozesse, als Darstellungen zu verstehen sind, die sich, wie Gottfried Boehm betont, „nicht darauf zurückziehen, Gegebenes zu wiederholen, sondern sichtbar zu machen“ (Boehm, 1994: 32.), einen „Zuwachs an Sein“ (Gadamer, 1960: 128) hervorzubringen. Im Zuge einer intermedialen Analyse von Wort und Bild beruht das, was uns bei Brossa „als Bild begegnet“, „auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenergebnissen einschließt“ (Boehm, 1994: 29f.).

### ■ 3 Schriftzüge im Bild



Abb. 1: Joan Brossa: *Poema objecte*, 1967  
(© Fundació Joan Brossa / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Betrachtet man die von Brossa als *Poema objecte* ausgestellte Glühbirne mit der in schwarzen Lettern verfassten Aufschrift „Poema“ [Abb. 1], hat man den Eindruck, als käme die Bildwelt Brossas nicht ohne Worte aus. Die perspektivisch verzerrte Aufschrift, die die Gegenständlichkeit des so genannten Gedichts sichtbar macht, führt mit der Integration von Sprachlichem im Bild deren allgemeines Ineinander plastisch vor Augen. Indem die Wörter sich in das einmischen, worüber sie sprechen,<sup>8</sup> stellen sie, wie auch Roland Barthes im Hinblick auf die „Rhetorik des Bildes“ betont hat, die Sichtweise, von einer „Reinkultur“ des Bildes auszugehen, als ein nicht zwangsläufig geltendes Postulat in Frage (Barthes, 1990.). Eine durch die Signatur Joan Brossas und einen sockelartigen Fuß unmissverständlich als künstlerisches Exponat ausgewiesene Glühbirne wird mit der Aufschrift „Poema“ zu einem Bild, das als solches erneut mit dem Titel *Poema* versehen ist.

8 Vgl. in anderem Kontext Schmitz-Emans (2003: 199f.).

Dabei ist es der doppelte Titel, der als Kommentar des zu Sehenden erscheint, das Gesehene additiv benennen will und damit anscheinend die Grenzen eines Bildes reflektiert. Damit wird deutlich, dass sich das Lesen des Objektgedichts wie das grundsätzliche Lesen der Bilder auf zwei Ebenen vollzieht. Einerseits lassen sich auf der Suche nach innerbildlichen Relationen Bezugsebenen wie Farbgebung, Komposition oder Perspektivik durch einen strukturierenden Blick zusammenbringen. Andererseits sind es die Kontexte, durch die ein Bild zum Sprechen gebracht wird. Während es zwar keine eindeutigen und zuverlässigen Kriterien zur Unterscheidung literarischer von nichtliterarischer Rede gibt, also auch im Hinblick darauf, was als *Poema* zu bezeichnen ist, soll hier zweifelsfrei deutlich gemacht werden, wo der Kommentar als Versuch einer Information über das Bild beginnt. Damit setzt allerdings gleichzeitig ein literarisches Spiel mit dem Bild ein (Schmitz-Emans, 2003: 201). Bei genauerer Betrachtung verweigert der Titel des *Poema objecte* durch die bloße Wiederholung der im Bild gezeigten Aufschrift jeden weiteren Kommentar. Die Reduktion des Titels zur wörtlichen Wiederholung scheint das Gezeigte gewissermaßen scharf zu stellen und lediglich zu vergrößern.

In Anlehnung an Max Imdahl ist die Reflexion des Bildlichen in besonderem Maße geleitet von einem „wieder erkennenden Sehen“ von Gegenständen, die dem Betrachter schon vor der Bilderfahrung vertraut sind. Damit sind Bestandteile des Bildes angesprochen, die den inhaltlichen Bildsinn betreffen, nämlich das, was gemeint und gezeigt ist. Wie Bernhard Waldenfels festhält, gilt dieses Sehen als heteronom, „weil die Gesetze des Sichtbaren nicht dem Bild selbst entstammen“ (Waldenfels, 1994: 234). Ein „sehendes Sehen“ berücksichtigt demgegenüber den formalen Bildsinn, die Art und Weise, wie etwas dargestellt ist. Dieses Sehen lässt sich als autonom betrachten, weil hier die Gesetze des Sichtbaren dem Bild selbst entstammen. Diesen beiden Zugangsweisen setzt Imdahl eine vermittelnde „Ikonik“ entgegen, in der beide Sehweisen und Bildaspekte zusammentreffen. Die Synthese von „wieder erkennendem“ und „sehendem Sehen“ liegt demzufolge darin, dass Bekanntes, sei es Gesehenes oder Gehörtes, sowohl in den Bildsinn eingeschlossen ist, als auch durch einen komplexen und verdichteten Bildsinn überboten wird (Waldenfels, 1994: 235).

So tendiert das *Poema objecte* Joan Brossas zu dem „wieder erkennenden Sehen“ einer Glühbirne und möglichen semantischen Bezugssystemen, die um die Vorstellung des *sacar algo a la luz* kreisen, darum, dass jemandem ein Licht aufgeht. Auf der anderen Seite verblasst die Glühbirne zu einem blo-

ßen Sujet, das gleichsam durchleuchtet wird und im Hinblick auf entscheidende Bildmittel von Bedeutung ist, auf das Entstehen eines autonomen Blick- und Bildraumes mit Hilfe von Linien, Farben und Ebenen. Auf dem glasklaren Grund der Glühbirne markiert der Schriftzug „Poema“ in diesem Sinne eine Reduktion auf die Oberfläche der Dinge, die das vorrangig Sichtbare abbildet. Damit spricht die Aufschrift alles Sichtbare selbst an, das sich im Bild als Interaktion von Oberflächen erweist. Zunächst könnte man meinen, dass daran auch semiotische Bezugspunkte anschließen, die die Ausdrucksebene der Glühbirne von demjenigen, wofür diese steht, nämlich die mit dem abstrakten Begriff des „Poemas“ angesprochene Inhaltsebene, in den Blick nehmen. Doch führt die von Brossa vorgenommene Ausgestaltung dieser Ebenen und ihres Verhältnisses zueinander zu einem Nominalismus, der die materielle Beschaffenheit der Sprache in den Vordergrund stellt und sich vielmehr als Entwurf eines reliefartigen ‚Textes‘ erklären lässt (Lubar, 2003: 116.). Seine Spannung bezieht das Objektgedicht daraus, dass der scheinbar im Mittelpunkt stehende Kontrast zwischen Wort und Objekt durch den Kontrast zwischen Wort und Bild – also zwischen dem Titel *Poema objecte*, der sich auf das gesamte Bildarrangement bezieht – überlagert wird. Die mit dem Titel vor Augen geführte Medialität des Bildes verdoppelt die mit der Aufschrift „Poema“ zum Ausdruck kommende Medialität der „künstlich geschaffenen Bild-dinge“ und spielt dadurch gerade mit der Möglichkeit, den Kontrast zwischen Bild und Objekt zu minimieren.

Das von Gottfried Boehm formulierte Theorem der ikonischen Differenz lässt sich, abgeleitet von der Metapher, auf eben jene Besonderheit des Objektgedichts Joan Brossas übertragen, das in dem Kontrast zwischen Wort und Objekt seine besondere Bildlichkeit entstehen lässt. „Die Bildhaftigkeit, die uns die Metapher darbietet, lässt sich, Einzelbeobachtungen zusammenfassend, als ein Phänomen des *Kontrastes* kennzeichnen. Der Kontrast resultiert gerade aus den überraschenden Wortfolgen, aus Brüchen, Inversionen oder unüberbrückbaren geistigen Sprüngen. Was immer sich im sprachlichen Bild fügt, seine innere Differenz wird doch als eine einzige Sinngröße erfahrbar: etwas wird *als* etwas sichtbar und plausibel.“ (Boehm, 1994: 28 [Kursivdruck im Original]). Indem die Räumlichkeit des im Mittelpunkt stehenden Begriffs, der nicht zuletzt durch die Transparenz der Glühbirne vor allem anderen ‚sehenswert‘ zu sein scheint (Waldenfels, 1994: 240), ebenso wie die farbliche Gestaltung der Buchstaben auf eine genuin bildhafte Wirkungsdimension verweist, scheint es, als würde das Wort „Poema“ nicht nur als Abstraktum seine imaginäre

Bildlichkeit bezeugen, sondern, wie schon angedeutet, im Sinne materieller Eigenschaften den Status der Schriftlichkeit verlieren. Damit verlagert sich anstelle eines Auseinanderbrechens von Sprache und Bild die Linearität des Lesens zu einem plastischen Ineinandergreifen und fügt sich, so Boehm, zu etwas Überschaubarem, Simultanem (Boehm, 1994: 29), zu etwas, das wir als neue Bildlichkeit bezeichnen könnten.



Abb. 2 (links): Joan Brossa: *Centenari de l'arribada del ferrocarril a Vilanova 1881–1981*, 1981.

Abb. 3 (rechts): Joan Brossa: *Tren de lletres*, 1989.

(© Fundació Joan Brossa / VG Bild-Kunst, Bonn 2009)

Diese Reflexion über Bild und Schrift lässt sich anhand einiger *Poemes visuals* ergänzen, die den Aspekt der Schriftzüge im Bild visuell beim Wort nehmen. In der 1981 entstandenen Lithographie *Centenari de l'arribada del ferrocarril a Vilanova 1881–1981* [Abb. 2] wird der Bildraum von einem breiten, geschwungenen A eingenommen, an dessen rechter Seite eine umrisshafte Lokomotive weitere Lettern den Berg hinaufschleift. Der *Tren de lletres* [Abb. 3] aus dem Jahr 1989 formiert sich dagegen aus einer alphabetischen Buchstabenfolge, an deren Spitze ein rautenförmiges Quadrat die Stromversorgung einer Lokomotive suggeriert. Die beiden genannten Beispiele fragen nicht nach Formen des „wieder erkennenden Sehens“, sondern danach, welche weiteren Varianten des Lesens von Bildern sich im Zusammenwirken mit Schriftlichem entfalten. Dabei sind es die Buchstabenfolgen, die sich allein durch ihre Größe unmittelbar dem Blick aufdrängen und eine Sukzessivität der Betrachtung nahelegen, die die Bildwahrnehmung bestimmt. Dennoch bleibt das zunächst offenkundig Schriftliche der Bilder ohne die visuellen Details wie die abgebildete Lokomotive und die rautenförmig angedeuteten Stromabnehmer bedeutungslos. Losgelöst von diesen kontextuellen Zuordnungen gelingt es den Buchstaben kaum, von sich reden zu machen. Doch sind es insbesondere die Titel, die das graphische Bild und die Buchstaben zu einem Dritten zusammenführen. Was ohne den Titel *Centenari de l'arribada del ferrocarril a Vilanova 1881–1981* eine Lokomotive mit Buchstaben bleibt, verbindet sich so zu einem Relief

von Bildern, das mit der Einfachheit der bildästhetischen Mittel kontrastiert.

Die Zuweisung einer Bedeutung, die den Buchstabenfolgen zu plastischer Bildlichkeit verhilft, unterliegt also hier einer doppelten Verschränkung zwischen Lettern, graphischen Details und sprachlichem Bildkommentar. Zwischen einer solch fokussierenden und begleitenden Wahrnehmung, so Gottfried Boehm, „lassen sich die Akzente der Aufmerksamkeit verschieben, ein Wechsel der Einstellung herbeiführen, von einer Alternative allerdings zwischen Flächen und Dingwahrnehmung wird man nicht reden können. Das produktive Oszillieren, welches auch für die Metapher charakteristisch war, käme dabei nicht in Gang“ (Boehm, 1994: 32). Wie die Beispiele vorführen, lösen sich weder sprachliche noch bildliche Details in ihrem begleitenden Kontext auf, sondern bleiben spannungsvoll aufeinander angewiesen. Die neugeschaffene Bildlichkeit der *Poesia visual*, die sich als eine Art Drittes aus dem Ineinander von Sprache und Bild ergibt, zeigt eine Vielzahl möglicher Grenzverschiebungen, die nicht zuletzt die Relation zwischen dem Nacheinander *auf* der Fläche und ihre Ansichtigkeit *als* Fläche in Frage stellen (Boehm, 1994: 30).

#### ■ 4 Bildlichkeit der Schrift

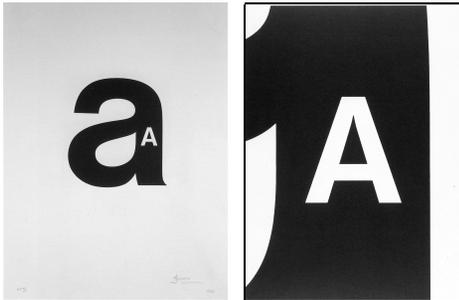


Abb. 4 / 5: Joan Brossa:  
*Poema visual (I) y (II)*, 1988  
(© Fundació Joan Brossa /  
VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Den Schriftzügen im Bild entspricht auf der anderen Seite eine Bildlichkeit der Schrift, die anders als bei den letztgenannten Beispielen allein durch sprachliche Mittel zum Ausdruck kommt. In dem *Poema visual (I) y (II)* aus dem Jahr 1988 [Abb. 4 / 5] zeigt das Nebeneinander von zwei Lithographien des Buchstabens *a*, wie ein zuvor diffus in Schatten getauchtes Sprachzeichen durch die Fokussierung auf einen begrenzten Ausschnitt einen zur Seite geneigten Frauenkörper erscheinen lässt. Mit dem *Poema visual (clau amb lletres)* fügen sich ein *i*, *o* und eine ganze Reihe von weiteren Buchsta-

ben zu einem unmittelbar als Schlüssel erkennbaren Gebilde [Abb. 6]. Mit dem Nebeneinander des Wortes „Peix“, das in unterschiedlicher Größe auf- und untereinander folgt, formiert sich schließlich ein Schwarm Buchstaben, deren Anordnung auf den Titel „*El peix gros*“ verweist [Abb. 7].

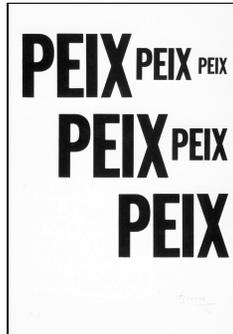


Abb. 6 (links): Joan Brossa: *Poema visual (clau amb lletres)*, 1971/1982.

Abb. 7 (rechts): Joan Brossa: *El peix gros*, 1969/1982.

(© Fundació Joan Brossa / VG Bild-Kunst, Bonn 2009)

Die Schrift bringt hier Bilder hervor, die nicht nur graphisch etwas sichtbar machen, sondern auf andere Art als das *Poema objecte* Sichtbarkeit als solche mitreflektieren. Das zuvor akzentuierte „sehende Sehen“ verweist auf eine Wahrnehmung, die, wie bereits betont, über bloßes Wiedererkennen hinausgeht. Damit ist in Anlehnung an einen phänomenologischen Entwurf einer Ordnung des Sichtbaren zwischen „der Möglichkeit, *Neues zu sehen*, und der Möglichkeit, *auf neuartige Weise zu sehen*“ zu unterscheiden. „Im erstgenannten Falle ist das Neue ein Was: [...] im zweiten Falle handelt es sich um ein neuartiges Wie, um eine Struktur, Gestalt oder Regel, die es erlaubt, das Bekannte mit anderen Augen und in einem neuen Licht zu betrachten. Die Sehart, ob alt oder neu, verweist also auf eine bestimmte Seordnung“ (Waldenfels, 1994: 238). Die jeweilige Seordnung, so Waldenfels, etabliert sich wiederum auf zwei Stufen der Sichtbarkeit, nämlich einmal auf der Stufe der sichtbaren Dinge, die sich selbst zeigen und sehen lassen; und zum anderen auf einer Stufe der sichtbaren Bilder, die sich selbst und zugleich etwas anderes zeigen und sehen lassen (Waldenfels, ebd.). Die Verschränkung von Zeichnung und Schrift oder auch Malen und Schreiben, mit der Brossa ein strukturell neuartiges Sehen zu erproben scheint, spielt mit der Möglichkeit, das Lesen außer Kraft zu setzen, um allein mit der *Form* der Buchstaben einen Bildinhalt sichtbar zu machen, durch den die realen Dinge durchschimmern.

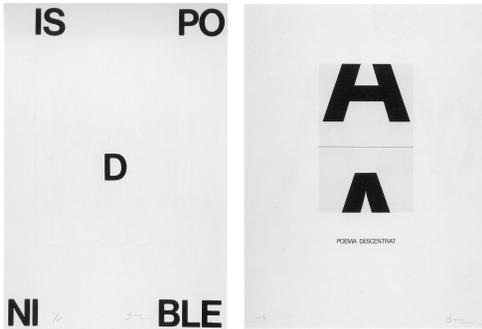


Abb. 8 (links): Joan Brossa:  
*Poema visual*, 1982.

Abb. 9 (rechts): Joan Brossa:  
*Poema descentrat*, 1988.

(© Fundació Joan Brossa /  
VG Bild-Kunst, Bonn 2009)

Diese Form des Betrachtens und Lesens der *poesia visual* korrespondiert wiederum mit visuellen Manipulationen der Schrift, die durch ihre Anordnung ein Verschwinden der Darstellung zum Ausdruck bringen. Den zuvor gezeigten Eingriffen auf semantischer Ebene lässt sich nun eine Ungegenständlichkeit der Schrift gegenüber stellen, die dazu führt, den Schrift-Bildern erneut Mitteilungsabsichten zuschreiben zu wollen. Sei es, dass wie in dem *Poema visual* von 1982 [Abb. 8] Buchstabenfragmente in allen vier Ecken und der Bildmitte platziert sind, oder auch, wie in dem *Poema descentrat* aus dem Jahr 1988 [Abb. 9], ein Buchstabe zerschnitten wird. Wie sich im ersten Beispiel die verstreuten Buchstaben zu Folgen zusammen lesen lassen und das Wort „Disponible“ ergeben, oder, so könnte man auch sagen, für sich genommen immer noch als Worte unterschiedlicher Sprachen erscheinen könnten, handelt es sich graphisch gesehen lediglich noch um die Zusammenführung von Buchstaben zu kleinen rechteckigen Fragmenten, die das zentrale D gleichsam gegenstandslos rahmen. Bei dem zweiten Beispiel lässt sich spekulieren, dass es sich bei dem *Poema descentrat* um ein zerlegtes A oder H handelt, während das darunter liegende Dreieck sowohl die Spitze des A, aber auch einen *accent circonflexe* oder ein umgekehrtes v darstellen könnte. Dabei trägt der leere Raum um das Wort herum, das Spiel mit der räumlichen Komposition der Buchstaben dazu bei, der Schrift sowohl sprachlich als auch bildlich etwas Verschwiegenes und Unbestimmtes zu verleihen.<sup>9</sup>

9 Wie Günter Wohlfahrt im Bezug auf „Das Schweigen des Bildes. Bemerkungen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und bildender Kunst“ betont, bedeutet das Adjektiv ‚leer‘ etymologisch „was gelesen werden kann (vom abgeernteten Kornfeld)“ (Wohlfahrt, 1994: 179).

Wie Monika Schmitz-Emans an anderer Stelle nachgewiesen hat, zeigen die heraus gelösten Wortelemente geradezu unmissverständlich das Nicht-gezeigte. Das Bild verstärkt die Tilgung dieses Wesentlichen (Schmitz-Emans, 2003: 218), den leer gelassenen Raum bildlich durch die in der Bildmitte geschaffene Öffnung auf Anderes, die mit der Rundung des Buchstaben D in Erscheinung tritt, sowie am Beispiel des *Poema descentrat* mit einem Schnitt durch die Mitte des Bildes. Gerade damit verweist die *Poesia visual* auf sehr viel mehr, als sie darzustellen scheint, weil sie sehr vieles weglässt, gar keine ein-sichtige Darstellung von etwas Bestimmtem sein will. Mit der perzeptiven Offenheit bezeugt das aus graphischen Buchstabenformationen bestehende Bild bei Joan Brossa eine Selbstbezüglichkeit, die, wie sich im Rekurs auf Merleau-Ponty akzentuieren ließe, in einer „Reflexion des Sinnlichen“ gründet, diese aber zugleich übersteigt (Merleau-Ponty, 1984: 21). „So wie die Intentionen des Schreibens und Lesens durch das Sprachmedium hindurch auf das Besprochene gehen oder aber sich in der Dichte der Sprache verfangen [...], so kann der Blick durch das Bildmedium hindurch auf das Abgebildete zielen oder in der Dichte des Bildes hängen bleiben. Das künstlerische Bild bewegt sich also zwischen den Extremen eines puren Fremdbildes und eines puren Selbstbildes; auf diese Weise entsteht ein Bildraum, der dem Sprachraum bzw. dem *espace littéraire* entspricht.“ (Waldenfels, 1994: 238 [Kursivdruck im Original])

## ■ 5 Bühnen-Bilder

Die mehrfach deutlich gewordenen Reflexionen Joan Brossas hinsichtlich der Grenzen von Bildlichkeit und Schriftlichkeit lassen seine Arbeiten zu Etüden des Sicht- und Sagbaren werden, zu durchkomponierten Übungen, wie sie in dem Theaterstück *Concert irregular per a pianista i cantatriu* paradigmatisch dargeboten werden.<sup>10</sup> Das mit zwei Personen besetzte Stück aus dem Jahr 1967 kreist ebenso wie *Concert per a representar* (1964), *Conversa*

---

10 Im Folgenden zitiert nach Expósito (2001: 94–111). Erstmals veröffentlicht wurde das Stück in Brossa, Joan (1975): *Accions Musicals* (1962–1968), Barcelona: Llibres del Mall. Der hier zu Grunde gelegte Text beruht auf der Revision und Übersetzung des Originaltextes, der, mit handschriftlichen Anmerkungen Brossas versehen, Teil des Archivs Pere Portabellas ist. Für das von Brossa verfasste Bühnenstück zeichnete Pere Portabella eine szenische Choreographie, die Klarvierinterpretation komponierte Carles Santos Ventura und die Figur der *cantatriu* wurde von der Sängerin Anna Ricci verkörpert.

(1965) und *Suite bufà* (1966) um das Sehen und Hören als zentrale Sinneswahrnehmungen und erweist sich als Versuch, die zuvor mit den Bildern deutlich gewordenen Medialisierungsformen dessen, was ein Bild ist, zu erweitern und im Sinne einer *musica visual* ins Bild zu setzen.<sup>11</sup> Dabei entfaltet sich die Wahrnehmung der gestischen Bilder als ein sinnliches Zusammenordnen, das auf der Bühne völlig ohne Worte auskommt und sich auf den zuvor angedeuteten Prozess des Bild-Werdens, auf eine Bewegung im Raum zu konzentrieren scheint. „Les meves primeres incursions en el teatre, l'any 1941, tenien com a finalitat buscar una tercera dimensió als poemes: potser era el moviment“,<sup>12</sup> wie Joan Brossa rückblickend betont. Allerdings handelt es sich dabei um eine Form der Bewegung, die durch die Rahmung einzelner Szenen und das immer wieder eingesetzte Heben und Senken des Vorhangs als Inszenierung isolierter Bildfolgen ausgewiesen ist, die wiederum in sich durch eine unaufhörliche Kontrastierung von Bewegung, Stillstand und erneuter Bewegung in unzählige Einzelbilder zerfallen.<sup>13</sup>

Entra el pianista i toca una peça breu. S'aixeca i mentre es canvia el frac per un impermeable entra la cantatriu; canta des de la dreta i se'n torna. El pianista interpreta una segona peça. Mentre es muda l'impermeable per una guerrera reapareix la cantatriu; canta i se'n torna. [...] El pianista toca una quarta peça breu. Es treu el bati i resta nu de cintura per amunt. Igual actuació de la cantatriu. El pianista toca una cinquena peça i se'n va per l'esquerra. Reapareix la cantatriu amb un revòlver, dispara contra el piano i se'n torna.<sup>14</sup>

La cantatriu, immòbil, fa uns crits salvatges; el pianista, també immòbil, en fa l'eco amb la veu. El nombre de crits d'ella augmenta i disminueix capriciosament. De sobte el pia-

- 
- 11 Zur Bedeutung der Musik im Werk Joan Brossas vgl. Maymó (2003: 219–223). Zur umgekehrten Reduktion des Musikalischen um den Aspekt des Visuellen vgl. auch eine von Stegmann geschilderte Anekdote: „Was nun Brossa betrifft, so kennt er sämtliche Opern Wagners auswendig und ist in der Lage, jedes Motiv zu pfeifen. Antoni Tàpies hat zum Beispiel seine gesamte erste Wagnerkenntnis auf Spaziergängen am Tibidabo gepfiffen aus Brossas Mund vermittelt bekommen: eine fürwahr minimalistische Reduktion und Konzentration von Wagners großem Orchester- und Bühnenaufgebot.“ (Stegmann, 1988: 10).
- 12 Aus *Carrer dels arbres*, zitiert nach Artigues (2003: 78).
- 13 Die bildtheoretischen Reflexionen lassen sich mit der Bewunderung Joan Brossas für den Anfang des 20. Jahrhunderts bekannt gewordenen Verwandlungskünstler Leopoldo Fregoli in Verbindung bringen, mit dessen Figur sich theater- und zirkusähnliche Nummern wie ein Faden durch Brossas Gesamtwerk ziehen. Vgl. zum *fregolismo* auch Guardiola (2003).
- 14 Primera part, 1.: *Homenatge a Frègoli*, 96.

nista no contesta. Estranyada, ella es tomba i insisteix dues o tres vegades sense resultat. El pianista resta impassible. Finalment la cantatriu se'n va despectivament per la dreta. En ésser fora, el pianista repeteix l'eco. Es treu el bigoti.<sup>15</sup>

S'aixeca el teló. Per l'esquerra entra el pianista amb dues partitures que deixa damunt el piano. N'agafa una i la mostra. Té els fulls en blanc. La posa al faristol i toca pendent de la partitura amb molta d'atenció i girant el full en el moment adequat. La peça és molt complexa. Finalment torna la partitura damunt el piano i mostra la segona: tots els fulls són plens d'una escriptura molt densa. La posa al faristol i toca una peça extremadament esquemàtica, quasi notes soltes i en una sola tonalitat. En acabar saluda i se'n torna somrient amb les dues partitures sota el braç.<sup>16</sup>

Die wie ein Stakkato wirkenden Bühnen-Bilder sind in ihrer Abfolge durch nichts besonders ausgezeichnet, hervorgehoben oder gewichtet. Die Spannung der Bilder zwischen innegehaltener und produzierter Bewegung wird überlagert und gleichzeitig komplementiert durch das unaufhörliche, scheinbar nicht still zu stellende Erklängen von Tonfolgen und Geräuschen. Es sind die durch ein anhaltendes Auflösen und Verharren geprägten Klänge, die die Bilder mit einer weiteren Form flüchtiger Bewegung überziehen und, mehr noch als im Rahmen der *poesia visual i objecte* möglich, eine der Musik eigene Sukzessivität der Wahrnehmung zum Ausdruck bringen, die mit der räumlich erzwungenen Fokussierung durch die sichtbaren Bilder verschmilzt.<sup>17</sup>

Dabei unterstreicht die parataktische Syntax der Regieanweisungen nicht nur die für die Bühne vorgenommene Isolierung von Bildern, sondern macht metamedial auch die räumliche Enge der Bilder sichtbar. Wie durch den Text beständig vor Augen geführt wird, verzichten die gestisch evozierten Bilder darauf, die Tiefe des Raums auszunutzen, und schaffen stattdessen den Eindruck einer bildtypischen Flächigkeit, die aus den immer wieder nach rechts oder links erfolgenden Abgängen und einem Verharren in der Bühnenmitte resultiert. Anstelle einer Raumunendlichkeit, wie sie die Musik evoziert, zeigt sich mit der hier begrenzt genutzten Räumlichkeit der an das Sichtbare gebundenen Bilder, wie sehr diese „dem Betrachter einen Standort diesseits der Bildwelt“ (Waldenfels, 1994: 248) suggerieren.

Im Widerspiel von Wiedersehen und Neusehen sowie Wiederhören und Neuhören reflektiert das *Concert irregular per a pianista i cantatriu* den

15 Primera part, 6: *L'Eco*, 100.

16 Segona part, 3.: *Les caràtules*, 102.

17 Zum sprachlichen Dialog im Theater Brossas vgl. Viana (2000).

medialen Rahmen von den geschriebenen zu den vorgestellten gestischen Bildern, die in Bewegung gebracht werden und in Analogie zur Musik die Fähigkeit besitzen, verschiedene unvorhergesehene, physisch noch nicht realisierte Strukturen anzunehmen. Was diese Bühnen-Bilder vernehmen lassen, sind die Beziehungen von einem Bild zum nächsten, die durch das Schwingen der Musik vorgezeichnet zu werden scheinen und insofern, wie die zitierten Beispiele zeigen, nur mit wenigen Worten von Joan Brossa selbst beschrieben werden. Die Reduktion des Sagbaren gibt der flüchtigen Bewegung der Klänge Raum und macht damit den Mechanismus der Bebilderung, der medial notwendigen Fixierung des Bildlichen, zum Gegenstand. Ein solchermaßen reflektiertes Sehen wohnt der *Entstehung* des Gesehenen und Sehenden bei, „die im Ereignis des Sehens, Sichtbarwerdens und Sichtbarmachens mit auf dem Spiel steht. Dem Sehereignis entspricht ein Bildereignis, das nicht bloß sichtbar macht, was zuvor hier, dort, anderswo oder an sich schon sichtbar *ist*, sondern was unter neuentstehenden Bedingungen zugleich sichtbar und unsichtbar *wird*.“ (Waldenfels, 1994: 243)

## ■ 6 Schlussbetrachtungen

Die von Joan Brossa vorgeführten Grenzüberschreitungen von Bild und Schrift sind nicht nur bild- und sprachästhetisch relevant, sondern sie scheinen danach zu fragen, unter welchen Bedingungen eine Unterscheidung überhaupt möglich ist.<sup>18</sup> Indem die Auseinandersetzung mit den Grenzen eines Bildes dazu führt, dass der Blick auf immer neue Segmente und Ausschnitte *zwischen* Sprach- und Bildlichem gerichtet wird, leiten die Arbeiten Brossas im musikalischen Sinne ein Divertimento ein, ein heiteres Zwischenspiel, das anstelle von Divergenzen vielmehr die Diversität der Grenzbereiche zum Gegenstand hat. Die Konzentration darauf, was ein Bild eigentlich ist, lässt ein eigensinniges Geflecht von Buchstaben, Farben, Linien und Objekten aufkommen, mit dem Ziel, wie Joan Brossa es selbst nennt, das Gezeigte zu vereinfachen „per obtenir una intensitat més gran.“<sup>19</sup> Die Bildschriften und Schriftbilder offenbaren im Zuge vielfältiger Akzentverschiebungen eine Reduktion auf das Wesentliche, die, so könnte

---

18 Vgl. hierzu Waldenfels (1994: 236) und Lobsien (1988), dessen „Phänomenologie der Literaturwissenschaft“ deutlich macht, wie sehr Sichtbares und Sagbares aufeinander verweisen.

19 Aus *Carrer dels arbres*, zitiert nach Artigues (2003: 78).

man verallgemeinernd sagen, die von Bildern gezeigte Dichte zwischen Diskursivem und Nicht-Diskursivem zum Gegenstand haben. Wie Monika Schmitz-Emans im Hinblick auf Calvino und Genet und deren Schreiben *über* Bilder nachgewiesen hat, fungiert das Ineinander von Bild und Wort auch als „Modell eines allgemeineren Erkenntnis- und Artikulationsprozesses“, das mal auf der Bewegung des Dahinter-Kommens gründet, mal darauf, dass und wie man Bilder lesen kann und diese dabei verwandelt werden.<sup>20</sup> Die durch Brossa zum Sprechen gebrachten Bilder führen zur Entfaltung einer neuen Bildlichkeit, die mit wenigen Strichen, Worten und Gegenständen auskommt. Bei dieser neuen Bildlichkeit geht es in erster Linie nicht darum, der Entstehung von Bedeutung nachzugehen, und auch nicht um die Frage, ob Bilder adäquat in Sprache übersetzt werden können oder in ihrer Komplexität möglicherweise besser als die lineare Sprache geeignet sind, den „Strom des Bewusstseins“ (Großklaus, 2004: 149f.) zu repräsentieren. „Wer wen was in welcher Form, mit welchen Mitteln und nach welchen Regeln sehen lässt, steht nicht fest, es steht in Frage“ (Waldenfels, 1994: 244), so ließe sich stattdessen der Prozess des Sichtbarmachens bei Brossa auf einen Punkt bringen. ■

## ■ Bibliographie

- Artigues, Antoni (2003): „Joan Brossa, poesia vivent“, in Gimferrer (ed.), 76–83.
- Barthes, Roland (1990): „Rhetorik des Bildes“: in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 28–46.
- Belting, Hans (2001): *Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink.
- Boehm, Gottfried (1994): „Die Wiederkehr der Bilder“, in: ders. (ed.), 11–38.
- (ed. 1994): *Was ist ein Bild?*, München: Fink.
- Böhme, Gernot (2004): *Theorie des Bildes*, München: Fink.
- Bordons, Glòria (1988): *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Barcelona: Edicions 62.
- (2003): „Tradició i avantguarda en l’obra de Joan Brossa“, in Gimferrer (ed.), 25–38.

---

20 Schmitz-Emans (2003: 214).

- Borràs, Maria Lluïsa (2003): „L'esperit de Brossa, una constant en l'art català del seu temps”, in Gimferrer (ed.), 103–115.
- Brandt, Reinhard (1999): *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen. Vom Spiegel zum Kunstbild*, München / Wien: Hanser.
- Brossa, Joan (1998): *Grafiken, Objekte, Installationen*, Kassel: Museum Fridericianum.
- (2001): „Concert irregular. Per a pianista i cantatriu / Concierto irregular. Para pianista y cantatriz (1968)“, in Expósito (ed.), 94–111.
- Coca, Jordi (1992): *Joan Brossa, oblidar i caminar*, Barcelona: Pòrtic.
- Expósito, Marcelo (ed. 2001): *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, València: Ediciones de la Mirada.
- Flusser, Vilém (1993): „Die Informationsgesellschaft als Regenwurm“, in: Kaiser, Gert u.a. (eds.): *Kultur und Technik im 21. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. / New York: Campus, 69–80.
- Gadamer, Hans-Georg (1960): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr.
- Gimferrer, Pere (1972): „Temas y procedimientos en la poesía de Joan Brossa“, *Cuadernos Hispanoamericanos* 268 (octubre), 95–103.
- (ed. 2003): *La revolta poètica de Joan Brossa*, Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Gombrich, Ernst H. (1987): „Vom Bilderlesen“, in: ders.: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 270.
- Großklaus, Götz (2004): „Zeit – Medium – Bewusstsein“, in: ders. (ed.): *Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Guardiola, Juan (2001): „No contéis con los dedos (... el cine irregular)“, in Expósito (ed.), 223–243.
- Imdahl, Max (1980): *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München: Fink.
- Lobsien, Eckhart (1988): *Das literarische Feld. Phänomenologie der Literaturwissenschaft*, München: Fink.
- Lubar, Robert (2003): „El nominalisme de l'objecte”, in Gimferrer (ed.), 116–123.
- Maymó, Jaume (2003): „Brossa i la música“, in Gimferrer (ed.), 219–223.

- Merleau-Ponty, Maurice (1984): *Das Auge und der Geist*, Hamburg: Meiner.
- Parcerisas, Pilar (2001): „El cine de Pere Portabella y la subversión de la mirada. La conjunción Brossa–Santos–Portabella“, in Expósito (ed.), 75–93.
- Rehkämper, Klaus (2002): *Bilder, Ähnlichkeit und Perspektive. Auf dem Wege zu einer neuen Theorie bildhafter Darstellung*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Sachs-Hombach, Klaus (2003): *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln: Halem.
- / Rehkämper, Klaus (eds. 1999): *Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen*, Magdeburg: Scriptorum.
- Schmitz-Emans, Monika (2003): „Die Aufhebung der Bilder im Text“, in: Rustemeyer, Dirk (ed.): *Bildlichkeit. Aspekte einer Theorie der Darstellung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 195–224.
- Schulz, Martin (2005): *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, München: Fink.
- Stegmann, Tilbert Dídac (1987): *Ein Spiel von Spiegeln. Katalanische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Leipzig: Reclam.
- (1988): „Joan Brossa“, in: *Joan Brossa – Werke 1951–1988*, München: Mosel und Tschechow, 8–15.
- (1996): „Kreativität in Joan Brossas Gedichten“, *Zeitschrift für Katalanistik* 9, 72–102.
- Terry, Arthur (1991): *Quatre poètes catalans: Ferrater, Brossa, Gimferrer, Xirau*, Barcelona: Edicions 62.
- Viana, Amadeu (2000): „Joan Brossa: idees verdes incolores dormen furiosament. El significat del teatre?“, *Llengua & Literatura* 11, 139–197.
- Vallès, Isidre (1996): *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*, Barcelona: Alta Fulla.
- Waldenfels, Bernhard (1994): „Ordnungen des Sichtbaren“, in Boehm (ed.), 233–252.
- Wohlfart, Günter (1994): „Das Schweigen des Bildes. Bemerkungen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und bildender Kunst“, in Boehm (ed.), 163–183.

- Andrea Stahl, Universität Siegen, Fachbereich 3, Adolf-Reichwein-Straße 2, D-57067 Siegen, <stahl@romanistik.uni-siegen.de>.

Resum: Aquest estudi pretén apropar-se a l'obra de Joan Brossa des d'una perspectiva interdisciplinària per tal d'examinar els experiments textuais compresos en les seves manifestacions pictòriques, i així destacar el seu compromís gairebé paradoxal per les imatges mediàtiques. Començant per la seva *poesia visual i objecte*, l'estudi vol considerar exemples concrets com a *études* de fenòmens visuals i textuais, composicions reflexives que també troben la seva expressió paradigmàtica a l'obra teatral *Concert irregular per a pianista i cantatriu*. Aquests encreuaments diversos entre imatge i text no són tan sols rellevants per l'estètica de la imatge i el llenguatge, sinó que també semblen qüestionar l'essència i el caràcter de tals distincions. Si centrem la nostra atenció en l'intercanvi entre text i imatge que en resulta, les obres de Joan Brossa es poden entendre com un *divertimento* entretingut que arrenca una i altra vegada per fer-nos veure la diversitat d'aquestes zones frontereres. ■

Summary: Approaching the works of Joan Brossa from an intermedial perspective, this essay seeks to examine his written experiments within the context of pictorial manifestations and thus intends to draw attention to his almost paradoxical engagement in the mediality of images. Starting out from his *poesia visual i objecte*, this essay wants to read individual examples as *études* of visual and written phenomena, as reflected compositions, which also find a paradigmatic expression in the theatre play *Concert irregular per a pianista i cantatriu*. These diverse border-crossings between image and text are not only relevant with regard to the aesthetics of image and language, but they also seem to question the very nature and character of such distinctions. In drawing attention to the revolving exchange of text and image, the works of Joan Brossa may be understood as an amusing *divertimento*, which starts again and again in order to reflect on the diversity of these borderzones. [Keywords: Intermediality, mediality of images, diversity of visual and written phenomena, aesthetics of visual perception, *poesia visual*, *poesia objecte*, theatre] ■



## 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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> 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,<sup>3</sup> 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 natures 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.<sup>4</sup> 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 seus 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,<sup>5</sup> „L’home que creava monts“<sup>6</sup> 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;<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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 ‘pirinençs’ 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 Schneeverwehungen 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.<sup>9</sup>

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,<sup>10</sup> 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,<sup>11</sup> 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,<sup>12</sup> führt natürlich zurück auf die alte Vorstellung vom Buch der Natur.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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 Vorwort<sup>15</sup> taucht diese Metaphysik – gemessen am *Canzoniere* des ersten „Alpinisten“ der Literaturgeschichte – aber in ein ironisches Licht, das auch in *Oïsm*e hier und da sichtbar wird, aber noch stärker aus den beige-fügten Bildern hervorscheint.<sup>16</sup> 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 incomprendible 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“<sup>17</sup> 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 desriar-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.)<sup>18</sup>

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 originellste<sup>19</sup> – 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 llenguafreneres“ (ebd.: 52) und schließlich „lletratèmol“ (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 Steine<sup>20</sup> und die naheliegende, schon in der französischen Gebirgsliteratur des 19. Jahrhunderts und dann für Verdaguer typische Anthropomorphisierung der Natur<sup>21</sup> 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,<sup>22</sup> 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.)<sup>23</sup>

- 
- 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,<sup>24</sup> 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:<sup>25</sup>

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.<sup>26</sup>

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.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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 cabdellosa 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 *Oïsm*e<sup>30</sup> – 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 kratylishen 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 kratylisher 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.<sup>31</sup> 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 Einwände<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup>

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 vorfindlichen<sup>34</sup> 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 l'alè que sorolla la terra, que, com Orfeu o Rilke, erigeixen als mots "temples a l'oida", 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 Mimologismus<sup>35</sup> 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,<sup>36</sup> 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 stammt<sup>37</sup> 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 Maleïda*“, 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] ■

# Notes sobre el *Vocabulari del bestiar cabrum* d'Antoni Maria Alcover

Guillem Alexandre Amengual (Palma)

## ■ 1 Introducció

La vida i l'obra d'Antoni Maria Alcover i Sureda (Santa Cirga, Manacor, 1862–Palma, 1932) ha estat objecte de nombrosos estudis que han incidit en aspectes molt diversos:<sup>1</sup> hom n'ha destacat la seva tasca com a lingüista i dialectòleg, sociolingüista primerenc, folklorista o polemista.<sup>2</sup> En comparació, però, i atesa la importància cabdal del *Diccionari Català-Valencià-Balear* (*DCVB*), sembla que les investigacions sobre l'obra lexicogràfica alcoveriana són menys abundants<sup>3</sup>, més encara si es tracta de treballs anteriors al magne *DCVB*, i en aquest sentit és destacable l'edició i anàlisi de la *Mostra de diccionari mallorquí* feta per Maria Pilar Perea (Perea, 2001a).

L'estudi que es presenta aquí pretén contribuir al coneixement de la labor lexicogràfica d'Alcover tot rescatant de l'oblit i analitzant mínimament el *Vocabulari del bestiar cabrum*, obra publicada al volum IX del *Bolletí del Diccionari de la Llengua Catalana* (*BDLC*), que aparegué entre 1916 i 1917 en forma de sèrie d'articles. L'interès d'aquest recull primerenc és divers: aporta dades, d'una banda, a la lexicografia i a la lexicologia i, per l'altra, a la dialectologia, a més de recollir aspectes de cultura material i popular, creences i supersticions i fraseologia.

---

1 Una primera versió d'aquest treball, de caràcter provisional i més reduïda, aparegué amb el títol «Una obra lexicogràfica d'Antoni Maria Alcover: el *Vocabulari del bestiar cabrum*» a *El segle XX a Manacor. II Jornades d'estudis locals de Manacor*, volum II (Manacor: Ajuntament de Manacor), pàgines 349–360.

2 Hom pot consultar, entre d'altres, els treballs de Corbera (2003), Espinosa (2003), Miralles (2003), Montoya (2003), Perea (2001b, 2001d, 2002, 2003a, 2003b, 2005), Julià i Munné (2000), Llull Martí (1987, 2001), Veny (2003). És remarcable la tasca ingent de Maria Pilar Perea, condensada en l'obra de síntesi *Antoni M. Alcover dialectòleg, gramàtic, polemista*, imprescindible a l'hora d'analitzar Alcover i la seva obra. Remetem els lectors a la seva lectura i a la bibliografia que s'hi cita.

3 Vegeu, per exemple, Colón (2003), Colón / Soberanas (1985), Dols (2003), Perea (2001a, 2001c), Rico / Solà (1995), Veny (1996).

## ■ 2 Origen i confecció del *Vocabulari del bestiar cabrum*

Com s'ha dit, el *Vocabulari del bestiar cabrum* aparegué al tom IX del *Bolletí del Diccionari de la Llengua Catalana* entre 1916 i 1917; concretament, n'ocupa les pàgines 178–196, 197–214, 235–248, 278–304, 305–317 i 343–349 d'aquest volum.

Els antecedents del treball cal cercar-los, com diu el mateix Alcover, en l'estada que Mossèn Antoni Griera féu a Mallorca l'any 1912 amb l'objectiu de revisar els treballs lexicogràfics de l'Obra del Diccionari, i que derivà en la recollida de totes les cèdules referides a *bestiar de pèl* (o *cabrum*) que hi havia aleshores a la famosa *Calaixera*, per tal de confeccionar-ne l'article corresponent (*BDLC*, IX: 178).<sup>4</sup> El fet és, però, que per tal d'aprofundir-lo i completar-lo més, Alcover i Griera s'adreçaren als col·laboradors del *Diccionari* tot demanant-los més dades i aportacions sobre el tema, cosa que allargà molt l'ordenació de les dades i la redacció de l'article. De fet, Alcover considerava clarament insuficient el material arreplegat, ja que la seva intenció era “porer aglapir tota quanta paraula hi hagués sobre dit bestiar” (*BDLC*, IX: 178), tal com havia fet amb el lèxic referit al *bestiar de llana*,<sup>5</sup> però tot i això decidí de publicar els resultats de la seva recerca al *BDLC*, malgrat constituir un “*vocabulari* massa reduït i poc vitenc” (*BDLC*, IX: 178), segons paraules de l'autor. La intenció d'Alcover és clara: volia estimular la labor de recerca i recopilació dels seus col·laboradors, bàsicament pel que fa a la recollida de fraseologia i lèxic, i intentar la compleció del material lexicogràfic de què ja disposava:

Després de pensar-hi molt, a la fi nos som decidits a donar aquest cabal lexicogràfic tal com l'hem pogut aglapir, per moure els nostres col·laboradors a cercar ben arreu tots quants de mots i frases i modismes que hi haja a llurs respectives comarques que aquí no en feim menció. Srs. Col·laboradors, qui ès confrare, que prenga candela! Recolliu tots l'indirecta i ja fer feina falta gent! (*BDLC*, IX: 178–179)

Precisament, Alcover fa pública la llista dels vint-i-un col·laboradors a qui va sol·licitar ajuda en l'arreplega de material, els quals procedien de tot el domini lingüístic: Mallorca (Joan Amer i Servera, de Manacor; Mossèn Jaume Pascual, nadiu de Binissalem i vicari de Sant Llorenç des Cardassar;

4 Les referències al *Bolletí del Diccionari de la llengua Catalana*, citat a partir d'ara com *BDLC*, s'han de llegir així: les xifres en nombres romans indiquen el volum, i les aràbigues les pàgines. Respectam escrupolosament la grafia original.

5 Recollit i publicat primerament al tom VII del *BDLC*, pàgines 54–59, 154–162, 169–191, i després, evidentment, al *DCVB*.

Mossèn Miquel Clar, de Santanyí; i l'eclesiàstic i poeta pollencí Mossèn Miquel Costa i Llobera), Menorca (l'erudit i metge Francesc Camps, del Migjorn Gran), el Rosselló (Mossèn J. Blazy, de Ribes Altas), Girona i l'Empordà (Joan de Porcioles, notari d'Amer; Joan Turrent, d'Agullana; Mossèn Jacint Costa, de Camprodon; Lluís Cases i Vinyes, de Sant Feliu de Guíxols), Lleida i l'Urgell (Josep Faus i Condomines, de Guissona; Serafi Casesnoves, de Sort; Ramon Arqués i Arrufat, notari de les Borges Blanques<sup>6</sup>; Mossèn Ferran Esteva, vicari d'Aitona; el mestre d'escola Josep Pinyol, de Torre de l'Espanyol, a les Garrigues), Barcelona (Anfòs Sans i Rossell, de Vilafranca del Penedès; Mossèn Andreu Rovira, de Bagà), Tarragona (Francesc Mestre i Noé, de Tortosa; Salvador Genís, de Pineda), Alacant (Rafel Cantó i Llopis, d'Alcoi) i Castelló de la Plana (Gaetà [sic] Huguet, de Benicàssim).

La llista ens dona informació sobre la classe de col·laboradors d'Alcover<sup>7</sup>: tenim set eclesiàstics, vuit “propietaris”, un metge, un mestre d'escola i tres notaris, a més d'un col·laborador de qui no consta l'ocupació.

### ■ 3 Estructura de l'obra

Per tal de fer una anàlisi del *Vocabulari del bestiar cabrum* (*VBC*) emprarem la distinció, ben habitual entre els estudiosos de la lexicografia, entre *macroestructura* i *microestructura*.

#### ■ 3.1 Macroestructura

La macroestructura d'un diccionari és «el perfil del seu inventari lexicogràfic: selecció de les entrades (o articles) i llur ordenació dins el diccionari» (Haensch, 1988: 123), és a dir, la manera en què se selecciona i ordena el lèxic. Interessa, doncs, estudiar la forma i extensió, el caràcter lingüístic, la selecció del lèxic i l'ordenació dels materials arreplegats en el *VBC*.

Pel que fa al format i extensió del *VBC*, es tracta d'un total de 77 pàgines recollides en forma d'article al *BDLC* i mai no publicades separatament, tot i el seu valor, amb un total de 3103 entrades (incloent-hi locucions), malgrat que la immensa majoria (més del 90 % de casos) són mots derivats. Precisament per això, el *VCB* és un instrument excel·lent per

6 Sobre aquest personatge, vegeu Satorra i Marín / Cubells i Bartolomé (2003).

7 Vegeu Corbera (2003), Dols (2003: 292–295) i Perea (2005: 48–49) per a aprofundir en el tema dels col·laboradors.

conèixer millor les formes i la vitalitat dels sufixos emprats aleshores, molts d'ells avui pràcticament en desús.

Es tracta d'un vocabulari de caire terminològic, d'una banda, ja que recull termes especialitzats d'un àmbit de coneixement especialitzat concret, el món caprí i la capricultura (però no només de la cabra en sentit estricte, perquè hi inclou mots relatius a la cultura popular com ara creences, remeis, aprofitament de les cabres...), i lingüístic i dialectal de l'altra, perquè intenta recopilar termes propis de totes les zones del nostre domini lingüístic. Sembla que no s'hi inclouen mots extrets de documentació antiga (llevat de tres casos) i que tot aquest cabal lèxic era viu i emprat en aquell moment; de tota manera, Alcover no cita cap font de procedència dels termes amb excepció de les indicacions geogràfiques.

L'ordenació dels materials es fa a partir de camps semàntics, de manera semblant a com ho faria un actual diccionari ideològic o invers. Els epígrafs són els següents:

— Castes de cabres.

A) La *cabra*, pròpiament dita.

- a) Mots genèrics.
- b) Mots relatius i correlatius a la procreació.
- c) Noms de les cabres segons llur nissaga.
- d) Noms de les cabres segons llur configuració.
- e) Noms de les cabres segons el calor i casta de pel [*sic*].
- f) Noms de cabres segons els punts que habiten.
- g) Noms de les cabres segons llur edat.
  - I. En córrer el primer any.
  - II. En córrer els dos anys.
  - III. En córrer els tres anys.
  - IV. En córrer el tercer any [*sic*].
  - V. En córrer els quatre anys.
  - VI. En haver fet els quatre anys.
- h) Mots referents a defectes, perjuis i malalties de les cabres i llurs remeis
  - I. Defectes, perjuis i malalties.<sup>8</sup>

---

8 L'estructura d'aquest paràgraf no és correcta. Tal com diu Alcover en una nota a peu de pàgina (*BDLC*, IX: 305): "An el BOLLETÍ passat el compaginador, sense que nosaltres ens n'adonàssem, descarabutà l'article *Defectes, perjuis i malalties*, aficant-mos-n'hi un altre: *Mots referits a guarda i aprofitament de les cabres* (planes 283–5); i, acabat aqueix amb el mot *rabadanetjar*, hi encivella l'acabatall de l'anterior desde el mot **secada** fins a **Voltores**, i

- i) Mots referents a guarda i aprofitament de les cabres.
  - I. El cabrer.
  - II. Remeis i cures.
  - III. Altres defectes de les cabres.
  - IV. Ormeigs i arreu del cabrer.
  - V. Feines del cabrer: ram de monyir.
  - VI. Les altres feines del cabrer i el ca.
  - VII. Signe de les cabres.
- j) Vida i despulles de les cabres.
  - I. Vida.
  - II. Despulles.
- B) Altres animals anomenats *cabres*.
- C) Plantes que duen el nom de *cabra*.
- D) Fenòmens meteorològics que duen el nom de *cabra*.
- E) Estels i constel·lacions [*sic*].
- F) Artefactes.
- G) Altres sentits, frases i modismes referents a *cabres*.
- H) Tradicions i dites populars referents a *cabres*.
- I) Qualques adagis de *cabres*.

Val a dir que dins cada apartat els conceptes s'ordenen alfabèticament. Així doncs observam al *VBC* una doble ordenació: onomasiològica (per conceptes) i, dins ella, semasiològica (per significants, alfabètica). Tot i això, el criteri alfabètic no és seguit de manera estricta: els derivats se solen agrupar per “augmentatius” [*sic*], “diminutius” i “col·lectius”, i cada grup no rep cap ordenació alfabètica. Així per exemple, l'entrada *Banya* té com a derivats no definits (amb aquest ordre) *banyenc*, els augmentatius *banyota*, *banyarra*, *banyassa*, els diminutius *banyeta*, *banyeta*, *banyeta*, *banyeta*, *banyeta*, *banyeta*, *banyeta*, *banyeta*, *banyeta*, els col·lectius *banyam*, *banyum*, *banyim*, *banyeria*, *banyer* (mot que apareix dos cops: un entre els col·lectius i l'altre com a entrada pròpia), i els derivats amb definició *banyetjar*, *banyetjador*, *-ra*, *banyada*, *banyadota* i *banyadeta*.

### ■ 3.2 Microestructura

La microestructura és l'organització i estructuració de cada article (lematització, marques estilístiques, ampliació sintagmàtica, anotacions fonètiques, gramaticals, geogràfiques, etc.). En aquest sentit és remarcable el fet que les

---

llavò acabà amb l'article *Remeis i cures*. Darrer aqueix havia d'anar l'article *Mots referits a guarda i aprofitament de les cabres*. Teniu-ho en compte.?”

entrades no portin cap mena d'informació gramatical (categoria gramatical a què pertanyen, informació sobre gènere, nombre o flexió verbal), excepte aquells derivats inclosos dins els grups d'“augmentatiu”, “diminutiu” o “col·lectiu” o bé alguns casos excepcionals i no sistemàtics: efectivament, Alcover només dona la transcripció fonètica dels mots *cabra* (fora del cos del vocabulari), *boc*, *orelluda*, *orellot* i *txerigot*. Tampoc no és usual que les entrades portin indicacions referents a la documentació del terme en sentit filològic, tot i que se suposa que la immensa majoria de termes són vius; així doncs, únicament les entrades *cabra de ventre*, *barjola*, *cabrider* i *cabrideria*<sup>9</sup> donen alguna indicació de caire documental, és a dir, de datació i localització en un text escrit.

La informació de caire geogràfic és molt abundant. Efectivament, Alcover indica ben sovint de quina part del nostre domini lingüístic procedeixen els termes, o almenys qui n'ha estat l'informador; les entrades principals (és a dir, mots simples o principals, que Alcover marca amb la majúscula inicial) gairebé sempre porten aquest tipus d'indicació:<sup>10</sup> així, per exemple, *barballera* (Rocabruna), *barbó* (Mallorca), *barram* (J. Faus, notari de Guissona), *cabra* (“és general a tots els territoris de la llengua”), *cabrall* (Ribera del Sió i del Llobregós), *desmamar* (sense indicació geogràfica), *cabra de braguer llarg* (Santanyí), *Cabra de llet* (Aitona, Manacor, Binissalem), *Cabra lletera* (Rosselló, St. Feliu de Guixols, Aloy), *Crema* (Riera del Sió i del Llobregós), *Formatge* (Manacor), *Monyir* (Manacor), *Txerigot* (Riera del Sió i del Llobregós), *Bisa! Biseta!* (Eivissa), *Ca* (sense determinació geogràfica, tot i que és un mot dialectal del balear evident), *Escabot* (Riera del Sió i del Llobregós), *Escobotell* (Manacor), *Esquella* (Mallorca), *Estina! Estina!* (Mallorca), *Floc de cabres* (Llucmajor), *Flotó de cabres* (Manacor), *Pastar* (Manacor), *Picarol* (Manacor), etc.

De tota manera, val a dir que aquestes indicacions geogràfiques no són totalment exactes: mots com *ca*, *passetja* (“bassetja”, “fona”), o *xeremies* apareixen sense indicació geogràfica al *VBC*, tot i que es tracta de mots exclusius del parlar de Mallorca (o de les Balears); el cas contrari, però, també és freqüent, és a dir, el *VBC* ofereix només una localització del mot tot i ser general a tot el domini lingüístic: *formatge* (localitzat a Manacor), *txerigot* (Ribera del Sió i del Llobregós), *braguer* (Ribera del Sió i del Llobregós), etc.

9 Així per exemple, aquests dos mots es troben localitzats als *Bans* de 1372 a 1378, foli 10 g. i 62 de l'Arxiu Municipal de Barcelona.

10 Consignam en un annex les entrades del *VBC* que es troben localitzades a Manacor: creiem que servirà per fer veure la problemàtica d'aquests indicatius geogràfics.

Les definicions no són tampoc les habituals en una obra lexicogràfica, i més aviat es tracta d'indicacions diverses, sense un criteri formal gaire clar. Vegeu les següents a tall d'exemple (1 a 5):

- (1) *Mugaró*: “mamella (Mallorca). Tant ho diuen de la cabra com dels altres mamífers.”
- (2) *Boc*: “el mascle de la cabra, acabat de fer, granat, s'anomena *boc* des que compleix els quatre anys (Manacor, Pollensa, Santanyí, Aitona, Ribera del Sió i del Llobregós, Agullana).”
- (3) *Cabra-coixa*: “la que no és de llei (Tarragona).”<sup>11</sup>
- (4) *Esmugronada*: “lo mateix que una *esmugronada*.”
- (5) *Caramell*: “processó que fan les cabres, una darrera l'altra, cap an el seu *fortí* o lloc de refugi o ressingle a on el ca ni el cabrer les puguen haver. Aqueixa manera de fogir que tenen les cabres se diu *fer caramell*. Les cabres no n'han de fer en anar pel camp, sino que han de fer boldró o redol, pastura qui pastura, arreu, sense fer roïssos ni llobades (Manacor).”

#### ■ 4 Sobre el lèxic del *VBC*: comparació amb el *DCVB*

La comparació del *VBC* amb el *DCVB* aporta a l'investigador algunes sorpreses ben remarcables, ja que no hi ha una correspondència biunívoca entre les entrades d'aquestes dues obres. Efectivament, moltes entrades del *DCVB* no apareixen al *VBC*, cosa que indica que aquests mots són fruit d'una arplega posterior. El que és més sorprenent, però, és que trobam una munió de mots que són presents al *VBC* però no al *DCVB*. Les raons d'aquests rebuig no semblen clares: potser l'article *cabra* del *DCVB* era ja excessivament extens? Potser consideraren els redactors d'aquesta obra que aquests mots eren excessivament tècnics o dialectals? Fer una hipòtesi més o menys plausible ens resulta difícil, ja que no hi copsam un criteri clar que expliqui el fet esmentat.

Finalment, un altre aspecte interessant són les diferències entre algunes entrades del *VBC* i el *DCVB*: de vegades ens trobam amb definicions o explicacions contradictòries o clarament divergents. Això indica, segurament, que Alcover i Moll reberen més informació sobre aquest lèxic posteriorment a la publicació del *VBC*, i per tant pogueren completar, modificar o corregir les definicions i comentaris sobre aquests mots.

---

11 Però aquesta entrada apareix posteriorment en parlar d'“Altres sentits, frases i modismes referents a *cabres*” amb el significat de “no complir lo promès, faltar a la paraula (Mallorca)”.

Per exemplificar el que acabam de dir, hem fet un buidat de quatre apartats del *VBC* i n'hem comparat les entrades amb el *DCVB*. Els resultats són els següents (els epígrafs en cursiva corresponen al *VBC*; l'asterisc (\*) indica que hi ha alguna diferència de contingut entre les entrades d'ambdues obres):

a) *Nom de les cabres segons la calor* [sic, per *color*] i *casta de pel*

a.1) Entrades presents en ambdues obres: \**blava*, \**clapada*, \**platxada*, \**florejada*, \**pigona*, *virada*, *clapada*, *faixada*.

a.2) Entrades exclusives del *DCVB*: *sardina*, *sora*, *pigada*, *gatada*, *llistonada*, *sabinarda*, *serrinegra*, *sarrinegra*, *serranegra*, *sarriblava*, *collalba*, *estelada* (el *VBC* inclou *estrela* amb un significat semblant), *clenxada*, *ullerada*, *capina*, *caranegra*, *sellarda* (el *VBC* inclou *seiarda*), *ruïska*, *palomet* (*paloma* al *VBC*), *culnegra*.

a.3) Entrades exclusives del *VBC*: *allistonada*, *blanca*, *bragada*, *bruna*, *cara de tigre*, *carbonera*, *cardosa*, *cernegra*, *favada*, *garsa*, *llubina*, *estrela* (*estelada* al *DCVB*), *morro-pigat*, *moreneta*, *muesa*, *negra*, *paloma* (*palomet* al *DCVB*), *pel d'oronell*, *peluda*, *perdigona*, *pia*, *pigallada*, *pigarda*, *pigona*, *pinta*, *rasca*, *roia*, *roja*, *rotja*, *rossa*, *vermella*, *virada*.

b) *Noms de les cabres segons llur configuració*

Cal tenir en compte que l'apartat del *VBC* és més ampli i extens que el del *DCVB*, ja que aquesta darrera obra només considera les classes de cabres referides a les banyes, mentre que el seu precedent inclou altres característiques de les cabres.

b.1) Entrades presents en ambdues obres: *motxa*, *sulla* (*solla* al *VBC*), *ballestera*, *copada*, *crestonera*.

b.2) Entrades exclusives del *DCVB*: *curra*, *banyeguda*, *candelera*, *banya-rutllada*, *crestonenca*, *banialta*, *banibaixa*, *catxa*, *banicatxa*.

b.3) Entrades exclusives del *VBC*: *banya-catxa*, *banyuda*, *garavita*, *mutxa*, *orelluda*, *solla* (*sulla* al *DCVB*).

c) *Mots relatius i correlatius a la procreació*

L'advertència que hem fet en l'apartat anterior també és aplicable en aquest cas: el *VBC* arreplega altres mots referits a la procreació d'aquesta espècie, mentre que el *DCVB* només considera alguns noms de les cabres segons les seves condicions sexuals i de cria.

c.1) Entrades presents en ambdues obres: *cabraboc*, *bassiva*, *xorca*.

c.2) Entrades exclusives del *DCVB*: *encabridada*, *bessera*, *putana*, *tardana*, *primerenca*.

c.3) Entrades exclusives del VBC: *aixorca* (DCVB *xorca*), *buida*, *de cria*, *de llet*, *de ventre*, *forra*, *grossa*, *menera*, *parella*, *parella de dos*, *plena*, *prenys*, *tendrera*, *vassiva* (DCVB *bassiva*).

d) Noms de les cabres segons llur nissaga

d.1) Entrades presents en ambdues obres: \**maltesa*, *algerina*, \**murciana*.

d.2) Entrades exclusives del DCVB: no n'hi ha cap.

d.3) Entrades exclusives del VBC: *africana*, *alicantina*, *bordalesa*, *cerdana*, *ervisenca*, *extremenya*, *filipina*, *francesa*, *gabatxa*, *granadina*, *guillera*, *mallorquina*, *marroquina*, *moruna*, *d'Oriola*, *suïssa*, *valenciana*.

Quant a les diferències entre definicions, són paradigmàtics els casos següents (1–1a; 2–2a):

(1) *murciana* (DCVB): “casta de cabra d'orelles petites, molt lletera (Massalcoreig).”

(1a) *murciana* (VBC): “procedent de Múrcia; roja, més grossa que la *filipina*, d'orelles ben grosses, molt lletera (Alcoy, Tortosa, Ribera del Sió i del Llobregós, Amer, Pineda, Sant Feliu de Guíxols, Torre de l'Espanyol).”

(2) *blava* (DCVB): “la de color grisenc (Gandesà).”

(2a) *blava* (VBC): “de pel blavenc (Alcoy).”

En definitiva, hom pot observar la manca de correspondència exacta entre les dues obres comparades. Seria bo, a parer nostre, que de cara a una ampliació o nova edició del DCVB fos tengut en compte aquest cabal lèxic gairebé inèdit.

## ■ 5 Aspectes morfològics d'interès

Una característica ben remarcable del VBC és l'enorme quantitat de sufixos que hi apareixen. Cal dir que Alcover, com hem dit abans, hi inclou una munió de mots derivats, “augmentatius”, “diminutius”, “col·lectius” i d'altres diversos sense especificar. Diverses raons fan destacable aquest fenomen: en primer lloc, perquè ofereix als investigadors de la nostra morfologia un gran corpus de sufixos amb el seu significat, molts avui pràcticament oblidats; a més, però, permet copsar els límits de les regles de formació de paraules (que, cal dir-ho, Alcover estira fins a límits inimaginables<sup>12</sup>). Vet aquí la llista dels principals sufixos que hi hem trobat (no exhaustivament; n'indicam sempre la forma masculina):

12 Per exemple, vegeu el mot *mamellonetjador*.

- a) Augmentatiu: *-ango, -arro, -às, -arro, -ot*.
- b) Diminutiu: *-ei, -el·lo, -engo, -et, -etxo, -eu, -í, -ineu, -ingo, -oi*.
- c) Col·lectiu: *-ada, -am, -er, -eria, -im, -um*.
- d) Causatiu: *en- -ar*.
- e) Altres: *-ada* (“feta pròpia de ...”), *-ador i -or* (“afectat de ...”), *-etjar* (“fer de ...”, “afatar algú parlant de ...”), *-enc* (“pertanyent a ...”), *-er* (“ofici que empra ...”, “ofici que fa ...”).

## ■ 6 Fraseologia, dites i refranys

Sense ser tan complet com en altres aspectes, el *VBC* recull també certa informació fraseològica i paremiològica ben útil. Les locucions que hi apareixen són les següents: *Esser com una cabra, Esser una cabra, Esser una cabra saltadora* i *Ser un* (o *una*) *boc*.

Quant als refranys i dites, més aviat escassos, hem de dir que una d'aquestes mostres paremiològiques no és present al *DCVB*: es tracta de *La cabra avesada a saltar, fa de mal desvesar*. La resta de dites sí que apareixen en aquella obra magna lexicogràfica, la qual conté moltíssims més refranys i dites que l'obra que aquí comentam.

## ■ 7 Cultura popular i etnologia

El *VBC* és també ben ple de referències a la cultura popular i a l'etnologia del nostre poble, no només sota els epígrafs “Mots referents a defectes, perjuis i malalties de les cabres i llurs remeis”, “Mots referents a guarda i aprofitament de les cabres”, “Vida i despulles de les cabres”, “Tradicions i dites populars referents a cabres” i “Qualques adagis de cabres”, sinó en totes les seccions del treball. En aquest sentit, és especialment interessant l'apartat dedicat a les malalties d'aquests animals, ja que s'hi palesa la pervivència de supersticions força antigues. Així per exemple:

- (1) *Fissada*: que té una mamella *sema*, seca per haver-hi mamat una serp o un calàpet (Tortosa). A moltes regions catalanes hi ha aqueixa creença errònia.
- (2) *Mamada de serp*, (2a) *Mamada de calàpet*, (2b) *Mamada de mustela o de rata* [amplien la informació sobre la creença exposada a (1)].
- (3) *Oli amb vinagre* per curar el *mal de braguer* o la *mamada de serp* o *calàpot*. Han de rentar el braguer d'oli mesclat amb vinagre. Com aqueix mal los pervé del mamar o del monyir, si la propia cria mama la cabra, el

mal se'n sol anar; si li lleven les cries, clares vegades s'adoba (Santanyí).

També té força interès el lèxic relacionat amb la indumentària del cabrer: *antipares*, *barjola*, *bossot*, *bronzó*, *corretjades*, *cuixals*, *flauta*, *fobiol* (amb la variant *fraviol*), *gallato*, *pellixa*, *pessetja*, *sarró*, *taleca*, *traves*, *varques*, *xeremies*.

## ■ 9 Conclusions

Com hem vist, el *VBC* és una obra primerenca d'Alcover, en la qual trobam algunes errades, contradiccions i mancances. Però per damunt de tot això hem de considerar aquest treball com una font encara ben útil per a l'estudi del lèxic i dels aspectes culturals referent a aquest tema, a més de proporcionar informació ben valuosa sobre dialectologia i morfologia i lexicologia. D'altra banda, ens aporta dades sobre la gènesi del *DCVB* i sobre la metodologia que utilitzava Alcover per a dur endavant la seva tasca ingent. ■

## ■ Annex: entrades del VBC que apareixen localitzades a Manacor

### a) Mots registrats només a Manacor

| <b>Entrada</b>                     | <b>Epígraf VBC</b>                                       |
|------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| <i>mntanyera o selvatge</i>        | A) f) <i>Nom segons els punts que habiten</i>            |
| <i>afollada</i>                    | A) b) I. <i>Defectes i perjudicis</i>                    |
| <i>clovella de mata-poll</i>       | A) i) I. <i>Guarda i aprofitament: remeis</i>            |
| <i>brou d'olives</i>               | A) i) II. <i>Guarda i aprofitament: remeis</i>           |
| <i>escorxa de pi</i>               | A) i) II. <i>Guarda i aprofitament: remeis</i>           |
| <i>oli amb sal</i>                 | A) i) II. <i>Guarda i aprofitament: remeis</i>           |
| <i>escorxa de pi</i>               | A) i) II. <i>Guarda i aprofitament: remeis</i>           |
| <i>caramell</i>                    | A) i) III. <i>Guarda i aprofitament: altres defectes</i> |
| <i>cuixals</i>                     | A) i) IV. <i>Guarda i aprofitament: ormeig</i>           |
| <i>varques</i>                     | A) i) IV. <i>Guarda i aprofitament: ormeig</i>           |
| <i>cabrestrell</i>                 | A) i) IV. <i>Guarda i aprofitament: ormeig</i>           |
| <i>taleca</i>                      | A) i) IV. <i>Guarda i aprofitament: ormeig</i>           |
| <i>monyir</i>                      | A) i) V. <i>Guarda i aprofitament: monyir</i>            |
| <i>ferrada</i>                     | A) i) V. <i>Guarda i aprofitament: monyir</i>            |
| <i>donar sa volta a ses cabres</i> | A) i) V. <i>Guarda i aprofitament: monyir</i>            |

|                          |                                                        |
|--------------------------|--------------------------------------------------------|
| <i>prés</i>              | A) i) V. <i>Guarda i aprofitament: monyir</i>          |
| <i>formatge</i>          | A) i) V. <i>Guarda i aprofitament: monyir</i>          |
| <i>cabra de llet</i>     | A) i) V. <i>Guarda i aprofitament: monyir</i>          |
| <i>traginar aigo</i>     | A) i) VI. <i>Guarda i aprofitament: altres feines</i>  |
| <i>pastar</i>            | A) i) VI. <i>Guarda i aprofitament: altres feines</i>  |
| <i>picarol</i>           | A) i) VI. <i>Guarda i aprofitament: altres feines</i>  |
| <i>flotó de cabres</i>   | A) i) VI. <i>Guarda i aprofitament: altres feines</i>  |
| <i>agafada</i>           | A) i) VI. <i>Guarda i aprofitament: altres feines</i>  |
| <i>forats</i>            | A) i) VI. <i>Guarda i aprofitament: altres feines</i>  |
| <i>canyissar</i>         | A) i) VI. <i>Guarda i aprofitament: altres feines</i>  |
| <i>tirada de pastuar</i> | A) i) VI. <i>Guarda i aprofitament: altres feines</i>  |
| <i>escabotell</i>        | A) i) VI. <i>Guarda i aprofitament: altres feines.</i> |
| <i>escapsada</i>         | A) i) VII. <i>Guarda i aprofitament: signes</i>        |
| <i>fe</i>                | A) i) VII. <i>Guarda i aprofitament: signes</i>        |
| <i>oreneta</i>           | A) i) VII. <i>Guarda i aprofitament: signes</i>        |
| <i>osca</i>              | A) i) VII. <i>Guarda i aprofitament: signes</i>        |
| <i>guinxà</i>            | A) i) VII. <i>Guarda i aprofitament: signes</i>        |
| <i>Vel·ladora</i>        | A) j) I. <i>Vida i despulles</i>                       |
| <i>fortí</i>             | A) j) I. <i>Vida i despulles</i>                       |
| <i>fort</i>              | A) j) I. <i>Vida i despulles</i>                       |
| <i>carda</i>             | A) j) I. <i>Vida i despulles</i>                       |

## b) Mots localitzats a Manacor i a altres indrets

| <b>Entrada</b>          | <b>Localització</b>                               | <b>Epígraf VBC</b>                                |
|-------------------------|---------------------------------------------------|---------------------------------------------------|
| <i>crestat</i>          | <i>San Felú de Guíxols</i>                        | A) b) <i>Mots relatius i correlatius</i>          |
| <i>casolana</i>         | <i>Rocabruna</i>                                  | A) f) <i>Noms segons els punts que habiten</i>    |
| <i>caps veis(vells)</i> | <i>Mallorca</i>                                   | A) f) <i>Noms segons els punts que habiten</i>    |
| <i>llubina</i>          | <i>Santanyí</i>                                   | A) e) <i>Noms segons el color i casta de pell</i> |
| <i>alicantina</i>       | <i>Binissalem</i>                                 | A) c) <i>Noms segons llur nissaga</i>             |
| <i>algerina</i>         | <i>Santanyí</i>                                   | A) c) <i>Noms segons llur nissaga</i>             |
| <i>boc</i>              | <i>Pollença, Santanyí, Aitona, Ribera del Sió</i> | A) g) VII <i>Noms segons l'edat.</i>              |
| <i>tercenca</i>         | <i>Pollença, Santanyí, Tortosa</i>                | A) g) IV <i>Noms segons l'edat.</i>               |

## ■ Referències

- Colón, Germà (2003): «Mossèn Alcover i la lexicologia catalana», dins *De Ramon Llull al diccionari de Fabra. Acostament lingüístic a les lletres catalanes*, Castelló de la Plana / Barcelona: Fundació Germà Colón Domènech / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 359–370.
- / Soberanas, Amadeu-J. (1985): *Panorama de la lexicografia catalana*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Dols, Nicolau (2003): «Els inicis del *Diccionari*: l'estratègia metodològica», dins *Actes del Congrés Internacional Antoni M. Alcover*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 291–303.
- Espinosa Irlés, Mila (2003): «Antoni M. Alcover: antecedent de la sociolingüística catalana?», dins *Actes del Congrés Internacional Antoni M. Alcover*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 499–512.
- Haensch, Günther (1988): «Cop d'ull sobre uns quants diccionaris castellà-català», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes* 16, 113–144.
- Julia i Munné, Joan (2000): *L'inici de la lingüística catalana. Bernard Schüdel, Mn. Antoni Alcover i l'Institut d'Estudis Catalans. Una aproximació epistolar*, Barcelona: Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Llull Martí, Antoni (1987): *El lèxic de Mossèn Alcover*, Manacor: Patronat de l'Escola Municipal de Mallorca.
- Miralles i Monserrat (2003): «Aproximació al mossèn Alcover polemista. *La Aurora*», dins *Actes del Congrés Internacional Antoni M. Alcover*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 61–102.
- Montoya Abad, Brauli (2003): «L'observació sociolingüística d'Antoni M. Alcover», dins *Actes del Congrés Internacional Antoni M. Alcover*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 483–498.
- Perea, Maria Pilar (2001a): «Presentació», dins Antoni Maria Alcover: *Mostra de diccionari mallorquí*, Palma / Barcelona: Departament de Filologia Catalana de la Universitat de les Illes Balears / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2001b): «Els quaderns d'Antoni M. Alcover: una font abundosa d'informació lingüística», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes* 42, 91–132.
- (2001c): «Antoni M. Alcover i la lexicografia catalana», dins *Serra d'Or* 497, 23–27.

- (2001d): «Les “Notes per les Llissons de Llengua y Literatura Mallorquina” d’Antoni M. Alcover», *Randa* 46, 5–104.
  - (2002): «L’evolució de l’ortografia en els escrits d’Antoni M. Alcover», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes* 45, 297–340.
  - (2003a): «Els dialectes catalans i el desenvolupament de la dialectologia durant el segle XIX», *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona: Publ. de l’Abadia de Montserrat, 413–433.
  - (2003b): «Una polèmica entre Antoni M. Alcover i Miguel de Unamuno», *Actes del Congrés Internacional Antoni M. Alcover*, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 165–199.
- Rico, Albert / Solà, Joan (1995): *Gramàtica i lexicografia catalanes: síntesi històrica*, València: Universitat de València.
- Satorra i Marín, Jordi / Cubells i Bartolomé, Olga (2003): «Ramon Arqués i Arrufat, l’aportació borgenca a l’obra del *Diccionari*», dins *Actes del Congrés Internacional Antoni M. Alcover*, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 371–392.
- Veny, Joan (1996): «Gènesi, mètode, estructura i valoració del *DCVB*», dins *Lèxic, corpus i diccionaris. Cicle de conferències 94–95*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, Institut de Lingüística Aplicada, 23–33.
- (2003): «Alcover i la dialectologia catalana», dins *Actes del Congrés Internacional Antoni M. Alcover*, Barcelona: Publ. de l’Abadia de Montserrat, 9–38.

■ Guillem Alexandre Amengual i Bunyola, Universitat de les Illes Balears, Departament de Filologia Catalana i Lingüística General, Edifici Ramon Llull, Ctra. de Valldemossa, km 7.5, E-07122 Palma, <gaamengual@educacio.caib.es>.

Zusammenfassung: In diesem Beitrag gibt der Autor einen Überblick über Aufbau und Inhalt des *Vocabulari del bestiar cabrum*, einer lexikographischen Arbeit von Antoni M. Alcover, die im Bd. 9 des *Bolletí de Dialectologia Catalana* (1917) erschienen ist. Es wird gezeigt, dass die dialektologischen und lexikographischen Fakten und Informationen, die dieses Werk enthält, deutlich vom Eintrag *cabra* im *Diccionari Català-Valencià-Balear* abweichen. ■

Summary: In this article the author attempts to outline the main characteristics of the *Vocabulari del bestiar cabrum*, a lexicographic work by Antoni M. Alcover published in the *Bolletí de Dialectologia Catalana* IX (1917). It is demonstrated that the dialectal and lexicographic information of the *Vocabulari* shows no little difference with the entry *cabra* of the *Diccionari Català-Valencià-Balear*. [Keywords: Antoni Maria Alcover; *Vocabulari del bestiar cabrum*; *Diccionari Català-Valencià-Balear*; lexicography; dialectology; history of Catalan linguistics] ■

# Wie aus dem *valencià* eine eigene Sprache wurde. Kritische Analyse des *Dictamen* und des *Nou Estatut*

Max Doppelbauer (Wien)

## ■ 1 Überblick

Die Comunitat Valenciana ist Teil des katalanischen Sprachgebiets, das in zwei Varietäten eingeteilt werden kann: das Ostkatalanische und das Westkatalanische (*català oriental*, *català occidental*), deren Grenzen, wie fast üblich, in keinsten Weise mit politischen Grenzen übereinstimmen.

Diese Einteilung stammt schon von Milà i Fontanals aus dem Jahre 1861 und stützt sich auf die unterschiedliche Realisierung der unbetonten Vokale A/E und O/U. So werden in der ostkatalanischen Varietät die beiden unbetonten Vokale *a* und *e* zu einem einzigen Laut neutralisiert, nämlich [ə], in der westkatalanischen Varietät bleibt diese Differenzierung aber bestehen. Genauso verhält es sich mit den unbetonten Vokalen *o* und *u*, die im Ostkatalanischen zu einem [u] neutralisiert, im Westkatalanischen aber klar unterschieden werden (Veny, <sup>13</sup>2002: 17ff). Milà selbst sagte, die Aussprache der Vokale realisiere man im Westkatalanischen „con más limpieza y en general como se escribe“ (*apud* Veny, 2002: 19).

Die Hauptstadt Kataloniens Barcelona, die Stadt Perpinyà (Rosselló), die Balearen und l'Alguer (Sardinien) liegen in der ostkatalanischen Dialektzone. Die Städte Andorra la Vella (Andorra), Lleida (Katalonien), Fraga (Aragón), Castelló, València und Alacant liegen in der westkatalanischen Dialektzone, d.h. auch alle katalanischsprachigen Gebiete der Comunitat Valenciana. Das Westkatalanische lässt sich wiederum in zwei Subvarietäten teilen, das Nordwestkatalanische und das Valencianische (die wiederum in weitere Subeinheiten zerteilt werden können).

Sprachlich ist die Comunitat Valenciana zweigeteilt. Man unterscheidet, grob gesagt, den östlichen Küstenraum mit der valencianischen Varietät des Katalanischen und den viel kleineren westlichen Gebirgsraum, in dem nur Kastilisch gesprochen wird. Der historisch rein kastilischsprachige

Raum gehörte ursprünglich zum aragonesischen Sprachgebiet. Das Aragonische wurde aber in València vollständig vom Kastilischen ersetzt. Dieses Gebiet beschränkt sich hauptsächlich auf folgende *comarques* (von Norden nach Süden): El Alto Mijares, El Rincón de Ademuz, El Alto Palancia, Los Serranos, La Plana de Utiel-Requena, La Hoya de Buñol, El Valle de Cofrentes-Ayora, La Canal de Navarrés; im Jahre 1833 wurden die zwei damaligen rein kastilischsprachigen *comarques* Requena und Villena in die Provinzen València und Alacant eingegliedert (Veny, 2002: 106).

Die Hauptstadt València ist so wie der gesamte Küstenstreifen zweisprachig katalanisch-kastilisch und mehrheitlich kastilischsprachig. Man kann von einer diglossischen Situation ausgehen, die das Kastilische favorisiert. Laut der letzten Umfragedaten aus dem Jahre 2004 verstehen 76% der valencianischen Bevölkerung das Katalanische relativ gut oder perfekt, 53% der Bevölkerung kann es auch einigermaßen gut sprechen und nur ein Viertel gibt an, es auch gut oder perfekt schreiben zu können (AVL 2005b, Band I: 343). Dies bedeutet eine leichte Verschlechterung der Sprachkompetenz im Vergleich zu einer Umfrage von 1995.

Der Sprachenkonflikt in der Comunitat Valenciana ist jedoch ein doppelter, denn neben dem Konflikt zwischen Kastilisch und Katalanisch existiert ein weiterer, nämlich jener, ob nun das Valencianische eine Varietät des Katalanischen sei oder aber eine eigenständige Sprache. Dieser zweite soll uns hier beschäftigen.

## ■ 2 Die Bezeichnung der Sprache

Ein großes Problem stellt in València die Bezeichnung der Regionalsprache dar, und sie ist heute noch immer ein Politikum, denn seit ca. 30 Jahren wird die Sprachbezeichnung (*valencià* vs. *català*) von der Politik instrumentalisiert.

Schon Sanchis Guarner (1962) und Joan Fuster (1962) gingen auf das Problem der Bezeichnung ein. Sanchis Guarner argumentiert, dass es im Laufe der Geschichte viele verschiedene Bezeichnungen für die Sprache in València gab, wie *nostre llatí* oder *romanç pla* (Sanchis Guarner, 1962: 23); weiters wurde die Sprache als *llengua llemosina* oder *llemosí* titulierte, und das bis ins 19. Jahrhundert (z. B. bei Carles Aribau), was eine literaturhistorische Erklärung habe, denn die frühe altokzitanisch-provenzalische Literatur beeinflusste alle Nachbarliteraturen, vor allem die von Katalonien, das schon lange kulturelle und politische Verbindungen zu den Ländern jenseits der Pyrenäen unterhielt (*ibid.*). Auch die Bezeichnungen *catalanesc* und

*català* seien neben *llengua valenciana* und *valencià* belegt (Sanchis Guarner, 1962: 28ff).

Auch Ninyoles (1969) diskutiert dieses Problem und weist darauf hin, dass zwar alle Bezeichnungen Synonyme wären, sie heutzutage aber ideologische Konnotationen erhalten hätten (Ninyoles, 1969: 113).

Im Laufe der Jahrhunderte existierten beide Bezeichnungen – *català* und *valencià* – nebeneinander. Es wurde aber niemals in Zweifel gezogen, dass es sich um eine mit den Katalanen und den Bewohnern der Balearen gemeinsame Sprache handelt. Dieses Phänomen taucht erst im 20. Jahrhundert auf.

Es gab also durchaus von Anfang an Unsicherheiten in der Bezeichnung der Sprache. Dieselbe Unsicherheit gab es aber auch bei der Bezeichnung anderer (romanischer) Sprachen. So wurde auch das Kastilische anfangs mit *romance* bezeichnet. Was im Deutschen vielerorts als Spanisch bekannt ist, wird in eben dieser Sprache durch *español* und *castellano* wiedergegeben, was für viele Sprecher auf verschiedenen Kontinenten unterschiedliche Konnotationen besitzt, die Bezeichnungen werden aber auch als Synonyme verwendet. Durch die Überlagerung der Regionalsprachen in Spanien durch das Kastilische und deren Marginalisierung, weiters durch die polizentrische Natur der katalanischen Sprache, wurde diese Unsicherheit im Falle des Katalanischen in València über die Jahrhunderte schließlich ins 20. Jahrhundert transportiert. Dasselbe Phänomen existiert übrigens auch bei der Bezeichnung des Okzitanischen in Frankreich, wofür es auch mehrere Bezeichnungen gibt, wie beispielsweise *Provençalisch*.

### ■ 3 Demokratie und Autonomie

Das Problem beginnt in València mit dem Demokratisierungsprozess in den 70er Jahren des 20. Jahrhundert, denn unter Franco war offiziell ohnedies nur das Kastilische erlaubt.

Im Jahre 1975, noch vor dem Tod Francos, versammelte sich in Elx, dem Hauptort des Baix Vinalopó, eine Gruppe Intellektueller (Joan Fuster, Eliseu Climent, Enric Sola, Rafael Ninyoles und andere), um über konkrete Maßnahmen bezüglich der Zukunft Valèncias zu diskutieren. Es entstand dabei das so genannte *Avantprojecte d'Estatut del País Valencià* oder kurz *Estatut d'Elx*. Es sollte dabei an das Autonomiestatut der 2. Republik angeschlossen werden (Martin, 2000: 170). In diesem Vorprojekt wird die Organisation einer Autonomie vorgeschlagen. Martin meint:

L'objectif fut, non pas de déstabiliser le régime en place, mais d'attirer l'attention de l'opinion publique et des diverses formations politiques. Les rédacteurs entendaient ainsi donner un élan politique et civique au 'valencianisme' littéraire et culturel qui, jamais, ne s'était véritablement éteint. (Martin, 2000: 170)

Zwei der 40 Artikel beziehen sich auch auf eine künftige Sprachenregelung in einem autonomen *País Valencià*; es sind dies Art. 4 und 5, in denen es heißt:

Article 4. La llengua pròpia dels valencians, la llengua catalana, és l'idioma oficial del País. Els ciutadans de parla castellana tenen, tanmateix, el dret d'utilitzar-la davant totes les Autoritats i Oficines, administratives i judicials. Recíprocament, els valencians de llengua catalana podran adreçar-se en el seu idioma als organismes i Autoritats de l'Estat espanyol actuants al País Valencià.

A les Comarques de llengua castellana fruirà el català de cooficialitat.

Les publicacions oficials seran redactades en català. Així ho seran també els documents públics, però se n'expediran en castellà les còpies quan hagen de sortir efecte fora dels Països Catalans o si els interessats ho sol·liciten.

Article 5. Els organismes de la Generalitat usaran el català en les relacions amb el Principat de Catalunya i les illes Balears, i el castellà en les que tinguen amb el Govern de l'Estat espanyol.

Den Ausgangspunkt bildete hier klar die Zugehörigkeit zu den *Katalanischen Ländern* und zur katalanischen Sprache.

Kurz nach dem Tod Francos formiert sich auch die erste größere Oppositionsgruppe, der *Consell Democràtic del País Valencià*. Diese stellt im Februar 1976 ein weiteres Vorprojekt zu einem Autonomiestatut zur Diskussion, doch fehlen zur Umsetzung natürlich die legalen Mittel (Martin, 2000: 175). Auch in diesem Projekt kommt natürlich eine Sprachenregelung vor, die folgendermaßen aussieht:

Article 6. La llengua catalana, de la qual el valencià és una variant, i la castellana són els idiomes oficials.

Tots els ciutadans valencians tenen el dret a dirigir-se a les institucions públiques del País en qualsevol de les dues llengües oficials, i rebre contestació d'elles en la mateixa llengua. Amb aquesta excepció: en cada àrea lingüística les institucions utilitzaran preferentment la llengua pròpia de l'àrea.

Article 7. Els organismes de la Generalitat usaran el català en les relacions amb el Principat de Catalunya i les Illes Balears, i el castellà en les que tinguen amb l'Estat espanyol.

Auch hier wird klar die Offizialisierung des Katalanischen verlangt, aber schon mit dem impliziten Zusatz, dass eben auch die Bezeichnung *valencià* existiere. Das Konzept der *Països Catalans* soll festgeschrieben werden, und im darauf folgenden Artikel wird gefordert:

Article 8. El País Valencià, per raons lingüístiques i culturals, tindrà relacions amb el Principat de Catalunya i les Illes Balears.

Quedant sempre salvada la personalitat político-administrativa del País Valencià, aquest podrà establir mancomunitat amb el Principat de Catalunya i les Illes Balears per a l'exercici d'una o més competències estatutàries.

El País Valencià podrà arribar a federar-se amb el Principat de Catalunya i les Illes Balears, si l'Assamblea de la Generalitat ho aprova i el poble ho ratifica en plebiscit per majoria absoluta.

Es war natürlich noch zu früh, solche Projekte in die Realität umzusetzen, denn der spanische Staat war nach wie vor franquistisch organisiert. Streikwellen und Massenaufmärsche prägten das Tagesgeschehen. Erst als König Juan Carlos Adolfo Suárez zum Premierminister macht, kommt langsam Bewegung in die verhärteten Strukturen, und seine Regierung beginnt mit der Ausarbeitung neuer staatlicher Spielregeln, die dann in die Verfassung von 1978 mündet.

Zuerst müssen aber politische Parteien wieder erlaubt werden etc. Suárez hatte es auch nicht eilig, die Regionalisierung des Landes voranzutreiben, doch nach Unruhen im Baskenland und Katalonien entschied er sich noch vor der Verabschiedung einer neuen Verfassung für eine Übergangslösung, die ab Herbst 1977 bis Sommer 1978 fast allen Regionen eine Art vorläufiges Autonomiestatut mit relativ geringen Kompetenzen brachte, und diese Statute waren das Ergebnis bilateraler Verhandlungen zwischen der Madrider Zentralregierung und Abordnungen der stärksten Parteien aus den jeweiligen Regionen (Bernecker, <sup>3</sup>1997: 246f).

Nachdem aber im Herbst 1977 in Katalonien eine (provisorische) Generalitat wiedereingesetzt wurde und auch die drei baskischen Provinzen Alava, Guipúzkoa und Vizcaya im Dezember desselben Jahres einen vorautonomen Status erhielten, ruhten sämtliche Autonomieverhandlungen für längere Zeit (Bernecker, <sup>3</sup>1997: 247f).

In València werden die ersten demokratischen Wahlen für den 15. Juni 1977 festgelegt, und jede valencianische Partei nimmt die Autonomie in ihr Wahlprogramm auf. Die *Alianza Popular* (AP), eine Rechtspartei, die das direkte Erbe der Franquisten antreten will, polemisiert bereits gegen den „*imperialismo catalán*“; in ihr Wahlprogramm schreibt sie:

El día 16 dejarás de ser valenciano: serás ya catalán. Los valencianos, no podemos entregar de ninguna manera nuestros votos a quien va a las Cortes con ese espíritu pan-catalanista [...] Piénsese que la religión y Reino de Valencia dejarán de existir para siempre jamás porque la mitad se dará a las provincias castellanas y la otra será la Cataluña del sur, para formar la 'Gran Cataluña'. (zit. bei Martin, 2000: 199)

Nach den ersten Wahlen im Jahr 1977 liegen die linken Parteiformationen vor den rechten. Es sind dies: auf der linken Seite der PSOE-PV, die Landesgruppe der gesamtspanischen sozialistischen Partei; der PCE-PCPV, die Landesgruppe der Kommunisten; und der PSP-PV, der *Partit Socialista Popular*; und auf der rechten Seite die UCD, die *Unión del Centro Democrático*; die AP und der CAIC, die *Candidatura Independiente del Centro*. Die nationalistischen Parteien PSPV, eine Linkspartei, und die christdemokratische UDPV, *Unió Democràtica del País Valencià*, bleiben weit hinter den Erwartungen zurück (Bodoque Arribas, 2000: 9).

In dieser ersten Phase der *transició*, der Zeit der Umwandlung des diktatorischen Spanien in ein demokratisches und föderales System, begannen sich in València zwei politische Autonomiekonzepte herauszukristallisieren: Einerseits das des *País Valencià*, politisch links orientiert und die eigene Autonomie im Zusammenhang mit den Països Catalans betrachtend; und andererseits das des *Regne de València*, politisch rechts orientiert und das Konzept der *Països Catalans* völlig ablehnend, jeden Zusammenhang leugnend und in allem die totale Unabhängigkeit betonend.

Im Anschluss an den Wahlsieg der linken Parteien kommt es immer öfter zu Straßenunruhen, die von der extremen Rechten betrieben und organisiert wurden und in denen lautstark gegen den "katalanischen Imperialismus" und für eine "valencianische Identität" protestiert wird.

Im März 1978 ist es dann soweit und València bekommt statt des vorautonomen Status von der Zentralregierung ein *Real Decreto* verordnet, das auf einem Blatt Papier Platz findet und in dem sehr allgemein die Organisationsform des "País Valencià" vorgegeben werden sollte.

Wie es das Dekret vorsah, konstituierte sich einen Monat später eine Regierung, die aus historischen Gründen *Consell* genannt wird, aus 12 Mitgliedern, die anhand des Wahlergebnisses von 1977 bestimmt wurden. Die Sozialisten (PSOE) erhielten fünf Sitze, die *Unión del Centro Democrático* (UCD), die auf nationaler Ebene die Mehrheit hielt, erhielt vier, und je einen Sitz erhielten die AP, die Kommunisten (PCPV) und der *Partit Socialista Popular* (PSP). Präsident des *Consell* wurde Josep Lluís Albinyana Olmos (PSOE).

Der *Consell* beginnt zu arbeiten und verfasst, so wie es das *Real Decreto* verlangt, ein *Reglament de Règim Interior del Consell del País Valencià*, in dem die rechtlichen Grundlagen einer valencianischen (Übergangs-)Regierung festgelegt werden sollen. Es wird am 17. Mai 1978 verabschiedet.

Im Artikel 2 wird festgelegt, dass jenes *Reglament* solange gilt, bis es von einem eigenen Autonomiestatut abgelöst wird:

Article segon. La Vigència del present Reglament esté fins l'entrada en vigor de les normes que establezca l'Estatut d'Autonomia del País Valencià.

Im *Reglament* wird aber auch auf die Sprachen eingegangen, und so heißt es in Artikel 5:

Article cinquè. El valencià i el castellà seran les llengües que utilitzarà el Consell del País Valencià en les seues actuacions oficials.

Es wird hier erstmals nur mehr von *Valencianisch* gesprochen, und es findet sich in jener Verfügung auch kein Hinweis mehr darauf, dass dieses Valencianisch etwas mit dem Katalanischen zu tun hätte. Auch die *Katalanischen Länder* werden nicht angesprochen. Es liegt auf der Hand, dass dieser Text ein Kompromiss aller im *Consell* vertretenen Parteien war, und das waren linke wie rechte. Wie es scheint, war nur die Formulierung *Valencianisch* möglich.

Josep-Vicent Marqués kommentiert diesen *Consell* in seinem Essay "*País Perplex*":

Entre les autoritats locals franquistes i el govern central apareix intermitentment el Consell Preautonòmic, com un tercer poder i no voler o un tercer voler i no poder. Mancat de competències, sembla, però, vigorós en les seues indecisions i té, a més, la rara originalitat de ser l'únic organisme polític del món, que renuncia a traure al carrer les pròpies masses, fent cas a les contràries quan aquestes es presenten cridant a la seua porta. (Marqués, 2000: 199)

Zur selben Zeit, im Mai 1978, kam es auch ständig zu Straßenunruhen. Eine wurde beispielsweise durch die Fernsehsendung "Hora-15" ausgelöst, in der der aus València stammende Dichter Ausiàs March als *katalanischer* Dichter titulierte wurde. Großdemonstrationen wurden organisiert, bei denen der *Palau de la Generalitat*, Sitz des *Consell*, besetzt wurde; Parolen wie *som valencians – no catalans* begleiten diese Aufmärsche. Weiters beginnen Hetzkampagnen gegen "katalanische" Intellektuelle wie z. B. Manuel Sanchis Guarner, gegen den im Oktober sogar ein Bombenattentat verübt wird (Martin, 2000: 208f).

1978 kommt es schließlich zur Verabschiedung der spanischen Verfassung, und somit rückt auch die Autonomie scheinbar etwas näher.

In den darauffolgenden Wahlen 1979 erreicht die UCD zwar ebensoviele Sitze wie der PSOE, nämlich 13, aber mit den dreien des PCE-PCPV hat die Linke noch eine Mehrheit. Außerdem hält sie auf lokaler Ebene die Mehrheit in 74% der Gemeinden mit über 10 000 Einwohnern – 64% der

PSOE, 10% der PCE-PCPV – und weiters in den drei Provinzhauptstädten. In den Provinzen Castelló und Alacant erringt die UCD die Mehrheit.

Doch durch die Organisation des *Consell* als Allparteienregierung vermag die UCD alle Entscheidungen zu blockieren und somit auch den Prozess der Autonomisierung zu bremsen.

Auch kommt es beim PSOE in València parteiintern zu größeren Reibereien; die Partei ist in zwei Flügel geteilt, einen radikalen und einen gemäßigten. Der Präsident Albinyana und sein Regierungskollege Joan Lerma zählen zu den gemäßigten. Albinyana steht unter ständigem Druck einerseits der UCD, andererseits des radikalen Flügels seiner eigenen Partei. Auch durch die Fusion mit verschiedenen Linksparteien werden eher radikale Positionen ausgebaut (Bodoque Arribas, 2000: 15). Und als auf einem gesamtspanischen Parteikongress 1979, dem *28o Congreso del PSOE*, der Generalsekretär, der gemäßigte Felipe González, zurücktritt, erhöhen die Radikalen in València ihrerseits den Druck auf den Präsidenten des *Consell*, der schließlich das Handtuch wirft. In einem Sonderparteitag des fusionierten PSPV-PSOE im Juli 1979 setzt sich jedoch mit Hilfe der alten PSPV der gemäßigte Flügel unter Führung von Joan Lerma durch, und der radikale Flügel wird mit der Zeit immer weiter marginalisiert, so wie es auch auf nationaler Ebene innerhalb der PSOE geschieht (Bodoque Arribas, 2000: 15f).

Der Autonomieprozess war in València gewissermaßen durch eine Pattstellung zum Stillstand gekommen, und erst der gescheiterte Putschversuch vom 23. Februar 1981 brachte eine neue Dynamik. Denn im Zuge des Putschversuchs wurde in wenigen Stunden die Hauptstadt València vom Militär besetzt. Nach Niederschlagung desselben kehrten dann die UCD und der PSPV-PSOE am 10. März an den Verhandlungstisch zurück, und es wurde nun gemeinsam mit der UCD ein Autonomiestatut verhandelt, was nach verschiedenen Projekten auch gelang. Es mussten dabei von beiden Seiten Kompromisse eingegangen werden.

Obwohl die Rechte anfangs noch die Bezeichnung *País Valencià* akzeptierte, war sie nach Abschluss der Verhandlungen dazu nicht mehr bereit und forderte die Bezeichnung *Regne de València*, als Kompromiss wurde die auch noch heute gültige Bezeichnung *Comunitat Valenciana* gefunden (Bodoque Arribas, 2000: 13f).

Ein weiterer Streitpunkt war die Bezeichnung der Sprache. Der Kompromiss sah nun vor, neben dem Kastilischen das „Valencianische“ zu officialisieren. Es fehlte aber hier jeglicher Hinweis darauf, dass das

„Valencianische“ nun eine andere Sprache sei als das Katalanische – die Linie, die die UCD verfocht –, noch wurde betont, dass das Valencianische eine Varietät des Katalanischen sei – was wiederum der Standpunkt der Linken war (Bodoque Arribas, 2000: 12).

Das erste Autonomiestatut, die *Llei Orgànica 5/1982, d'1 de juliol, d'Estatut d'Autonomia de la Comunitat Valenciana*, wird am 1. Juli 1982 als Kompromisslösung verabschiedet. In Artikel 7 wird auf die Sprachen eingegangen:

ARTICLE 7

1. Els dos idiomes oficials de la Comunitat Autònoma són el valencià i el castellà. Tots tenen dret a conèixer-los i a usar-los.
2. La Generalitat Valenciana garantirà l'ús normal i oficial de les dos llengües, i adoptarà les mesures necessàries per a assegurar-ne el coneixement.
3. Ningú podrà ser discriminat per raó de la seua llengua.
4. S'atorgarà protecció i respecte especials a la recuperació del valencià.
5. La llei establirà els criteris d'aplicació de la llengua pròpia en l'Administració i l'ensenyança.
6. Es delimitaran per llei els territoris en els quals predomine l'ús d'una llengua i de l'altra, així com els que puguen ser exceptuats de l'ensenyança i de l'ús de la llengua pròpia de la comunitat.

Im ersten Autonomiestatut Valèncias wird also deutlich von zwei Sprachen gesprochen: *valencià* und *castellà*. Es könne nun jeder für sich entscheiden, ob es sich beim *valencià* um eine Varietät des Katalanischen oder aber um eine eigene unabhängige Sprache handle. Dieses Autonomiestatut mit seiner Sprachenregelung gilt bis ins Jahr 2006, als es durch ein neues abgelöst wird, das *Non Estatut*.

■ 4 *Nou Estatut*

Offiziell wurde bereits am 1. Juli 2005 die Reform des Autonomiestatuts beschlossen und von den *Corts* verabschiedet. Damit nun die Änderungen auch rechtskräftig werden, mussten sie dann von der gesamtspanischen Abgeordnetenkommer bestätigt werden, was am 10. Februar 2006 auch geschah.

Ein Teil der Paragraphen wird darin geändert, u. a. auch jener, der die gesetzlichen Regelungen für die Sprachen vorsieht.

Hier nun der relevante Artikel 6 des Reformpakets 2005 (im Urtext war dies Artikel 7):

## ARTICLE 6

1. La llengua pròpia de la Comunitat Valenciana és el valencià.
2. L'idioma valencià és l'oficial a la Comunitat Valenciana, a l'igual que ho és el castellà, que és l'idioma oficial de l'Estat. Tots tenen dret a conèixer-los i a usar-los i a rebre l'ensenyament del, i en, idioma valencià.
3. La Generalitat garantirà l'ús normal i oficial de les dos llengües, i adoptarà les mesures necessàries per tal d'assegurar-ne el seu coneixement.
4. Ningú podrà ser discriminat per raó de la seua llengua.
5. S'atorgarà especial protecció i respecte especial a la recuperació del valencià.
6. La llei establirà els criteris d'aplicació de la llengua pròpia en l'Administració i l'ensenyament.
7. Hom delimitarà per llei els territoris en els quals predomine l'ús d'una llengua i de l'altra, així com els que puguen ser exceptuats de l'ensenyament i de l'ús de la llengua pròpia de la Comunitat Valenciana.
8. L'Acadèmia Valenciana de la Llengua és la institució normativa de l'idioma valencià.

Das Valencianische ist also laut Absatz 1 die eigene Sprache (*llengua pròpia*) der Comunitat Valenciana. Unter Absatz 2 werden die beiden offiziellen Sprachen der Autonomen Region festgelegt, nämlich das Valencianische und das Kastilische. Und alle hätten nun das Recht, sie zu beherrschen und zu verwenden. Unter Absatz 6 wird dann festgelegt, das Katalanische in der Administration und im Erziehungssystem zu verankern, was schon das Statut von 1982 festgelegt hatte (dort war es Artikel 7, Absatz 5).

Auch Absatz 7 (im alten Statut Absatz 6) ist nicht neu, aber doch interessant, denn er gibt den Gemeinden, die historisch nicht ins katalanische Sprachgebiet fallen, die Möglichkeit, an diesem Zwei-Sprachen-Projekt *nicht* teilzunehmen. Das heißt, dass das Gesetz in einigen Gegenden im Binnenland keine Gültigkeit hat.<sup>1</sup>

In diesem Statut wird erstmals vom Valencianischen als *llengua pròpia* gesprochen, einem Status also, den das Galicische in Galicien, das Baskische im Baskenland und das Katalanische in Katalonien und auf den Balearen besitzen. Dies verstärkt den Eindruck, dass es sich in gleicher Art und Weise um eine eigene Sprache handle. Außerdem wird unter Absatz 8 erklärt, dass eine Sprachakademie, die *Acadèmia Valenciana de la Llengua*, die normative Körperschaft dieser Sprache sein solle.

---

1 Im Titel V des *Llei d'Ús i Ensenyament del Valencià 4/1983* wird in den Artikeln 35 und 36 die Comunitat Valenciana in „territoris predominantment valenciano-parlants“ und in „territoris predominantment castellano-parlants“ eingeteilt. In einer seitenlangen Liste werden dort den drei Provinzen die jeweiligen Gemeinden zugeteilt, siehe Generalitat Valenciana (1994: 19ff).

Auf rein legaler Ebene handelt es sich beim Valencianischen also um eine eigene Sprache; die sprachliche Abspaltung vom Katalanischen scheint hier vollständig zu sein.

Die Schaffung der *Acadèmia Valenciana de la Llengua* (AVL) wurde bereits 1998 mit der Verabschiedung der *Llei de Creació de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, 7/1998* beschlossen, und in diesem Gesetz wird auch festgelegt, dass die Sprache betreffende Verordnungen im *Diari Oficial de la Comunitat Valenciana* (DOCV) zu veröffentlichen seien und somit Rechtsgültigkeit besäßen. Sehen wir uns also im Folgenden an, was nun die AVL zum Thema einer „eigenen“ und unabhängigen Sprache sagt.

## ■ 5 Dictamen

Im Rahmen von Diskussionen auf spanisch-nationaler wie europäischer Ebene geraten immer wieder regionale Körperschaften wie Katalonien und València aneinander, wenn es um die Bezeichnung der Regionalsprachen geht; Katalonien geht eben davon aus, dass beide Regionen dieselbe Sprache sprechen, das offizielle València geht von zwei Sprachen aus (Näheres bei Doppelbauer, 2006). Und so verlangt die valencianische Regionalregierung von der AVL, sich in einer Verordnung, dem *dictamen*, zu dieser Frage zu äußern.

Nach endlosen Polemiken war es dann am 9. Februar 2005 soweit: Die AVL verkündete ihr mit einfacher Mehrheit angenommenes *Dictamen sobre els principis i criteris per a la defensa de la denominació i l'entitat del valencià*. Dieser Schiedsspruch ist in eine Präambel, neun Punkte und neun Annexe gegliedert.

Der erste Punkt des *dictamen* lautet:

1. D'acord amb les aportacions més solvents de la romanística acumulades des del segle XIX fins a l'actualitat (estudis de gramàtica històrica, de dialectologia, de sintaxi, de lexicografia...), la llengua pròpia i històrica dels valencians, des del punt de vista de la filologia, és també la que compartixen les comunitats autònomes de Catalunya i de les Illes Balears i el Principat d'Andorra. Així mateix és la llengua històrica i pròpia d'altres territoris de l'antiga Corona d'Aragó (la franja oriental aragonesa, la ciutat sarda de l'Alguer i el departament francès dels Pirineus Orientals). Els diferents parlars de tots estos territoris constituïxen una llengua, és a dir, un mateix «sistema lingüístic», segons la terminologia del primer estructuralisme (annex 1) represa en el Dictamen del Consell Valencià de Cultura, que figura com a preàmbul de la Llei de Creació de l'AVL. Dins d'eixe conjunt de parlars, el valencià té la mateixa jerarquia i dignitat que qualsevol altra modalitat territorial del sistema lingüístic, i presenta unes característiques pròpies que l'AVL preservarà i potenciarà d'acord amb la tradició lexicogràfica i literària pròpia, la realitat

lingüística valenciana i la normativització consolidada a partir de les Normes de Castelló. (AVL, 2005a)

Da nun die Entscheidungen der AVL (laut Artikel 5 des Gesetzes ihrer Gründung von 1998) präskriptiven Charakter haben, müssen sie auch im *Diari Oficial de la Generalitat Valenciana* veröffentlicht werden, dem öffentlichen Gesetzblatt der Landesregierung, was natürlich auch hier geschieht. Nun wird also erstmals und offiziell in València anerkannt, dass das Valencianische Teil des Katalanischen ist und dass die Bezeichnung *català* im Laufe der gesamten Geschichte neben der des *valencià* in València existierte (Esteve / Esteve / Teodoro, 2005: 43), denn unter Punkt 4 des *dictamens* heißt es:

4. En l'àmbit territorial de l'actual Comunitat Valenciana, la llengua pròpia dels valencians ha rebut majoritàriament el nom de *valencià* o *llengua valenciana* (annex 2), que començà a generalitzar-se, sobretot, a partir de la segona mitat del XV a causa de l'esplendor politicoeconòmica, cultural i literària que assolí el Regne de València en aquell moment. A pesar d'existir una tradició particularista valenciana respecte a l'idioma propi (annex 3), la consciència de posseir una llengua compartida amb altres territoris de l'antiga Corona d'Aragó s'ha mantingut constant fins a època contemporània (annex 4). Per això, la denominació històrica de *valencià* ha coexistit amb la de *català*, documentada en determinades fonts valencianes (annex 5), i generalitzada en l'àmbit de la romanística i de la universitat valenciana de les últimes dècades. Així mateix, no són escassos els testimonis en què s'ha evitat usar el nom d'una de les parts per a designar tot el conjunt del sistema lingüístic mitjançant fórmules compostes o sincrètiques tals com *llengua valenciana i catalana* (annex 6), o bé en què s'han proposat denominacions integradores i superadores de la diversitat onomàstica (annex 7). (AVL, 2005a)

In den 9 Annexen befinden sich dann sehr anschauliche und zahlreiche Beispiele zur Untermauerung der Argumentationslinie. Beispielsweise bringt Annex 5 eben Beispiele dafür, dass auch in València die eigene Sprache immer schon auch als *katalanisch* bezeichnet wurde. Das älteste Beispiel stammt aus dem frühen 14. Jahrhundert (das jüngste in diesem Zusammenhang aus 1962):

ca. 1320 Übersetzung des Traktats *De cibariis infirmorum von Abulcassim Abazam* durch den Valencianer Berenguer Eimerich, Incipit, zitiert bei Luis García Ballester, *La medicina a la València medieval*, València: Edicions Alfons el Magnànim, 1988, pp. 92-96:

[...] de arabico in vulgare *catbalano* [...] a Berengario Eymerici, de Valentia, ad instantiam magistri Bernardi de Gordonio [...] (AVL, 2005a)

Der *dictamen* weist aber auch auf so Grundsätzliches hin (Punkt 2) wie, dass sich auch andere Länder Sprachen teilen, so beispielsweise Irland, die Vereinigten Staaten von Amerika, England, Australien, etc. das Englische oder Portugal und Brasilien das Portugiesische, oder Mexiko, Argentinien, Spanien etc. das Kastilische...

Im fünften Punkt wird aber die bisherige Klarheit wieder etwas verwischt, denn man verweist darauf, dass die Bezeichnung *valencià* wohl die verbreitetste in der Comunitat Valenciana sei, und als solche sei sie auch die passendste, um die „eigene Sprache“ (*llengua pròpia*) zu bezeichnen, wo diese doch auch das wichtigste Identitätsmerkmal „unseres“ Volkes sei. Weiters sei auch die Bezeichnung *llengua valenciana* zulässig:

5. La denominació de *valencià* és, a més, l'establida en l'Estatut d'Autonomia de la Comunitat Valenciana. Per tant, d'acord amb la tradició i amb la legalitat estatutària, l'AVL considera que el terme més adequat per a designar la llengua pròpia en la Comunitat Valenciana és el de *valencià*, denominació que s'ha preservat legalment, ja que és una de les principals senyes d'identitat del nostre poble. (AVL, 2005a)

Der achte Punkt gibt nun Rätsel auf: Zuerst weist man darauf hin, dass die Kodifizierung der Sprache auch auf Basis der valencianischen Varietäten zu erfolgen habe, was bedeute, es könne auch eigene „valencianische“ Versionen von Texten geben, was aber nun wiederum nicht als Fragmentierung einer Sprache interpretiert werden solle:

8. Partint d'estos criteris, en l'àmbit territorial valencià, la codificació s'ha fet i es fa d'acord amb un model que incorpora les característiques pròpies dels parlars valencians, tal com es reflectix en els acords normatius adoptats fins ara per l'AVL. Això possibilita disposar de versions valencianes pròpies (mitjans de comunicació, productes audiovisuals, aplicacions informàtiques, mercat editorial, texts litúrgics i religiosos...), la qual cosa no s'ha d'interpretar com a signe de fragmentació lingüística (...) (AVL, 2005a)

Und im neunten Punkt relativiert man dann den achten wiederum, wenn man fordert, dass auf offizieller wie institutioneller Ebene sehr wohl derselbe Standard herrschen solle, und dieser solle auch kompatibel mit den anderen Regionen sein, mit denen man sich die Sprache teile.

Man kommt eindeutig zum Schluss, dass es sich bei diesem *dictamen* um eine Kompromisslösung zwischen zwei Parteien mit entgegengesetzten Meinungen handelte, und beide sollten zufriedengestellt werden. Nun könne sich jeder oder jede jene Rosinen herauspicken, welche ihm oder ihr am besten schmecken. So ist dieser Entscheid nicht immer hilfreich, da er an vielen Stellen allzu „diplomatische“ Formulierungen wählt und dabei oft

Klarheit vermissen lässt. Zumindest ist enthalten, wenn auch teilweise etwas mäandernd, dass man sich eine Sprache mit Katalonien teile, die in València das eine oder andere Mal schon als *català* bezeichnet wurde.

Dieser *dictamen* hinterlässt ein zwiespältiges Gefühl; die AVL hat versucht, durch die Einführung einer weiteren Ebene, der des „sistema lingüístic“, eine Ebene zu schaffen, auf der ein Kompromiss zwischen zwei gegensätzlichen Meinungen möglich sei. Außerdem ergeht sich die AVL in ihrer Präambel in zweifelhafte Identitätsdiskurse, die wohl in einem wissenschaftlich-rechtlichem Text nichts verloren haben.

Ein Widerspruch zwischen *Nou Estatut* und *dictamen* bleibt also bestehen. Die Unklarheit scheint zum Programm geworden. Die (valencianischen) Universitäten bekennen sich nach wie vor zur Einheit der katalanischen Sprache, die valencianische Politik tut dies nicht. ■

## ■ Bibliographie

- AVL (ed.) (2005a): *Dictamen sobre els principis i criteris per a la defensa de la denominació i l'entitat del valencià*, València: Acadèmia Valenciana de la Llengua: <<http://www.avl.gva.es/accessible/documents/dictamen09-02-05.asp>>.
- (ed.) (2005b): *Llibre blanc del ús del valencià. Enquesta sobre la situació social del valencià* (Col·lecció Recerca; 2), València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2 Bände.
- Bernecker, Walther L. (31997): *Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg*, München: C. H. Beck.
- Bodoque Arribas, Anselm (2000): *Partits i conformació d'elits polítiques autonòmiques. Transició política i partits polítics al País Valencià*, Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials.
- Brumme, Jenny (1997): *Praktische Grammatik der katalanischen Sprache*, Wilhelmshof: Gottfried Egert Verlag.
- Climent-Ferrando, Vicent (2005): *L'origen i l'evolució argumentativa del secessionisme lingüístic valencià. Una anàlisi des de la transició fins a l'actualitat* (Documents de treball; 18), Barcelona: Ciemen.
- Doppelbauer, Max (2005): «Die besetzte Sprache *valenciano*», *Quo Vadis, Romania?* 25, 20-31.
- (2006): *València im Sprachenstreit. Sprachlicher Sezessionismus als sozialpsychologisches Phänomen*, Wien: Braumüller.

- Fuster, Joan (1992 [1962]): *Nosaltres els valencians*, Barcelona: Edicions 62 (Llibres a l'Abast).
- Generalitat Valenciana (ed.) (<sup>2</sup>1994 [1984]): *Llei (4/1983) d'ús i ensenyament del valencià*, València: Generalitat Valenciana.
- (ed.) (1999): *Llei (7/1998) de creació de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua*, València: Generalitat Valenciana.
- Giner Bayarri, Pau (1999): *El valencià, una llengua del segle XXI*, València: Els Fanals de la Terra.
- Guia Conca, Aitana (2001): *La llengua negociada*, València: Tres i Quatre
- Marqués, Josep-Vicent (<sup>3</sup>2000): *País Perplex*, València : Tres i Quatre.
- Martin, Franck (2000): *Les Valenciens et leur langue régionale : approche sociolinguistique de l'identité de la Communauté Valencienne*, St-Etienne: Université de Saint Étienne (thèse de Doctorat).
- Ninyoles, Rafael Ll. (1995 [1969]): *Conflicte lingüístic valencià*, València: Tres i Quatre.
- Sanchis Guarner, Manuel, (<sup>20</sup>2000 [1962 / 1933]): *La llengua dels valencians*, València: Tres i Quatre.
- Universitat de València (ed.) (1998): *Sobre la llengua dels valencians. Informes i documents*, València: Universitat de València.
- Veny, Joan (<sup>13</sup>2002): *Els parlars catalans. Síntesi de dialectologia*, Palma de Mallorca: Moll.

Relevante Adressen von Institutionen im Netz (November 2006):

Generalitat Valenciana: <<http://www.gva.es>>

Institut Valencià d'Estadística (IVE): <<http://www.ive.es>>

Diari Oficial de la Generalitat Valenciana (DOGV): <<http://www.pre.gva.es/dogv/cindex.htm>>

Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (IIFV): <<http://www.ua.es/institutos/inst.filovalen>>

Acadèmia Valenciana de la Llengua (AVL): <<http://www.avl.gva.es>>

- Max Doppelbauer, Universität Wien, Institut für Romanistik, Garnisongasse 13, A-1090 Wien, <[max.doppelbauer@univie.ac.at](mailto:max.doppelbauer@univie.ac.at)>.

Resum: En aquest article tracto si a nivell legal el valencià és una varietat del català o si és una llengua independent.

Sempre ha existit més d'una manera de denominar la llengua autòctona que s'ha parlat i es parla al País Valencià. Les més habituals han estat “català” i “valencià”, i la comunitat acadèmica mai no ha dubtat que les dues expressions són sinònimes. Tot i així als anys 70, després de la mort de Franco, partits polítics de dretes començaren una campanya de secessió per al País Valencià i intentaren establir a nivell legal el “valencià” com a idioma autònom. Avui en dia en el nou Estatut el valencià és tractat com a una llengua independent, però en un dictamen de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua s'admet que el País Valencià comparteix la llengua amb Catalunya. ■

Summary: In this article I discuss whether at a legal level *valencià* is a variety of Catalan or an independent language.

There has always existed more than one way to denominate the autochthonous language that was and is spoken in the Comunitat Valenciana, the most popular having been “català” and “valencià”, and the academic world has never doubted that these expressions are synonyms. In the 1970's, however, after the death of Franco, right-wing political parties started a campaign of secession for the Comunitat Valenciana and tried to establish the independent language “valencià” at a legal level.

In the Nou Estatut, *valencià* is now treated as an independent language. But in a *dictamen* the Language Academy of València admits that the Comunitat Valenciana shares a language with Catalonia. [Keywords: language conflict, language policy, Catalan varieties, *Països Catalans*, linguistic separatism, Catalan, Valencian Catalan] ■



# Lehrveranstaltungen katalanischer Thematik an den Hochschulen des deutschen Sprachbereichs im Sommersemester 2007 und im Wintersemester 2007/2008

Anna Platt González (Frankfurt am Main)

Die folgende Aufstellung verzeichnet katalanistische Lehrveranstaltungen an Hochschulen des deutschen Sprachbereichs im Sommersemester 2007 und im Wintersemester 2007/2008. Aufgeführt werden die aus den Vorlesungsverzeichnissen zu entnehmenden Angaben zu den Veranstaltungen des Bereichs Romanistik (Katalanistik). Die Auflistung bemüht sich um Vollständigkeit.<sup>1</sup> Die katalanistisch tätigen Hochschullehrer und Lektoren werden gebeten, Änderungen der in den Verzeichnissen abgedruckten Angaben durch die Vorlesungspraxis (zusätzliche, ausgefallene, im Titel geänderte Veranstaltungen) der Verfasserin mitzuteilen. Gleiches gilt für in der folgenden Aufstellung lückenhaft dokumentierte Angaben.

Bundesrepublik Deutschland

Augsburg  
Universität / Romanistik und Sprachenzentrum

SS 2007:

— keine katalanischen Lehrveranstaltungen.

WS 2007/2008:

— Hispanicum: Schwerpunkt Katalonien: Thomas Scheerer

---

1 Herzlichen Dank an alle, die dank Angaben aus den jeweiligen Vorlesungsverzeichnissen per Brief oder per Email diese Aufstellung ergänzt oder korrigiert haben.

## Berlin

Freie Universität / Institut für Romanische Philologie

SS 2007:

- Grundmodul II: Anna Betlem Borrull
- Basismodul I (2. Teil): Anna Betlem Borrull
- Historische Grammatik der iberoromanischen Sprachen: Guido Mensching
- Die iberoromanischen Sprachen: Winfried Busse
- Iberoromanische Sprachen im Kontakt: Patrick Steinkrüger
- Introducció a la cultura catalana: Anna Betlem Borrull

WS 2007/2008:

- Grundmodul I (1. Teil) – Katalanisch ohne Vorkenntnisse: Anna Betlem Borrull
- Grundmodul I: Òscar Bernans Griñó
- Grundmodul II: Òscar Bernans Griñó
- Introducció a la història i cultura de Catalunya: Abel Cutillas
- Nachkriegsliteratur in Katalonien: Mariona Masgrau Juanola
- Iberoromanische Sprachen im Kontakt: Patrick Steinkrüger
- Einführung in die Sprachwissenschaft für Iberoromanist/inn/en: Patrick Steinkrüger
- Syntax der romanischen Sprachen: Guido Mensching

## Humboldt-Universität / Institut für Romanistik

SS 2007:

- Katalanisch 1 Grundkurs: Josep Tèrmens
- Katalanisch 2 Aufbaukurs: Josep Tèrmens
- Spanische und katalanische Lyrik der frühen Neuzeit: Josep Tèrmens
- Sprachpolitik und Sprachnormierung in der spanischsprachigen Welt: Katharina Wieland

WS 2007/2008:

- Katalanisch 1 Grundkurs: Josep Tèrmens
- Katalanisch 2 Aufbaukurs: Josep Tèrmens
- Die Avantgarden in Spanien und Katalonien: Josep Tèrmens

## Bielefeld

Universität / Romanistik

SS 2007:

- Català Ib: Marta Ollé Puigdenoles
- Català Iib: Marta Ollé Puigdenoles

WS 2007/2008:

- Català Ia: Marta Ollé Puigdenoles
- Català IIa: Marta Ollé Puigdenoles

Bochum

Ruhr-Universität / Romanisches Seminar

SS 2007:

- Katalanisch I: Imma Martí i Esteve
- Katalanisch II: Imma Martí i Esteve
- Cultura i societat catalana: Imma Martí i Esteve

WS 2007/2008:

- Katalanisch I: Imma Martí i Esteve
- Katalanisch II: Imma Martí i Esteve
- Katalanisch III (Kommunikation und Textredaktion): Imma Martí i Esteve
- Aufbaukurs Wirtschaftssprache Katalanisch: Imma Martí i Esteve
- Medien und Journalismus in Katalonien: Imma Martí i Esteve
- Einführung in die katalanische Wirtschaft: Imma Martí i Esteve

Bonn

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität / Romanisches Seminar

SS 2007:

- Grundkurs Katalanisch für Anfänger: Elisabet Capdevila Paramino
- Katalanisch für Fortgeschrittene: Elisabet Capdevila Paramino

WS 2007/2008:

- Grundkurs Katalanisch für Anfänger: Elisabet Capdevila Paramino
- Katalanisch für Fortgeschrittene I: Elisabet Capdevila Paramino
- Katalanisch für Fortgeschrittene II: Elisabet Capdevila Paramino

Braunschweig

Technische Universität / Sprachenzentrum

SS 2007:

- Katalanisch Inicial 1: Mireia Ortigosa i Zamacona
- Katalanisch Intermedi 1: Mireia Ortigosa i Zamacona

WS 2007/2008:

- Katalanisch Inicial 1: Mireia Ortigosa i Zamacona
- Katalanisch Intermedi 2: Mireia Ortigosa i Zamacona

## Bremen

Universität / Sprach- und Literaturwissenschaften

SS 2007:

- Katalanisch für Anfänger: Alba Blasco
- Katalanisch A2 für Fortgeschrittene: Alba Blasco
- Präpositionen und Kasusfunktionen im Lateinischen, Italienischen, Spanischen, Portugiesischen und Katalanischen: Axel Schönberger

WS 2007/2008:

- Katalanisch für Anfänger: Gemma Correa Bujan
- Katalanisch A2 für Fortgeschrittene: Gemma Correa Bujan

## Eichstätt

Katholische Universität / Sprachenzentrum

SS 2007

- Katalanisch 1: Julia Kinzel
- Katalanisch 2 (1. Teil): Julia Kinzel
- Katalanisch 3 (1. Teil): María Martínez Casas

WS 2007/2008

- Katalanisch 1: Julia Kinzel
- Katalanisch 2 (2. Teil): Julia Kinzel
- Bretonisch, Katalanisch, Baskisch.....; westeuropäische Sprachminderheiten und Minderheitensprachen: Hans-Ingo Radatz

## Erlangen-Nürnberg

Friedrich-Alexander-Universität / Sprachenzentrum

SS 2007:

- Einführung ins Katalanische: Kurt Süss

WS 2007/2008:

- keine katalanischen Lehrveranstaltungen.

## Frankfurt am Main

Johann Wolfgang Goethe-Universität / Institut für Romanische Sprachen und Literaturen

SS 2007:

- Katalanisch 1: Sebastià Moranta Mas
- Katalanisch 2: Sebastià Moranta Mas
- Katalanisch 3: Sebastià Moranta Mas
- Übersetzung deutsch–katalanisch / Curs de traducció alemany–català: Sebastià Moranta Mas

- Einführung in die Literaturen der Iberischen Halbinsel: Tilbert Dídac Stegmann
- Katalanische Literatur im Überblick von den Anfängen bis zur Gegenwart: Tilbert Dídac Stegmann
- Mallorca und die Balearischen Inseln: Geschichte, Literatur, Sprache: Sebastià Moranta Mas
- Landeskunde Kataloniens und der Katalanischen Länder: Tilbert Dídac Stegmann
- Joanot Martorell: *Tirant lo Blanc* (1490): Tilbert Dídac Stegmann
- *El bilingüismo en la Comunidad Valenciana*: Mila Crespo Picó
- Verarbeitungsebenen der romanischen Interkomprehension: Horst G. Klein

WS 2007/2008:

- Katalanisch 1: Sebastià Moranta Mas
- Katalanisch 2: Sebastià Moranta Mas
- Katalanisch 3: Sebastià Moranta Mas
- *Literatura catalana contemporània: narrativa, poesia, assaig*: Sebastià Moranta Mas
- *Teoria i pràctica de la gramàtica catalana / Katalanische Grammatik*: Sebastià Moranta Mas
- *Salvador Dalí: Escrits catalans*: Tilbert Dídac Stegmann
- *EuroComprehension: Romanische Sprachen sofort lesen können*: Tilbert Dídac Stegmann / Christina Reissner
- *Mehrsprachiges Spanien: Varietäten und Regionalsprachen*: Eva Gugenberger
- *Zwischen Literatur und Bildender Kunst: Maler-Dichter in Portugal und Spanien*: Gerhard Wild

Freiburg im Breisgau

Albert-Ludwigs-Universität / Romanisches Seminar

SS 2007:

- Katalanisch Grundkurs: Miquel Malondra
- Katalanisch Aufbaukurs: Miquel Malondra
- Katalonien kennen lernen: Miquel Malondra
- *Català antic i castellà antic – Aspectes morfosintàctics*: Mar Garachana / Sandra Montserrat i Buendía
- *Regional- und Minderheitensprachen in Spanien und Portugal*: Claus Pusch
- *Literatur aus Katalonien: Kontext, Intertexte, Paratexte*: Marco Bosshard

WS 2007/2008:

- Basiskompetenzen Katalanisch I (A2): Miquel Malondra
- Basiskompetenzen Katalanisch II (B1): Miquel Malondra
- Romanische Sprachen zwischen Algarve und Biskaija – Spanisch, Portugiesisch und ihre romanischen Nachbarsprachen im historischen, synchronischen und typologischen Überblick: Claus Pusch
- Syntax und Informationsstruktur in den romanischen Sprachen: Daniel Jacob
- Lingüística iberorrománica – Einführung in die Sprachwissenschaft des Spanischen, Katalanischen und Portugiesischen: Claus Pusch

Göttingen

Georg-August-Universität / Seminar für Romanische Philologie

SS 2007:

- Katalanisch Sprachpraxis: Mireia Ortigosa i Zamacona
- Katalanisch 3: Mireia Ortigosa i Zamacona
- Geschichte Kataloniens im 19. und 20. Jahrhundert: Carlos Collado Seidel

WS 2007/2008:

- Katalanisch 1: Mireia Ortigosa i Zamacona
- Katalanisch 2: Mireia Ortigosa i Zamacona
- Spaniens Übergang von der Diktatur zur Demokratie 1975–1982: Carlos Collado Seidel
- Anfänge des Romans in der Iberoromania: Tobias Brandenberger
- Varietätenlinguistik des Spanischen: Stefan Barme
- Sprachenpolitik und Sprachenpflege: Uta Helfrich

Halle-Wittenberg

Martin-Luther-Universität / Institut für Romanistik

SS 2007:

- keine katalanischen Lehrveranstaltungen

WS 2007/2008:

- Katalanisch I: Mireia Fusté Sanz
- Katalanisch II: Mireia Fusté Sanz
- Katalanisch Intensivkurs für Anfänger: Mireia Fusté Sanz

Hamburg

Universität / Institut für Romanistik

SS 2007:

- Gramàtica II: Assumpta Terés
- Expressió escrita: Assumpta Terés
- Comentari de textos literaris: Assumpta Terés
- Cultura i civilització: Assumpta Terés
- Phonologie und Morphologie des Spanischen und Katalanischen: Conxita Lleó
- Spanische und katalanische Intonation: Analysen, Varietäten und Erwerb: Conxita Lleó

WS 2007/2008:

- Gramàtica I: Assumpta Terés
- Curs de conversa I: Assumpta Terés
- Curs de conversa II: Assumpta Terés
- Comentari de textos: Assumpta Terés
- Phonologie und Morphologie des Spanischen und Katalanischen: Conxita Lleó
- Grundzüge der Phonologie des Spanischen und Katalanischen: Conxita Lleó
- Das katalanische Theater im 20. Jahrhundert: Assumpta Terés
- Generative Grammatiktheorien im Überblick: Spanisch, Katalanisch, Französisch: Ingo Feldhausen

Heidelberg

Ruprecht-Karls-Universität / Romanisches Seminar

SS 2007:

- Katalanisch II: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch III: Maria Lacueva i Lorenz

WS 2007/2008:

- Katalanisch für Anfänger: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch III: Maria Lacueva i Lorenz
- Història social de la llengua catalana: Maria Lacueva i Lorenz

Kiel

Christian-Albrechts-Universität / Romanisches Seminar

SS 2007:

- Beisprache Mittelkurs Katalanisch: Núria Trias i Gilart
- Beisprache Aufbaukurs II: Núria Trias i Gilart

WS 2007/2008:

- Beisprache Unterkurs Katalanisch: Núria Trias i Gilart
- Beisprache Aufbaukurs I: Núria Trias i Gilart
- Landeskunde Spanisch: El patrimonio mundial de la UNESCO en España y los *Paisos Catalans*: Núria Trias i Gilart

Köln

Universität / Romanisches Seminar

SS 2007:

- Katalanisch für Anfänger: Elisabet Capdevila Paramino
- Oberkurs Katalanisch: Elisabet Capdevila Paramino
- Curs de traducció alemany–català: Elisabet Capdevila Paramino
- Curs de conversa en català: Elisabet Capdevila Paramino

WS 2007/2008:

- Katalanisch für Anfänger: Elisabet Capdevila Paramino
- Oberkurs Katalanisch: Elisabet Capdevila Paramino
- Curs de traducció alemany–català: Elisabet Capdevila Paramino
- Curs de conversa en català: Elisabet Capdevila Paramino

Konstanz

Universität / Sprachlehrinstitut

SS 2007:

- Katalanisch I: Antoni-Simó Massó i Alegret
- Landeskunde: Einführung in den katalanischsprachigen Kulturraum: Antoni-Simó Massó i Alegret

WS 2007/2008:

- Katalanisch I: Antoni-Simó Massó i Alegret
- Katalanisch II: Antoni-Simó Massó i Alegret
- Landeskunde: Einführung in den katalanischsprachigen Kulturraum: Antoni-Simó Massó i Alegret

Mannheim

Universität / Romanisches Seminar

SS 2007:

- Katalanisch II: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanische II – Phonetik und Konversation: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch III: Maria Lacueva i Lorenz

WS 2007/2008:

- Katalanisch für Anfänger: Anna Ginesti Rosell

- Katalanische II: Anna Ginesti Rosell
- Katalanisch II – Phonetik und Konversation: Anna Ginesti Rosell
- Sprach- und Kulturpolitik in Katalonien: Anna Ginesti Rosell
- Barcelona und Katalonien in Literatur und Film: Anna Ginesti Rosell

#### Marburg

Philipps-Universität / Institut für Romanische Philologie

SS 2007:

- Katalanisch II: Sebastià Moranta Mas
- Katalanisch III: Sebastià Moranta Mas
- Die katalanische Kultur / La cultura catalana: Sebastià Moranta Mas

WS 2007/2008:

- Katalanisch für Anfänger II – Grammatik und Konversation: Sebastià Moranta Mas
- Katalanisch III – Texte über Katalonien: Sebastià Moranta Mas
- Sofort katalanisch lesen: Sebastià Moranta Mas

#### München

Ludwig-Maximilians-Universität / Institut für Romanische Philologie

SS 2007:

- Katalanisch I: Rosabella Eisig-Ritter
- Katalanisch II: Rosabella Eisig-Ritter

WS 2007/2008:

- Katalanisch I: Rosabella Eisig-Ritter
- Katalanisch II: Rosabella Eisig-Ritter

#### Münster

Westfälische Wilhelms-Universität / Romanisches Seminar

SS 2007:

- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache I: Imma Martí i Esteve
- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache II: Imma Martí i Esteve
- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache III: Imma Martí i Esteve
- Katalanische Kultur und Gesellschaft: Imma Martí i Esteve

WS 2007/2008:

- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache I: Imma Martí i Esteve

- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache II: Imma Martí i Esteve
- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache III: Imma Martí i Esteve
- Literatur der katalanischen Länder in kastilischer und katalanischer Sprache: Imma Martí i Esteve

Universität Potsdam / Romanistik

SS 2007 und WS 2007/2008

- keine katalanischen Lehrveranstaltungen

Saarbrücken

Universität des Saarlandes / Romanistik

SS 2007:

- Katalanisch für Anfänger: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch II: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanische Konversation und Phonetik: Maria Lacueva i Lorenz

WS 2007/2008:

- Katalanisch für Anfänger: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch II: Maria Lacueva i Lorenz
- Aproximació a la cultura catalana: Maria Lacueva i Lorenz

Siegen

Universität / Romanistik

SS 2007:

- Katalanisch I: Eva Balada Rosa
- Katalanisch II: Eva Balada Rosa

WS 2007/2008:

- Katalanisch I: Eva Balada Rosa
- Katalanisch II: Eva Balada Rosa

Stuttgart

Universität / Sprachenzentrum

SS 2007:

- Català I: Ariadna Soler
- Català II: Ariadna Soler

WS 2007/2008:

- Català I: Ariadna Soler
- Català II: Ariadna Soler

Trier

Universität / Romanische Philologie

SS 2007

— keine katalanischen Lehrveranstaltungen

WS 2007/2008:

— Nationalsprachen, Regionalsprachen und Dialekte auf der Iberischen Halbinsel: Ute Hafner

Tübingen

Eberhard-Karls-Universität / Romanisches Seminar

SS 2007:

— Katalanisch Anfängerkurs: Ariadna Soler

— Katalanisch Mittelkurs: Ariadna Soler

— Katalanisch Oberkurs: Ariadna Soler

— Aspectos fónicos de las lenguas iberorrománicas: Johannes Kabatek

— Fonología iberorrománica: Johannes Kabatek

— Aktuelle Themen der romanischen Sprachwissenschaft: Johannes Kabatek

— Història dels Països Catalans: Ariadna Soler

WS 2007/2008:

— Katalanisch Anfängerkurs: Ariadna Soler

— Katalanisch Mittelkurs: Ariadna Soler

— Katalanisch Oberkurs: Ariadna Soler

— Aktuelle Themen der romanischen Sprachwissenschaft: Johannes Kabatek

— Determinierung in romanischen Sprachen: Johannes Kabatek

Würzburg

Bayerische Julius-Maximilians-Universität / Romanische Philologie

SS 2007:

— Keine katalanischen Lehrveranstaltungen

WS 2007/2008:

— Katalanisch Nivell bàsic I: David Baro

## Österreich

Wien

Universität / Institut für Romanistik

SS 2007:

- Aufbaukurs Katalanisch: Carles Batlle i Enrich
- Katalanisch für Anfänger (für Studierende aller Fakultäten): Carles Batlle i Enrich

WS 2007/2008:

- Aufbaukurs Katalanisch: Carles Batlle i Enrich
- Katalanisch für Anfänger (für Studierende aller Fakultäten): Carles Batlle i Enrich

## Deutschsprachige Schweiz

Basel

Universität / Institut für Iberoromanistik

SS 2007 und WS 2007/2008:

- keine katalanischen Lehrveranstaltungen

Zürich

Universität / Romanisches Seminar

SS 2007:

- Introducció al català, IIa part: Antoni-Simó Massó i Alegret
- Curs superior de català: Eugeni d' Ors i el noucentisme català: Antoni-Simó Massó i Alegret

WS 2007/2008:

- Introducció al català, I a part: Antoni-Simó Massó i Alegret
- Curs superior de català: Jaume Roig, "Spill": Antoni-Simó Massó i Alegret. ■

- Anna Platt González, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, Biblioteca Catalana, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <annaplattgonzalez@yahoo.de>.

## Buchbesprechungen

### Ressenyes

- *Biblia del segle XIV: Èxode – Levític*. Transcripció a cura de Jaume Riera i Sans; Aparats crítics, notes i glossari a cura de Pere Casanellas i Bassols; Estudi introductor i d'Armand Puig i Tàrrach. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004 (Corpus Biblicum Catalanicum; 3). ISBN 84-8415-642-7. CXL + 2 x 248 S.

Die Bibelübersetzung ins Katalanische kann auf eine sehr lange Tradition zurückblicken, die bereits im 14. Jahrhundert einsetzt und in die zahlreichen, z.T. groß angelegten Übersetzungsinitiativen des 20. und 21. Jahrhunderts mündet, so etwa zuletzt die Übersetzung der Evangelien von Joan F. Mira, die wir in *ZfK* 19 (2006) näher untersucht haben.

Ziel des 1997 gegründeten *Corpus Biblicum Catalanicum*, dessen ersten erschienenen Band es hier vorzustellen gilt, ist die Edition der katalanischen Bibelübersetzungen vom 14. bis ins 19. Jahrhundert. Die Bücher Exodus und Levitikus eröffnen die Reihe der Bücher der sog. «Bibel des 14. Jahrhunderts», die auf insgesamt 20 Bände angelegt ist; das erste Buch des Pentateuch, Genesis, soll zusammen mit einer allgemeinen Einleitung zu dieser ersten vollständigen Bibelübersetzung ins Katalanische erst mit Abschluss der Publikation derselben vorgelegt werden.

Die Grundlage für die Edition von Ex und Lev bilden drei Handschriften aus dem 15. Jahrhundert, die von Jaume Riera vollständig transkribiert und dem lateinischen Text der Vulgata spaltenweise gegenübergestellt wurden: die Hs. Peiresc = Paris, BNF, esp. 2, 3, u. 4 (die als einzige den vollständigen Bibeltext der Übersetzung des 14. Jahrhunderts bietet); die Hs. Egerton = London, British Library, Egerton 1526 (mit der Übersetzung des 14. Jahrhunderts für Lev 2,2–18,2; für Ex sowie den Anfang und das Ende von Lev bietet diese Hs. einen alternativen Text aus dem 15. Jahrhundert, die sog. «Unvollständige Bibel des 15. Jahrhunderts»); sowie die Hs. Colbert = Paris, BNF, esp. 5.

Jede der drei Spalten der katalanischen Bibel verfügt über einen kritischen Apparat (zur Kennzeichnung von editorischen Korrekturen im Text) sowie über einen Anmerkungsapparat, die von Pere Casanellas angefertigt wurden. Der lateinische Text der Vulgata verfügt ebenfalls über zwei von Casanellas angefertigte Apparate, deren erster Varianten aus der Stuttgarter Standardedition der Vulgata verzeichnet, während der zweite eine Reihe von Lesarten bietet, die charakteristisch sind für den Vulgata-Text, wie er in der katalanisch-aragonesischen Krone zirkulierte (nämlich die sog. katalanisch-okzitanische Vulgata aus Montpellier sowie Mischformen dieser autochthonen Vulgata mit Pariser Einfluss, wie etwa die Bibel aus der Benediktinerabtei von Sant Feliu de Guíxols und – noch deutlicher – jene aus Vic und Tarragona).

Die gründliche Transkription und textkritische Arbeit von Riera und Casanellas erlauben nicht nur einen Vergleich der drei katalanischen Basismanuskripte, sondern geben auch Einblicke in die wichtige Frage nach dem Verhältnis der katalanischen Bibel zum lateinischen Text. Diesem Verhältnis geht – neben anderen Fragen – Armand Puig in seiner hervorragenden Einleitung nach. Dabei zeigt Puig, der gemeinsam mit Casanellas das *Corpus Biblicum Catalanicum* leitet, dass bei aller Ähnlichkeit zwischen dem katalanischen Text und dem lateinischen Text der katalanisch-okzitanischen Vulgata sowie den Mischformen aus der Region mit Pariser Einfluss keine eindeutige Filiation auszumachen ist. Der Tendenz nach scheint die katalanische Übersetzung des 14. Jahrhunderts den Mischformen näher zu stehen als der katalanisch-okzitanischen Vulgata in ihrer Reinform, während für die unvollständige Übersetzung des 15. Jahrhunderts gerade das Gegenteil gilt.

Komplexer noch wird dieses Panorama dadurch, dass – wie Puig detailliert zeigt – in die Übersetzung des 14. Jahrhunderts deutliche Einflüsse aus der jüdischen Exegese eingegangen sind (das ausgezeichnete Glossar und die Anmerkungsapparate bieten hierzu weitere wertvolle Hinweise). Diese Einflüsse, so Puig, könnten ein Grund für die alternative, unvollständige Übersetzung des 15. Jahrhunderts aus der Hs. Egerton gewesen sein, die sich – in Kenntnis der Vorläuferübersetzung – um größere Wörtlichkeit und Texttreue bemüht und dabei Anklänge an die jüdische Tradition vermeidet.

Nicht angesprochen wird in der Einleitung das Verhältnis der hier edierten Bücher zur französischen Bibel des 13. Jahrhunderts sowie zur okzitanischen Bibel, die nachweislich auf weite Teile – wenn auch wohl gerade nicht auf Ex und Lev – der katalanischen Bibel des 14. Jahrhun-

derts gewirkt haben. Dieser Frage wird gewiss in der Generaleinleitung nachzugehen sein, der u.a. die Aufgabe zukommen wird, das sich bereits jetzt abzeichnende äußerst komplexe Verhältnis der verschiedenen Textschichten dieses Korpus zu klären.

Mit dem ersten Band des *Corpus Biblicum Catalanicum* ist – so kann zusammenfassend konstatiert werden – ein hoher, um nicht zu sagen: der höchste wissenschaftliche Standard für dieses Projekt gesetzt, dem wir die personelle und finanzielle Kontinuität wünschen, die unabdingbar sind, um eine kulturell so bedeutende und wissenschaftlich so viel versprechende Initiative zum sicheren Erfolg zu führen. ■

■ Alexander Fidora, ICREA, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Ciències de l'Antiguitat i de l'Edat Mitjana, E-08193 Bellaterra, <alexander.fidora@uab.cat>.

■ Francesc Eiximenis, O.F.M.: *Dotzè llibre del crestià*. Primera part, volum primer. Edició de Xavier Renedo, coordinació de Sadurní Martí (amb la col·laboració d'Enric Bassegoda, Miriam Cabré, Montserrat Galí, Jorge García López, Daniel Genís, David Guixeras, Eva Izquierdo, Jordi Lorca, Rafael Ramos Nogales, Francisco J. Rodríguez Risquete, Raquel Rojas i Jaume Torró). Girona: Universitat de Girona / Diputació de Girona, 2005 (Obres de Francesc Eiximenis; 1). Dedicat a Martí de Riquer. ISBN 84-8458-237-X. 621 S.

Die deutsche Lullistik kann sich sehen lassen, aber Beiträge zur Forschung über Francesc Eiximenis in deutscher Sprache sind nirgends zu finden. 1893 erwähnte Otto Denk diesen Franziskaner fünf Mal in seiner *Einführung in die Geschichte der altkatalanischen Literatur*. In Groebers *Grundriss der romanischen Philologie* von 1897 schrieb Morel-Fatio drei schwache Seiten über ihn (geboren in Girona um 1330, *floruit* in València 1383–1408, starb 1409). Die erste wertbeständige Arbeit in deutscher Sprache über Eiximenis datiert von 1938: in der franziskanischen Serie *Wissenschaft und Weisheit* 5, S. 73–94, erschien unter dem Titel “*Die ethischen und sozialen Ideen des katalanischen Franziskaners Eiximenis*” eine übersetzte Kurzfassung des Artikels “*Francesc Eximenis, ses idees politiques et sociales*” von Jean Henri Probst aus der *Revue Hispanique* 39, 1917, S. 1–82. Probst (aus Cannes?) promovierte 1912 (in Madrid?) mit seiner Transkription und Studie einer Handschrift aus München: “*Le mystique de Ramon Lull et l'Art de contemplació*;

*étude philosophique*“, 1914 von Aschendorff gedruckt. Über Probsts Leben, und seine Beziehungen zu Deutschland, konnte ich leider nichts ausfindig machen. Sein Interesse an Eiximenis ist vermutlich von Massó i Torrents geweckt worden – Probst nennt ihn “notre ami” (1917, S. 9) –, vom ersten Sekretär der Bibliothek des 1907 gegründeten *Institut d’Estudis Catalans*, der in jenen Jahren an einem detaillierten Inventar aller Eiximenis-Handschriften arbeitete (erschien 1910; nachdruckt im ersten Band der *Estudis sobre Francesc Eiximenis*, herausgegeben vom Col·legi Universitari von Girona, 1991, S. 41–172). Probst war vermutlich der erste, der in der neugegründeten Biblioteca Nacional de Catalunya mit dem frisch angeschafften Inkunabeldruck von 1484 der ersten Hälfte des *Dotzè del Cristà* arbeiten konnte. Dieser meisterhafte Druck von “Lambert Palmart, alamaný” aus València ist in etwa zehn gut lesbaren Kopien relativ leicht zugänglich, was Forschern und Doktoranden aus Fächern wie Theologie, Philosophie oder Staatskunde, die es schwer gehabt hätten, mit mittelalterlichen Handschriften umzugehen, das Sammeln wertvoller Daten für ihre Arbeiten erleichterte. Wäre schon früh ein Faksimile dieses prächtigen Druckes verbreitet worden, wäre Eiximenis heute in ganz Europa berühmt, ähnlich wie die achtbändige *Editio maguntina* von 1721–1742, mit lateinischen Werken Ramon Llulls, der Lullistik grossen Aufschwung gegeben hatte. Die Sprache des Eiximenis ist auch für Nicht-Katalanisten gut zugänglich, und auch Nicht-Romanisten hätten im Faksimile des *Dotzè del Cristà* Entdeckungen machen können, welche sie die Schlussfolgerungen von Probst auch in ihren eigenen Forschungsgebieten hätten bestätigen lassen. Zum Beispiel: “Die Enzyklopädie des *Crestià*... enthält im wesentlichen das gesamte theologische, philosophische und soziale Wissen seiner Zeit. Mit höchster Weisheit und ungewöhnlicher Klarheit hat [Eiximenis] diese Wissenszweige erklärt und angewandt” (1938, S. 73); “Man hat [Eiximenis] die Originalität absprechen wollen, weil er nichts behauptet, ohne diese Behauptungen durch Beispiele zu erläutern und mit Zitaten der besten profanen und kirchlichen Schriftsteller zu bekräftigen” (und, vor allem, aus der Bibel, vergass Probst zu erwähnen); “Seine Lehren waren seiner Zeit oft voraus [...] Die Tiefe und der lebensnahe Realismus dieser Lehren stammen aus der Erfahrung [...] Der *Crestià* ist ein getreuer Spiegel des mittelalterlichen [...] Lebens und eine schriftstellerische Offenbarung des anziehenden und starken Charakters des Eiximenis” (S. 93s).

Aber Massó i Torrents Vorarbeiten für eine ‘nationale’ Ausgabe der Werke des Eiximenis blieben liegen. Die Regierung des neuaufliebenden Kataloniens fand es wichtiger, die Publikation ihrer vier mittelalterlichen

Landeschroniken zu finanzieren. Der Verleger Josep Maria de Casacuberta druckte dann in der Reihe “Els Nostres Clàssics” eine Anthologie von *Contes i faules* des Eiximenis (Barcelona, 1925, Hg. Marçal Olivar) und zwei seiner kürzeren Werke: das *Regiment de la cosa pública* (1927, Hg. Daniel de Molins de Rei, OFMCap; später als dritter Teil des *Dotzè* wiederverwertet) und die *Doctrina compendiosa* (1929, Hg. Martí de Barcelona, OFMCap). Diese eindruckliche Beschreibung einer Diskussion über Berufsethik zwischen einem Mönch und den sieben Stadträten von València wurde nicht von Eiximenis selbst verfasst, sondern vermutlich von Ramon Soler, dem offiziellen Advokaten der Stadt (siehe meine Ausgabe, València: Denes, 2006). In der grossformatigen Serie der ENC erschienen dann zwischen 1929 und 1932 drei prächtige Bände mit den ersten 352 Kapitel des *Terç del Crestià* (total 1060 Kapitel, über die sieben Hauptsünden). Die Herausgeber waren drei Kapuzinermönche, die wohl diese Ausgabe fertiggestellt hätten – sie versprachen alle Anmerkungen im letzten Band (also etwa Band 11) zu drucken! –, wenn sie nicht im Bürgerkrieg ermordet worden wären. Es dauerte bis 1957, bis Casacuberta wieder einen Text von ‘Eiximenis’ druckte: den kurzen Katechismus *Cercapou* (Hg. G. Sansone; von Eiximenis stammt darin nur die überschwängliche Beschreibung des Paradieses, kopiert aus dem *Llibre de les dones*). Die Arbeit an den grossen Texten wurde dann ausserhalb Kataloniens aufgenommen, in der Form von Dissertationen. Zuerst die eines Schülers des an der Universität von Chicago exilierten Lexikographen Joan Coromines: Frank Naccarato, Transkription des ganzen *Llibre de les dones* (396 Kapitel, Diss. 1969; von mir als Buch fertiggestellt, gedruckt von Curial Edicions Catalanes, Barcelona, 1981); später drei Dissertationen von Schülern eines ehemaligen Doktoranden von Coromines, Joseph Gulsoy, nach seiner Berufung an die Universität von Toronto: 1. Fortsetzung des *Terç del Crestià* der Kapuziner bis Kap. 390 (Jorge Gracia, Diss. 1971, als Büchlein gedruckt von Curial, Barcelona, 1977); 2. die ersten hundert Kapitel der zweiten Hälfte des *Dotzè del Crestià* (Jill Webster, Diss. 1969. Die restlichen 363 Kapitel wurden dann von einer Arbeitsgruppe unter meiner Leitung kopiert und von der *ad hoc* gegründeten *Comissió Editora de les Obres de Francesc Eiximenis* am Col·legi Universitari de Girona als Band 3 und 4 der ‘gesammelten Werke’ 1986–1987 herausgegeben); 3. Kap. 1–68 der ersten Hälfte des *Dotzè del Crestià* (Donna Rogers, Diss. 1987. Die restlichen Kapitel sind wiederum von meinem Team kopiert worden, ich übergab dann aber alle Materialien unbearbeitet der *Comissió Editora de les OFE*, die zum Schluss kam, dass die

Doktorandin und das Team die falsche Handschrift kopiert haben, was den Druck der ersten Hälfte des *Dotzè* bis 2005 und 2009 verzögerte).

Inzwischen sind auch in Katalonien Texte des Eiximenis als Dissertationen bearbeitet worden. Leider sind die ersten zwei nur als unauffindbare Mikrofiches ‘publiziert’ worden: Sergi Gascon, *Edició crítica del “Llibre dels àngels”* (Barcelona: Universitat Autònoma, 1993), und Montserrat Martínez Checa, lateinisches Original und moderne spanische Übersetzung des *Pastorale* (Barcelona: Universitat Autònoma, 1995). Die Universität Girona entwickelt sich nun zu einem Zentrum für Eiximenis-Forschung – hoffentlich dem Beispiel des Raimundus-Lullus-Instituts der Universität Freiburg folgend – und Prof. Xavier Renedo, der mit einer Dissertation zum Traktat über die *Luxuria* im *Terç del Cristià* promovierte, betreut Doktoranden, die verschiedene Teile aus der ersten Hälfte des *Dotzè* bearbeiten oder aber den *Primer del Cristià* oder, erneut, das *Llibre dels àngels*, auch in mittelalterlichen Übersetzungen (Sadurni Martí; Abdruck des vierten Teils, über *Àngels e demonis*, Barcelona, 2003; meine Ausgabe des fünften Teils, *De sant Miquel arcàngel*: Barcelona, 1983). Renedo hat zusammen mit Doktoranden auch zwei Anthologien besorgt: *Francesc Eiximenis, Prosa* (Barcelona, 1993) und *Francesc Eiximenis, Llibres, mestres i sermons* (Barcelona, 2005).

Die wichtigste Aufgabe Prof. Renedos aber ist nun die Edition der *Obres de Francesc Eiximenis*, dessen Band 1, *Dotzè del Cristià* I.1, im Jahre 2006 erschienen ist (datiert 2005). Band 3 und 4 der *Obres*, die zweite Hälfte des *Dotzè*, sind, wie erwähnt, schon 1986–1987 erschienen, nummeriert II.1 und II.2, in der letzten Etappe betreut von Prof. Lola Badia. Wie gesagt, war es viel einfacher, die zweite Hälfte des *Dotzè* herauszugeben, da diese in nur einer Handschrift erhalten ist. Die erste Hälfte aber findet sich in drei Handschriften (eine vierte ist 1932 verloren gegangen) und in Palmarts Druck von 1484. Auf Seiten IX bis XIV der *Introducció* der neuen Ausgabe werden diese vier *testimonia* beschrieben, und der ausführliche, aber bestens lesbare kritische Apparat verzeichnet alle Abweichungen von der abgedruckten Basishandschrift. Im längsten Teil des Vorwortes, S. XVII–XXXIV, werden die acht Teile des ganzen *Dotzè* resümiert. Eiximenis hat die ersten sieben davon am Anfang des Buches wie folgt beschrieben (von mir hier gekürzt):

- 1) Per què comunitats e ciutats foren edificades.
- 2) Què és ciutat, ne què requer de present.
- 3) Què és cosa pública (e què-s) pertany a ella.
- 4) Què és regiment e senyoria (dels inicis fins avui).

- 5) Quins e quals deuen ésser los senyors del món e lurs officials.
- 6) Quins e quals deuen ésser els estaments súbdits (col·ligació natural).
- 7) (Dels estaments) ajustats segons col·ligació legal e de fortuna.
- 8) (In keinem Text beschrieben; der achte Teil war aber gewiss auch schon von Anfang an geplant, denn die Themen von Teilen 7 und 8 basieren auf Teilen 2 und 3 in Eiximenis' Hauptquelle, dem *Communiolum* von Johannes Galensis. Die beiden Franziskaner erklären hier den Fürsten alles, was sie wissen sollten über traditionelle menschliche Beziehungen unter Verwandten, Freunden und Nachbarn, oder, im Teil 8, in schriftlich geregelten Kontakten mit Nicht-Christen, Ordensleuten, Verheirateten, Ledigen, Soldaten, Reichen und Armen, usw.).

Der *Dotzè* ist als Ganzes geplant worden, zirkulierte aber immer in zwei Bänden. Band 1 konnte schon 1386 an Alfons von Villena, Grafen von Denia (und potenzieller Tronfolger), geschickt werden, und Eiximenis hat sicher sogleich mit der zweiten Hälfte weitergemacht. Aber im Juli 1392 schreibt er in einem Brief an Prinz Martin, er plane, das Buch über “lo regiment reyal” fertigzustellen, und bittet ihn, sich eine Kopie des Buches über “de cavaleria e bon regiment de la cosa pública” anzuschaffen. Wir sehen hier, dass die zweite Hälfte des *Dotzè* um 1392 nahezu abgeschlossen war, aber noch nicht ‘veröffentlicht’ – wegen Mangels eines Mäzenen? –, und dass Eiximenis den ersten Band des *Dotzè* für Beamte von Städten schrieb (verantwortlich auch für deren militärische Verteidigung, der unser Mönch die Kapitel 213 bis 337 widmet) und den zweiten Band für Könige und Staatsbeamte: ein echter Fürstenspiegel.

Wir haben oben das Urteil von Jean Henri Probst über den *Dotzè* zitiert. Die Leser dieser neuen Ausgabe können sich nun ihre eigene Meinung bilden. Nichts an diesem Band wird sie stören. Sogar der kritische Apparat – Seiten 455–619! – ist musterhaft. Er sollte allerdings noch philologisch ausgewertet werden, denn er zeigt gut, wie die Kopisten die Sprache des Autoren modernisierten (oder dessen Archaismen nicht verstanden; wie zum Beispiel im Kap. 165, “escusir e veure”, vom Autor hier selbst glossiert, Handschriften B und C “escullir”, Inkunabel “escutir”). Anmerkungen sind für keinen Band der OFE geplant, aber Band 2, der zum 600. Todestages des Eiximenis im Jahre 2009 erscheinen wird, wird Indices der Eigennamen, Themen sowie biblischer und juristischer Zitate für beide Bände bringen (hoffentlich elektronisch mit den Indices der Bände 3 und 4 fusionierbar). Druckfehler habe ich keine gefunden (ausser

im Apparat: *vaccat* statt *vacat* in der Bedeutung ‘Lücke in der Handschrift’; Lateinisch als Metasprache in einem *apparatus criticus* ist nun wirklich ein alter Zopf!). Die Arbeitsgruppe an der Universität Girona hat unser Lob und Dank verdient. Dieser Band, und die ganze Reihe der *Obres de Francesc Eiximenis*, können bestens empfohlen werden und sollten in keiner Bibliothek von Universitäten und romanischen Seminaren fehlen. ■

■ Curt Wittlin, Camí de Parellades, 22, E-43529 Raval de Crist,  
<curt.wittlin@hotmail.com>.

■ Alexandra Guzmán Almagro: *La tradició de l'epigrafia romana al Renaixement. Patrimoni bibliogràfic català*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008 (Textos i Estudis de Cultura Catalana; 130), ISBN 978-84-8415-980-3. 95 S.

Vor 150 Jahren, im Jahre 1858, wird Theodor Mommsen zum ordentlichen Mitglied der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin gewählt. In seiner Antrittsrede legt er seine wissenschaftstheoretische Konzeption am Beispiel des von ihm initiierten und organisierten *Corpus Inscriptionum Latinarum* dar: um zur „Grundlegung der historischen Wissenschaft“ beizutragen, sei eine Ordnung der „Archive der Vergangenheit“ vonnöten. Diese erfordere die Sammlung sämtlicher lateinischer Inschriften, eine Forderung, die Mommsen bereits 1847 gestellt und der die Akademie nach einem „Siebenjährigen Krieg“ 1854 nachgegeben hatte. Die Vorgehensweise hatte er in seinem Antrag seinerzeit wie folgt skizziert: zunächst solle man das Material aus der Literatur zusammenstellen und dann die „Hauptfundörter“ persönlich besuchen, schließlich sei „alle Kritik ohne Zurückgehen auf die letzten Quellen Stückwerk“. Diese Reisen dienten also nicht der „Entdeckung“, sondern dem Sammeln, Sichten und Kontrollieren von schon bekanntem epigraphischem Material. Zudem seien eindeutige und überprüfbare Kriterien zu entwickeln, um das Echte vom Falschen zu scheiden und sollte allein die aus der Autopsie gewonnene Erfahrung im Umgang mit Inschriften „maßgebend für die Kritik“ sein. Die Anordnung des Materials im Corpus habe nach geographischen und inhaltlichen Gesichtspunkten zu erfolgen. Nun, im Jahre 1858, kann Mommsen Emil Hübner mit der Erstellung des Corpus für die Iberische Halbinsel beauftragen; endlich hat er einen „Reisemann“ gefunden. Es sollten jedoch noch zwei Jahre vergehen, ehe Hübner am 1. Februar 1860

schließlich aufbricht; zu den aufwendigen Vorbereitungen hatte auch die geforderte Auswertung der Überlieferung aus der frühen Neuzeit gehört. Altertumswissenschaftler wie Hübner, die Mitte des 19. Jahrhunderts aus ihrem positivistischen Wissenschaftsverständnis heraus mit beispiellosem Aufwand das Quellenmaterial der römischen Antike ordneten, nutzten Manuskripte aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert, „schlachteten“ sie auf der Suche nach Inschriften für das Corpus sprichwörtlich aus – nach dem Grund und Kontext ihrer Entstehung fragten sie jedoch nicht, konstatiert Alexandra Guzmán Almagro. Warum schrieb man in diesen Jahrhunderten Inschriften ab und zu welchem Zweck?

Die Klassische Philologin, die an der Universitat Internacional de Catalunya Latein und „Cultura Clàssica“ lehrt und durch diverse Publikationen auf dem Gebiet der – im weitesten Sinne – „Antikerezeption“ in der frühen Neuzeit ausgewiesen ist, stellt sich in dem hier anzuzeigenden Bändchen einer zweifachen Aufgabe: nach einem kurzen historischen Überblick einleitenden Charakters möchte sie zum einen „un inventari del patrimoni bibliogràfic català de contingut epigràfic“ (S. 35) vorlegen. Daher bietet sie im ersten Teil eine Auflistung dieser Schriften, die in den folgenden Archiven und Bibliotheken Kataloniens aufbewahrt werden: Arxiu Capitular de Girona, Arxiu de la Corona d’Aragó (Barcelona), Arxiu Històric de la Ciutat (Barcelona), Biblioteca de Catalunya (Barcelona), Biblioteca Universitària de Barcelona, Arxiu Capitular de Barcelona, Arxiu Capitular de Tortosa, Arxiu Comarcal de Valls, Biblioteca de la Universitat Autònoma de Barcelona, Biblioteca del Monestir de Montserrat, Biblioteca del Museu Episcopal de Vic, Biblioteca Provincial de Tarragona. Guzmán Almagro nennt jeweils Autor und Titel und stellt das Manuskript kurz vor; bibliographische Hinweise schließen die Präsentation ab (S. 17–33).

Im zweiten Teil (S. 35–85) zeigt sie exemplarisch, wie sich Antworten auf die oben aufgeworfenen Fragen erarbeiten lassen. Ihr Beispiel ist der Codex eines Anonymus aus dem 16. Jahrhundert, der sich als Ms. BUB 99 im Besitz der Biblioteca Universitària de Barcelona befindet. Er trägt den Titel *Epigrammata sepulchrorum et antiquitatum quae in depositis inveniuntur usque ad annum 1541*, welcher im folgenden noch zweimal spezifiziert wird; so heißt es zunächst: *Hec [sic] epigrammata antiqua inveniuntur in sepulcris urbis Romae*, und dann: *Romae inscriptiones sepulcrales*. Der Codex umfasst drei Teile, von denen der erste Grabinschriften aus den Jahren zwischen 1403 und 1541 aus verschiedenen Kirchen in Rom beinhaltet. Der zweite Teil bietet eine Sammlung antiker römischer Grabinschriften, die sich zwischen den „modernen“ befunden hätten, und der dritte offeriert unter dem Titel

*Varia* u.a. Epigramme und Sentenzen. Die Sprache des Codex ist Latein; der Text weist kaum Annotationen des Kopisten auf. Es fällt auf, dass von den rund 300 Grabinschriften aus den Kirchen Roms ein Großteil Persönlichkeiten gewidmet ist, die zur Krone von Aragón in Verbindung standen. Zudem handelt es sich bei zweien der Kirchen, aus denen die Inschriften stammen, um bedeutende Zentren der spanischen Gemeinde: Santa María de Montserrat und San Pietro in Montorio. Hübner war seinerzeit davon ausgegangen, dass es sich um das Werk eines Antonius Augustinus aus dem 16. Jahrhundert handelt, und Guzmán Almagro bestätigt diese Annahme im folgenden: hinter dem Anonymus verbirgt sich Antoni Agustí i Albanell (1517–1586), Bischof von Lleida und Erzbischof von Tarragona. Dieser befand sich nicht nur zu dem fraglichen Zeitraum in Rom, sondern auch in einem Nahverhältnis zur Krone von Aragón. Vielleicht erstellte er dieses Verzeichnis wie so viele Kleriker in seiner Zeit, um auf die Anzahl berühmter Persönlichkeiten verweisen zu können, die in „den“ spanischen Kirchen im Zentrum der Christenheit bestattet waren. Der Bestimmung des Autors folgt die Wiedergabe der Inschriften, und zwar in der Reihenfolge, in der sie auch im Manuskript angeordnet sind und in Zusammenschau mit dem Corpus von Vincenzo Forcella. Auch in diesem Fall folgt die Auflistung einem Schema: Guzmán Almagro führt zunächst Editionen, dann katalanische Manuskripte an, in denen die jeweilige Inschrift ebenfalls verzeichnet ist; es folgen ein kritischer Apparat und schließlich ein Kommentar. Eine knappe Zusammenfassung und Bibliographie beschließen das Bändchen, das inhaltlich also dem eigenen Anspruch durchaus gerecht werden kann. Zwar sind die beispielhafte Analyse und ihr Resultat keinesfalls originell, sondern verweisen – gerade in ihrer Bestätigung der These Hübners – auf die Mitte des 19. Jahrhunderts zurück, aber diese Tatsache lässt Guzman Almagros Publikation in Gänze nicht weniger nützlich sein. ■

- Sabine Panzram, Universität Hamburg, Historisches Seminar, Arbeitsbereich Alte Geschichte, Von-Melle-Park 6 / VIII, D-20146 Hamburg, <Sabine.Panzram@uni-hamburg.de>.

- Stewart King: *Escribir la catalanidad. Lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña*. Woodbridge: Tàmesis, 2005 (Tàmesis Serie A: Monografías; 216). ISBN 1-85566-116-0. 194 pàgs.

Amb la seva monografia *Escribir la catalanidad: Lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña*, l'hispanista australià Stewart King proposa una aproximació al tema de la identitat catalana —un tema que és “abierto, heterogéneo y causa de un acalorado debate” (p. 39)— des de la perspectiva dels estudis postcoloniais i multiculturals. Seguint les reflexions de Schulze-Engler sobre les literatures de l'Àfrica de l'est, el seu objectiu és anar més enllà de la territorialització acostumada de la literatura catalana com un bloc oposat al domini cultural castellà, per a superar un discurs que repeteix “una continua relación asimétrica con la cultura y la literatura metropolitanas” (p. 7). En lloc d'això, vol cridar l'atenció sobre la diversitat interior de la cultura i identitat catalanes, i sobretot revalorar les aportacions dels escriptors catalans que s'expressen en llengua castellana: “En lugar de excluir lo que los escritores catalanes de expresión castellana han aportado a la nación imaginaria [en el sentit del Benedict Anderson], en este estudio proponemos explorar cómo se ha negociado un sentido de identidad cultural catalana en la narrativa ‘catalana’ escrita tanto en castellano como en catalán desde la Renaixença hasta la actualidad” (p. 7). La definició del seu *corpus* de texts es basa en un criteri més aviat administratiu i temàtic: “Nos limitaremos a estudiar la obra de los escritores que radican en las cuatro provincias catalanas —Barcelona, Gerona, Lérida y Tarragona— y cuya obra se sitúa en ellas” (p. 7).

Després d'aquestes precisions, King procedeix a una curiosa contextualització cultural del discurs d'identitat català (“Construir la identidad: de la Renaixença en adelante”, pp. 8–40). Subratlla els arrels romàntics, sobretot herderians, que nodreixen la vinculació estreta entre la terra, la història i la llengua, els tres mites fonamentals de la Renaixença, que es trobaran també al centre del discurs de reivindicació nacional durant el segle XX. A King li interessa explicar les raons d'ésser d'aquest discurs; al mateix temps, però, disconstrueix l'aparença natural que l'equiparació entre poble, cultura i llengua presenta amb el temps i busca les veus que no s'hi adapten, com la del Víctor Balaguer que defensa la possibilitat d'articular la catalanitat en castellà. A continuació, discuteix les propostes de sentit que ofereix l'escriptura literària en castellà: canvien segons l'articulació dels seus elements, la situació històrica i, naturalment, la perspectiva de l'observador (“El ‘greu

problema d'identitat': escribir en castellano en Cataluña", pp. 41–67). Es troben, doncs, manifestacions de la colonialització interna –King cita com exemples texts del José María Gironella i l'Ignacio Augustí–, però hi ha també discursos diferents, molt més subtils. Així, Manuel Vázquez Montalbán es serveix en la seva sèrie d'en Pepe Carvalho d'un castellà perifèric que reintrodueix les diferències culturals, i el Juan Goytisolo en *Recuento* fa veure la construcció del discurs imperialista castellà, sense amagar les contradiccions internes de la societat catalana. D'aquesta manera, i “aunque sea verdad que se impuso el castellano a nivel oficial en Cataluña como parte de una misión cultural colonizadora, los escritores ‘castellanos’ de Cataluña invirtieron y siguen invirtiendo este proceso, llevando la lengua y la cultura de la periferia al centro y, al hacerlo, contestan al mito de la integridad española y lo subvierten en la lengua que es la base de este mismo mito, el castellano” (p. 67). Una vegada assentada aquesta relació ambigua del discurs literari en castellà, tant vist des de l'interior com des de l'exterior de Catalunya, King procedeix a analitzar les contradiccions i tensions interiors de la cultura catalana. Dedicava un capítol a la (auto)traducció al castellà, sense oblidar que aquesta es mou sempre “dentro de un contexto en el que existen relaciones de poder asimétricas, como es el caso entre las culturas ‘catalana’ y ‘española’” (p. 68). Les diferents estratègies per a traduir, per a traslladar la cultura catalana a la cultura castellana emprades pels autors i traductors (bàsicament, privilegiar la llengua de sortida, subratllant l'alteritat, o bé la llengua d'arribada, esborrant les diferències culturals) s'assemblen a les estratègies que fan servir els escriptors catalans d'expressió castellana. Aquestes reflexions porten a examinar un altre terreny de negociació plurilingüe d'identitats, és a dir, la immigració i el seu impacte sobre la societat i la literatura catalanes (“El tema delicat': inmigración y literatura”, pp. 86–110). King llegeix els texts literaris que s'ocupen de la immigració (sobretot *Els altres catalans* del Francisco Candel i *El relloige del pont d'Esplugues* de l'Ignasi Riera) com símptomes de la dificultat per a desenvolupar models de catalanitat que facin justícia a una realitat cultural canviant i que s'orientin més cap al present i al futur que no pas al passat. D'aquesta forma, la presència del personatge de l'immigrant castellanoparlant pot portar a qüestionar “los mitos y las señas que integran la identidad tradicional catalana” (p. 111). El mateix procés d'integració cultural i lingüística revela el caràcter de representació performativa que té (també) la catalanitat, com explica King inspirat en les idees de Judith Butler (“La desmitificació cultural: los casos de Juan Marsé y Montserrat Roig”, pp. 111–130). El capítol següent, “‘Entre el deseo y la realidad’: identidad y

narrativas históricas” (pp. 131–155), estudia un discurs complementari, que visita el passat. La narrativa històrica moltes vegades gira entorn de les derrotes que puntuen el desenvolupament de la societat catalana. Proveeix un comentari polític indirecte sobre la situació actual de Catalunya que reforça la reivindicació identitària: la narració de Catalunya encara no ha arribat al desenllaç que el seu començament medieval sembla prometre. Per concloure, King reivindica un altre cop la necessitat d’una noció de “literatura catalana” que no es basi en el criteri lingüístic, però en “términos culturales” (“Hacia una redefinición de la literatura y la identidad catalanas”, pp. 156–166); això “implica ir más allá del viejo binarismo Cataluña-España, el catalán y el castellano, y significa reconocer la existencia de una gama de diferencias culturales, sociales, sexuales, etc. dentro de la misma catalanidad” (p. 165). Evidentment, aquest procés qüestiona també el concepte de literatura espanyola: caldria adaptar-lo de debò a la pluralitat cultural.

King explora una perspectiva metodològica enriquidora, molt pertinent per a rastrejar les línies de poder multidireccionals que recorren les cultures i les seves pràctiques simbòliques. Les lectures que fa presten suport a la seva argumentació general.<sup>1</sup> Té l’avantatge de la mirada distanciada, des de fora, que li permet tocar amb serenitat temes delicats que solen despertar polèmiques i passions fortes, puix que es troben al centre de l’autopercepció dels participants catalans i espanyols (paraules claus: l’actitud victimista, la integració dels immigrants, el bilingüisme). Aquesta distància, però, té també un preu: de vegades, la recensora té la impressió que l’hispanista australià no s’endinsa en alguns aspectes importants dels problemes plantejats; així, gairebé no parla de les forces econòmiques que regeixen el mercat de la literatura i que influeixen les decisions que prenen els autors, p. ex. si canvien de llengua per poder presentar-se a un premi de gran visibilitat. També al final, quan King introdueix de sobte les idees del Foro Babel, que sembla abraçar, seria important donar més informacions sobre els interessos d’aquest grup i fer un anàlisi més detallat de la polèmica al·ludida: què significa p. ex. en el context de la lluita per la identitat catalana el lloc de publicació dels manifestes del Foro Babel, *El País*?

*Escribir la catalanidad* és el resultat d’un esforç molt seriós per qüestionar la territorialització de les literatures. En lloc de països literaris amb fronte-

---

1 És molt interessant complementar les seves observacions amb alguns estudis del volum editat per Pilar Arnau i Segarra, Pere Joan i Tous, Manfred Tietz (ed.), *Escribir entre dos lenguas. Escritores catalanes y la elección de la lengua literaria / Escriure entre dues llengües. Escrip-tors catalans i l’elecció de la llengua literària*, Kassel: Edition Reichenberger, 2002.

res relativament ben dibuixades, presenta un model que s'assembla, com la poesia, més aviat a un sistema de miralls giratoris. Hi ha, però, uns quants residus que indiquen la dificultat de canviar de sistema d'orientació. Són les cometes que apareixen quan es parla de narrativa 'catalana' o literatura 'castellana' i es noten en la formulació prudent del subtítol del llibre ("lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña"). I fins i tot, el mateix autor parteix d'una reterritorialització per definir el *corpus* estudiat, al excloure d'entrada texts de les Illes i de València. Cert, es tracta d'una necessitat pràctica, però caldria analitzar-ne les implicacions i conseqüències. ■

■ Henriette Partzsch, University of St Andrews, School of Modern Languages, Buchanan Building, Union Street, GB-St Andrews, Fife, Scotland KY16 9PH, <hamp2@st-andrews.ac.uk>.

■ Axel Sanjosé (Hg.): *Vier nach. Katalanische Lyrik nach der Avantgarde. Enric Casasses, Eduard Escoffet, Arnau Pons, Víctor Sunyol*. München: Lyrik Kabinett, 2007. ISBN 978-3-938776-09-4. 112 S.

Die aktuelle experimentelle Lyrik ist für das Katalanische wie für andere Sprachen aus gutem Grund nicht das bevorzugte Objekt der Übersetzer, denn hoch sind die Hürden, vor die sich der Sprachmittler gestellt sieht. Um so mehr ist es zu begrüßen, dass Axel Sanjosé es in dem von ihm edierten Band *Vier nach. Katalanische Lyrik nach der Avantgarde* unternimmt, sich dieser Herausforderung zu stellen und Gedichte von vier aktuellen katalanischen Lyrikern – Enric Casasses, Eduard Escoffet, Arnau Pons und Víctor Sunyol – herausgibt und übersetzt. Er dokumentiert damit eine Veranstaltung des Münchner Cervantes-Instituts in einem Band, der in der Veröffentlichungsreihe des Lyrik-Kabinetts München erschienen ist. Der Band wurde noch vor der Frankfurter Buchmesse veröffentlicht und bildet gleichsam den Auftakt zu der langen Reihe von Übersetzungen aus dem Katalanischen, derer sich die deutsche Leserschaft seit dem Frankfurter Großereignis erfreuen kann. In seiner Einführung situiert der Herausgeber die vier katalanischen Lyriker knapp und trefflich vor dem Hintergrund der historischen Avantgarde, die mit Salvat-Papasseit, J.V. Foix und Joan Brossa – auch der literarische Dalí könnte genannt werden – Namen aufweist, mit denen sie unter den europäischen Avantgarden bemerkenswert ‚gut aufgestellt‘ erscheint. Die vier Lyriker dieses Bandes führen die expe-

rimentelle Arbeit an der (katalanischen) Sprache weiter, die von der historischen Avantgarde angestoßen wurde, und dieses Faktum ist es, das die Schwierigkeit der Übersetzung bedingt: Häufig ist es die lautliche Qualität der Sprache, die für die Wirkung der Ausgangsversion eine wesentliche Rolle spielt. Selbst dort, wo eine semantisch getreue Übersetzung leicht möglich ist, tun sich Dilemmata auf, wenn diese Effekte im Deutschen auch nur angedeutet werden sollen. Eine Lösung kann es daher sein, wie im vorliegenden Fall auf Leser zu zählen, die das im Paralleldruck erscheinende Original rezipieren können, diese Rezeption aber durch eine textnahe Übersetzung zu erleichtern.

Ein Impetus des radikalen Bruchs mit der Tradition, wie man ihn gemeinhin mit der Avantgarde verbindet, findet sich weder in der historischen Avantgarde Kataloniens noch bei deren heutigen Nachfolgern. Vielmehr binden insbesondere Casasses und Escoffet ihre Gedichte – wie schon J.V. Foix – durch Verweise auf die mittelalterliche, trobadoreske Lyriktradition in die Tradition ein. Mit den mittelalterlichen Dichtern teilen die beiden Autoren auch die Bedeutung der performativen Dimension ihrer Lyrik. Dichtung ist bei ihnen (wieder) eine Aufführungskunst und das Buch nur eines aus der Mehrzahl der Medien, mit denen gearbeitet wird – greifbar wird dies im gedruckten Gedicht z. B. durch die Wiederholungsstrukturen, mit denen Escoffet arbeitet. Bei Escoffets Gedichtauswahl ergibt sich zudem die kuriose Situation, dass ausgerechnet ein Autor, der sich der Veröffentlichung eigener gedruckter Bücher bislang verweigert hat, nun durch eine jüngst erschienene zweite Übersetzung, die wiederum auf eine Veranstaltung des Berliner Cervantes-Instituts zurückgeht, auf Deutsch gleich doppelt gedruckt vorliegt.<sup>1</sup> So findet sich in Axel Sanjosés Auswahl das in seiner unaufgeregten Sachlichkeit bestürzende Gedicht *Fusta al cor* von Escoffet über einen Selbstmordschuss auf einem öffentlichen WC, das sich im Zusammenhang mit einer Reihe von Parallelszenen, die in der Zweitübersetzung mitabgedruckt sind, durchaus anders ausmacht. Umgekehrt vermittelt Sanjosés umfangreichere Auswahl ein insgesamt dichter Bild von Escoffets Lyrik.

Von den Gedichten Víctor Sunyols wird die Übersetzung an ihre Grenzen getrieben, denn naturgemäß muss sie von der Semantik und nicht der Klangqualität des Ausgangstextes ausgehen und ist damit stärker an Signifikate gebunden, als es im Original der Fall sein muss. Sunyol löst die Satz-

---

1 Eduard Escoffet: „Holz im Herz. 1“, in: *EDIT – Papier für neue Texte* 40 (2006), 39–49; vgl. auch die Gedichtauswahl von Escoffet und Casasses auf <[www.lyrikline.org](http://www.lyrikline.org)>.

strukturen so weit auf, dass häufig Einzelwörter beieinander stehen, die sich nicht ohne Weiteres als zusammenhängende Syntagmen interpretieren lassen und selbst im Falle der Prosagedichte kaum noch über Verfahren der Suggestion als vielmehr wie Sprachexperimente funktionieren, wie im folgenden Beispiel: „on l'èsser de les coses / on només ésser amb / essent-ne / – o el dir – / (ametlla)“. Auch die Gedichte von Arnau Pons weisen für die Übersetzung Klippen auf, denn so wie katalanische Dichter es häufiger als deutsche lieben, die Möglichkeiten entlegener, auch dialektaler Lexik auszukosten, basiert die Wirksamkeit der Gedichte von Pons auch auf ihrer sprachlichen Extravaganz. Das Deutsche hält nun aber viel weniger Wörter bereit, die auf den Muttersprachler entsprechend unerhört wirken wie etwa das katalanische *llémenes de la lladella* (Nissen der Filzlaus). Wenn auch diese Gedichte sich einer semantischen Konstruktion an vielen Stellen entziehen, so wirken sie gerade neben Sunyols minimalistischen Experimenten allein durch ihr Sprachmaterial sinnlich üppig.

Den Band beschließt Enric Casasses, inzwischen bereits ein Klassiker der neuen katalanischen Lyrik und die Leitfigur unter jenen, die der Lyrik heute in Katalonien wieder ihre Dimension als Aufführungskunst gegeben haben. So wird bei der Sextine von Casasses, die allein auf kombinatorischen Variationen der Wörter *dona'm, aire, cerca, corda, quasi* und *mata'm* beruht, in der Schrift zwar noch vorstellbar, wie der Sprecher nach Luft ringt – in der Aufführung wird es dem Zuschauer aber auch dazu noch sinnlich deutlich. Insbesondere bei den Gedichten Víctor Sunyols, aber auch bei anderen, mag man sich in der Lektüre die Präsenz ihres Autors herbeiwünschen – nicht aus falsch verstandenem Biografismus heraus, sondern weil die Autoren manche ihrer Texte mit klaren Verweisen auf die Autorperson und auf die Entstehungssituation ausstatten: Widmungen oder Datierungen, die eine Lesart im Hinblick auf die Okkasionalität des Gedichts immer wieder herausfordern. Über einen außergewöhnlichen Band zu verfügen wie *Vier nach* – mit seiner kleinen, aber feinen Auswahl der Dichter, seiner hervorragenden Übersetzung und seiner schönen Gestaltung – kann für eine deutsche Leserschaft, die offen ist für katalanische Experimentallyrik, als ein willkommener Luxus gelten.

- Roger Friedlein, Freie Universität Berlin, Institut für Romanische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin, <rogfried@fu-berlin.de>.

- Antoni Ferrando / Miquel Nicolás (Hrsg.): *La configuració social de la norma lingüística a l'Europa llatina*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2006 (Symposia philologica ; 14). ISBN 84-608-0453-4, 414 S.

Der vorliegende Band widmet sich einem Thema, das in den letzten Jahren wieder verstärkt in den Blickpunkt der romanischen Sprachwissenschaft gerückt ist. Er vereint die Schriftfassungen der Mehrzahl der im Herbst 2003 auf dem *Setè Col·loqui Internacional de Problemes i Mètodes d'Història de la Llengua* in València zum Titelthema, *La configuració social de la norma lingüística a l'Europa llatina*, gehaltenen Vorträge. Wie die Herausgeber in der Einleitung ausführen, wurden diese um zwei weitere Beiträge ergänzt „a fi d'assegurar una visió panoràmica representativa“ (S. 8), ohne dass diese allerdings identifiziert würden.

Am Anfang des in fünf Abschnitte unterteilten Bandes steht nach einer kurzen Einleitung der Herausgeber der „Reflexions per a una teoria de la norma lingüística“ betitelte erste Abschnitt mit zwei Beiträgen von Josep M. Nadal – „La llengua «normal»“ (16–30) – und Miquel Nicolás – „La producció social de la norma lingüística: notes per a un marc teòric“ (31–51). Nadal setzt sich mit der Rolle und Bedeutung von Schrift und Schriftlichkeit in der Entwicklung der Sprache und der Herausbildung ihrer Norm auseinander. Der Text mutet eher als philosophierende Plauderei an, in der Anekdoten, viele Namen und banale Äußerungen wie „la llengua ha esdevingut [...] un sistema metalingüístic que possibilita reflexionar i sobre el qual es pot reflexionar“ (S. 19) aneinandergereiht werden. Er schafft es, auf den ersten fünf Seiten Rousseau, Husserl, David Olsen, Platon, Auroux und McLuhan und die Definitionen von *alfabet*, *escriure* und *llegir* aus dem *Diccionari de la Llengua catalana* unterzubringen. Eine ethnozentristische Sicht auf die Geschichte der Schrift(lichkeit) als *errònia* zu bezeichnen (S. 19) ist sicherlich richtig, dass man diese Haltung aber allein mit der Existenz von „gèneres orals formals“ begründet oder damit, dass nichtalphabetische Systeme nicht weniger effizient seien als alphabetische Schriften und dass Ende des 18. Jahrhunderts mehr als die Hälfte der Bücher der Welt in nichtalphabetischen Schriften geschrieben waren, ist wenig überzeugend. In seinen Ausführungen zu Ausbau und Abstand referiert er Kloss und Muljačić; die Auffassung, dass die Prozesse der „*decadència d'una llengua*“ gleichzusetzen seien mit „*el camí que va de llengua a dialecte, en definitiva*“ (S. 20), ist dabei ohne eine Darlegung, welche Unterscheidung zwischen Sprache und Dialekt gemacht wird, nicht nachvollziehbar

und auch nicht unproblematisch, da impliziert wird, dass „decadència“ grundsätzlich zu einer Reduktion auf Dialekt führt, was keineswegs der Fall ist, wie viele Fälle von Sprachtod zeigen.

Formulierungen wie „En el meu discurs“ (S. 20) bezeugen, dass der Text des mündlich vorgetragenen Beitrags für die Publikation nicht geändert und auch von den Herausgebern nicht überarbeitet wurde, und Äußerungen wie die folgende zur Herkunft der Alphabetschrift, „En el nostre cas, la culpa, i ho dic en broma, la tenen els grecs“ (S. 21) lassen den Text wie einen populärwissenschaftlichen Vortrag wirken.

In einem Text, der sich mit der Rolle der Alphabetschrift und ihrem Wert für die Norm beschäftigt und die identitätsstiftende Wirkung der Schrift hervorhebt, sind die Unmengen von Tipp- und Rechtschreibfehlern – „Mcluhan“ (S. 16), „Gutenberg Galaxy“ (S. 16), „Writting Systems“ (S. 19), „Silvain Auroux“ (S. 19), „Z. Muljačić“ (S. 20, 21), „Aroux“ (S. 26), „Sicilinguistic Patterns“ (S. 29) usw. – nicht nur verwunderlich, sondern vor allem peinlich, weil sie doch außer Nachlässigkeit v. a. auch die Gleichgültigkeit der Autoren im Hinblick auf die Norm anderer Sprachen und die identitätsstiftende Rolle der Rechtschreibung für Sprecher dieser anderen Sprachen beweisen. Die fehlende Achtsamkeit bei der Schreibung von Personennamen ist umso bemerkenswerter, als gerade im Zusammenhang mit der Schreibung katalanischer Namen in der Diskussion um sprachliche Normalisierung von den Betroffenen mit Fehlern eher kulturelle Missachtung als fehlende Achtsamkeit in Verbindung gebracht wird. Es ist verwunderlich, dass Autoren, die sich mit Normen und Orthographien auseinandersetzen, nicht dazu in der Lage sind, fremdsprachige Namen und Titel richtig abzutippen. Fehler in Titeln werfen dann auch die Frage auf, inwiefern die jeweiligen Fremdsprachen überhaupt beherrscht werden, umso mehr wenn, im Fall Nadals, die englischen Originaltitel genannt werden, um dann „cito de la versió castellana“ oder „Trec la notícia de la pág. 209 de la versió espanyola“ (S. 19) anzufügen. Die schlampige Durchsicht des Textes wird auch an den typographischen Fehlern deutlich, die, wie bei Gebrauch von Punkten für Kommata, auch zu verstümmelten Sätzen führen: „[...] insisteix en la connexió entre escriptura o gramaticalització [...]. tot i advertint-nos [...]“ (S. 27). Auch dies sagt wiederum einiges über die Sorgfalt der Herausgeber, die sich auch nicht die Mühe gemacht haben, die Zitierweise der Autoren im Band zu vereinheitlichen.

Nicolás hebt im folgenden Artikel die Bedeutung anderer Disziplinen – allen voran „les expectatives, els mètodes i els resultats del que, en sentit

extens, anomenem teoria social“ (S. 31) – für die linguistische Beschreibung hervor. Der Beitrag gibt, dem Anliegen des Autors entsprechend, konzeptuelle Überlegungen zur Herangehensweise an das Thema der Norm. Nach theoretischen Überlegungen zur Norm und der Skizzierung eines theoretischen Rahmens für die Untersuchung der Norm als Regulierung der sprachlichen Dynamik macht sich der Autor daran, „línies per a l’anàlisi de les situacions de normativització del català temporani“ (S. 32) zu zeichnen. Ganz nebenbei gibt es noch „una breu incursió en els dominis de la filosofia del dret i de la psicologia social de caire cognitivista“ (S. 32). Das ist sehr viel für so wenig Raum, und so interessant die Herangehensweise auch ist, so oberflächlich muss sie doch allein schon aufgrund des beschränkten Umfangs geraten.

Auch der Beitrag von Nicolás glänzt durch die Missachtung fremdsprachiger Schreibkonventionen, so ignoranterweise ausgerechnet im Zusammenhang mit der Bedeutung von Tradition für die Schreibung und dem Wechsel der Orthographien für die Schreibung des Türkischen unter „Mustafa Kemal *Ataturk*“ (S. 44); die Anpassung eines im Original in lateinischer Schrift geschriebenen Namens an das Katalanische – *Mustafa* mit Akzent und *Atatürk* ohne Umlaut – entspricht nun gerade *nicht* der Norm des Katalanischen! Die Aussagen, der Wechsel des Türkischen zur lateinischen Schrift „no representava en teoria un canvi de llengua“ und „des del moment que el turc passava a representar-se amb caràcters llatins, la discontinuïtat de la tradició escrita i l’acostament a les llengües de cultura europea van anar molt més lluny del canvi de codi gràfic“ (S. 44) hätten m. E. unbedingt dahingehen ergänzt werden müssen, dass der Wechsel zur Lateinschrift nun gerade von einer massiven Kampagne zur lexikalischen und morphologischen ‘Entarabisierung’ des Türkischen begleitet wurde.

Der zweite Teil des Bandes, „Espanyol, francès, italià: llengües d’estat, normes d’estat“ beginnt mit einem der interessantesten Beiträge der Sammlung, „La configuració històrica de la norma espanyola“ von Margarita Lliteras (S. 55–75). Die Autorin geht auf ein häufig zu beobachtendes, aber in Normdebatten nur selten richtig erkanntes Problem ein: die Verwechslung von sprachlicher Variation mit Normwandel und die daraus resultierenden Schlussfolgerungen, es gebe nicht eine Norm, „sino tantas normas como variedades ofrecen la extensión y el uso del idioma“ (S. 55). Sehr treffend arbeitet Lliteras heraus, dass ein guter Teil der „incorrecciones lingüísticas“ nichts anderes als vom Sprecher auf die zum Standard gewordene Varietät übertragene „rasgos dialectales“ sind (S. 56) und dass wiederum andere ‘Fehler’ nicht als Dialektalismen anzusehen sind, sondern

vielmehr als „desvíos de los usos lingüísticos que los propios hablantes erigen en modelo de prestigio“ (S. 57). Nach Ausführungen zur objektiven internen und präskriptiven externen Norm v. a. nach Havránek (1966/1936)<sup>1</sup> befasst sie sich ausgehend von den Debatten während der Renaissance mit der Geschichte der Herausbildung und Festigung der Norm des Spanischen, um sich anschließend mit den „autoridades literarias“ und den „autoridades de la gramática“ auseinanderzusetzen. Die Ausführungen zur Akademienorm münden schließlich in abschließenden Überlegungen zu den interakademischen Projekten einer neuen Grammatik der *Real Academia Española* und des *Diccionario Panhispánico de Dudas*. Lediglich im Hinblick auf dieses Wörterbuch hätte m. E. der Blick der Autorin durchaus kritischer sein können, was die Motive der RAE angeht, da die wirtschaftlichen Hintergründe und die Rechtfertigung der RAE selbst nicht angesprochen werden.<sup>2</sup> Die 1997 bei Nodus in Münster in deutscher Sprache erschienene einschlägige Habilitation von Jenny Brumme, *Spanische Sprache im 19. Jahrhundert: Sprachliches Wissen, Norm und Sprachveränderungen*, wurde von Llitas leider nicht berücksichtigt, wohl aber eine Reihe anderer deutschsprachiger Arbeiten, wobei auffällt, dass sich in den deutschen Titeln in der Bibliographie fast durchweg Tippfehler finden (z. B. „Synchronie des systems. [...] Das sprachtheoretische Denken Euenio Coserius“, S. 72, „Plege der Nationalsprache“, S. 73, „Sprachnormierung und Standarsprache“, S. 73).

Brigitte Lépinette behandelt „Quelques aspects de la normalisation externe en France (XVI<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> siècle)“ (S. 77–107). Ziel des Beitrags ist, wie Lépinette einleitend herausstellt, „constituer un ensemble de points de repère pour les autres études de ce volume dont l’objet général –comme le montre son titre– sont les caractéristiques de cette même normalisation dans les pays de l’aire linguistique romane“ (S. 77). Der Beitrag legt den Schwerpunkt dabei, anders als die meisten der jüngeren Arbeiten zur französischen Norm, auf die externen Faktoren, v. a. die Bedeutung sozialer und politischer Einrichtungen bzw. Kräfte, die für die Prozesse der Normierung bzw. der Evolution der Norm wesentlich verantwortlich zeichne-

- 
- 1 „Zum Problem der Norm in der heutigen Sprachwissenschaft und Sprachkultur“, J. Vachek (ed.): *A Prague School Reader in Linguistics*, Bloomington & London: Indiana University Press, 413–420.
  - 2 Vgl. dazu die Ausführungen in Carsten Sinner, „Polimorfismo gráfico y fonético en la adaptación de extranjerismos léxicos al español: uso y posiciones académicas“, Francisco M. Carriscondo Esquivel / Carsten Sinner (eds.): *Lingüística española contemporánea. Enfoques y soluciones*, München: Peniope, 2008, 104–169.

ten oder stark an ihnen beteiligt waren. Sie weist berechtigterweise darauf hin, dass der europäische Kontext des Bandes (gemeint ist sicherlich der im Titel implizierte Anspruch, gewissermaßen 'europäische Reichweite' zu erzielen) eigentlich erforderlich macht, die Normen des belgischen und schweizerischen Französischen zu berücksichtigen, was aus Platzgründen jedoch unterbleiben musste. Lépinette geht in den ersten Abschnitten auf die „responsables du Bon Usage“ im 17. und 18. Jahrhundert und die Verbreitung des Französischen durch die Schulen nach der Revolution ein. In den längsten Unterkapiteln behandelt sie dann die Sprachpolitik im 19. und 20. Jahrhundert, dabei v. a. die Frage der Orthographie. Das im Titel erwähnte 21. Jahrhundert findet nur dahingehend Berücksichtigung, dass im Abschnitt zur Orthographie auf die Aufnahme der bereits zuvor zugelassenen alternativen Formen wie *traitre* neben *traître* im Rahmen der Bearbeitung des Wörterbuchs der *Académie française* für die 9. Auflage hingewiesen wird.

Der Beitrag von Claudio Marazzini zu „Forza e debolezza nella codificazione dell'italiano“ (S. 109–121) hebt als Besonderheit der Geschichte des Italienischen hervor, dass es mehr als alle anderen europäischen Sprachen „si è stabilizzato grazie all'influenza esercitata dai modelli letterari“ (S. 109). Bei der Gegenüberstellung der Kodifizierung des Italienischen mit der des Spanischen weist der Autor darauf hin, dass das Spanische „segna una distanza abissale rispetto all'Italia“ (S. 112). Den Stimmen, die im Hinblick auf die italienischen Dialekte und Minderheitensprachen von *lingue tagliate* sprechen, hält Marazzini entgegen, die Geschichte des Italienischen sei

[...] la storia di un pacifico consenso, di un accoglimento del toscano, voluto, accolto da parte della periferia, mai imposto dal centro, il cui successo è determinato dall'interesse da parte delle *élite* intellettuali di tutta l'Italia, dal Nord al Sud. (S. 113)

Nur kurz geht der Autor auf die sprachliche Gesetzgebung – die italienische Konstitution von 1948 und das Gesetz über die sprachlichen Minderheiten von 1999 – ein.

Der dritte Teil, „El català dels catalans, valencians i baleàrics: el procés de recuperació i actualització de la norma comuna“ – gerade im Hinblick auf die Norm wäre hier auch das Katalanische im Roussillon von Interesse gewesen –, beginnt mit dem Beitrag von Albert Rossich, „El model ortològic del català modern“ (125–153). Rossich gibt einen Überblick über die Entwicklung eines normativen Modells des gesprochenen Katalanisch. Er

distanziert sich von der ihm zufolge unter katalanischen Wissenschaftlern verbreiteten Auffassung, wonach das Katalanische in seinen Ursprüngen eine weitgehend einheitliche Sprache gewesen sei, die sich im Laufe der Zeit dialektalisiert habe. Er sieht diese Haltung als irr tümliche Schlussfolgerung aus den literarischen Überlieferungen, die mit bestimmten vorherrschenden Modellen der Sprache zu erklären seien. Rossich ist vielmehr genau umgekehrt von der Existenz einer Vielfalt von Formen in den Anfängen des Katalanischen überzeugt, die in einem Prozess der sich räumlich ausbreitenden Homogenisierung nach und nach verschwanden. Die Standards der Sprech- und Schriftsprache sieht er dabei als eigentlichen Motor des Sprachwandels. Nach einem Abschnitt über die vorfabrianische Orthoepie im 18., 19. und frühen 20. Jahrhundert kehrt Rossich zurück zu den ersten Aussagen über prosodische Norm in den *Regles d'esquivar vocables o mots grossers o pagesívols*. Er geht dann ausführlicher auf frühe Zeugnisse unbetonten Vokalismus und (heute) stummes *-r*, die Unterscheidung von *b* und *v*, die Aussprache von *l geminada* und die Widersprüche zwischen gesprochenem Katalanisch und seiner Verschriftlichung ein. In der Rekapitulation der Ergebnisse folgert Rossich:

Després de tants testimonis, no hauria de costar gaire d'acceptar que en el passat hi ha hagut unes normes prosòdiques, gramaticals i lèxiques més o menys artificioses, contravenint els usos espontanis dels catalans orientals. Si la vigència del model no s'hagués estrocat, avui, tots al Principat parlariem un català més pròxim al valencià, i l'emudiment de les *r* s'hauria vist com una pronúncia rústica, dialectal. Però les coses no van anar d'aquesta manera: finalment, totes aquelles prescripcions van quedar estigmatitzades com una manifestació d'ignorància, d'incultura o de pedanteria. La valoració culta del fenomen es va girar com un mitjó. (S. 152–153)

Eher unpassend wirkt in diesem sonst sehr lesenswerten Beitrag die sogar mehrfach explizit bekräftigte Feststellung, ohne Schrift seien Sprachen allenfalls Protosprachen:

Totes les llengües tenen, a més dels usos col·loquials bàsics, un estàndard escrit i un estàndard oral (amb subestàndards dialectals o socials [...]). És a dir, uns registres considerats «correctes», tant oralment com per escrit, enfront els usos espontanis. Totes les llengües. Anava a dir totes les llengües de cultura, però sóc del parer que sense cultura, sense el cultiu escrit, no hi ha llengües. Crec que en aquesta circumstància, científicament, s'hauria de parlar, si de cas, de protollengües. (S. 125)

Damit schlägt Rossich nicht nur völlig unnötigerweise eine neue Terminologie für eine Unterscheidung von zwei Realitäten vor, die bisher keine

Ausdrucksschwierigkeiten bereitet haben.<sup>3</sup> Er stellt sich mit seiner Aussage vor allem auf eine äußerst überhebliche Position, die kaum weiter kommentiert werden muss, da der Hinweis auf die umfangreiche Forschung zu Mündlichkeit und Schriftlichkeit und zur Verschriftung bis dahin unverschrifteter Sprachen, im Bereich der Literaturwissenschaft auch auf die traditionsreiche Forschung zur oralen Literatur,<sup>4</sup> diese Auffassung ohnehin deutlich diskreditiert.

Mila Segarra befasst sich im folgenden Beitrag mit der „Tradició i modernitat en la configuració de la norma catalana a Catalunya“ (155–187). Die Autorin beschreibt – in weiten Strecken auf eigene einschlägige Arbeiten zurückgreifend –<sup>5</sup> anhand der wichtigsten individuellen und institutionellen Initiativen und beginnend mit dem Aufkommen des Interesses an den Volkssprachen im 18. Jahrhundert chronologisch die Bemühungen um die Schaffung der katalanischen Norm. Greifbar werden diese im 18. Jahrhundert v. a. in der Abfassung von Grammatiktraktaten und den Aktivitäten im Umfeld der *Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*. Das 19. Jahrhundert ist gekennzeichnet durch eine quantitative Zunahme von Arbeiten zu Grammatik, Orthographie und Lexik und erste Versuche der Schaffung einer literarischen Norm, aber auch durch die Inkompetenz der Grammatiker und die fehlende Effizienz der kulturellen Einrichtungen bei der Umsetzung und Durchsetzung ihrer Projekte. Die Etablierung und Verbreitung der Norm im 20. Jahrhundert bringt Segarra natürlich mit den Arbeiten Pompeu Fabras und dem Beitrag der *Mancomunitat* und der *Generalitat* in Zusammenhang, weist aber auf den wesentlichen Anteil der materiellen und ideologischen Fortschritte der Gesellschaft als Voraussetzung

- 
- 3 Er bedient sich dabei außerdem auch eines in der Wissenschaft bereits anders besetzten Terminus: *Protosprache* bezeichnet zum einen die Existenz geringfügiger Verbalisierungsleistungen, wie diese beispielsweise für die Neandertaler angenommen wird, zum anderen eine, gegebenenfalls auch rekonstruierte, Ursprache verschiedener Sprachen.
  - 4 Der Terminus der oralen Literatur wurde immerhin bereits 1881 von Paul Sebillot, *Littérature Orale de la Haute Bretagne*, Paris: Maisonneuve, eingeführt.
  - 5 V. a. *Història de l'ortografia catalana*, Barcelona: Empúries, 1985, „Les set redaccions de les Normes ortogràfiques de l'Institut d'Estudis Catalans“, *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes* X, Barcelona: Abadia de Montserrat, 1985, 191–230 (die beiden Arbeiten werden zwar in der Bibliographie, nicht aber im Text als 1985a und 1985b unterschieden); „L'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i l'ortografia catalana“, *Studia in honorem prof. Martí de Riquer* III, Barcelona: Quaderns Crema, 1988, 151–175; „Història de la normativa i dels models lingüístics de la llengua catalana“, Joan Martí (ed.): *Processos de normalització lingüística, l'extensió d'ús social i la normativització*, Barcelona: Columna (zitiert ohne Seitenangabe).

der Durchsetzung der Norm selbst hin. Breiter Raum wird der Gründung und Arbeit des *Institut d'Estudis Catalans* beigemessen; Segarra legt dabei den Schwerpunkt auf die noch ungenügend untersuchten Aktivitäten der *Secció Filològica* des IEC in der Zeit vor dem Bürgerkrieg und in der Nachkriegszeit und geht z. B. auf ihren wichtigen Beitrag für die Durchsetzung von Fabras *Normes ortogràfiques* durch ihre konsequente Anwendung auf die eigenen Publikationen ein. Segarra weist darauf hin, dass die eigentlichen Hauptverantwortlichen der Verbreitung der Normen nicht unter den Lehrern, sondern unter den Grammatikern zu suchen sind. Fabra selbst beispielsweise veröffentlichte zahlreiche populärwissenschaftliche bzw. divulgative Arbeiten, Zeitschriftenbeiträge, Handbücher usw. zur Grammatik und zur Norm.<sup>6</sup> Den größten Raum nimmt die Diskussion der Kontinuität der Norm – „De la clandestinitat a la normalitat“ – sowie der Rolle der Medien und der in der Forschung zur Entwicklung der katalanischen Norm wohl am besten dokumentierten Aktivitäten des IEC nach 1976 ein.

Den umfangreichsten Beitrag des Bandes, „Percepció i institucionalització de la norma lingüística entre els valencians: panorama històric (1238–1976)“, steuert der Mitherausgeber Antoni Ferrando bei (S. 189–251). Die Darstellung – der Autor spricht von „panorama històric sobre com els valencians han percebut la seua norma lingüística al llarg de més de set segles, amb tota la complexitat de situacions que això comporta“ (S. 189) – ist zugleich ein Vorschlag für die Periodisierung dieser Einschätzung. V. a. bei Berücksichtigung des Buchtitels lässt die Länge des Artikels die vergleichsweise extreme Kürze der Beiträge zum Spanischen, Italienischen und zum Französischen (was Lépinette ja berechtigterweise auch ausdrücklich beklagt) oder auch das völlige Fehlen von Beiträgen zum Okzitanischen, Portugiesischen und Rumänischen besonders auffällig werden. Der Beitrag ist auch zu umfangreich, um in diesem Rahmen detailliert auf ihn einzugehen. Daher soll hier nur der wirklich neue Anteil des Artikels kurz referiert werden: der Vorschlag der Periodisierung der „percepció i institucionalització de la norma lingüística“ aufgrund politischer und kultureller Eckpunkte. Die erste Epoche reicht von 1238, Gründungsjahr des Königreichs València, bis 1473, Jahr der Einführung der Druckpresse: „Durant aquest període, la Cancelleria reial marca la pauta dels usos lingüístics formals de la llengua catalana per damunt de la diversitat administrativa de la Corona d'Aragó“ (S. 191). Die zweite Epoche reicht von 1473

6 Zu den populärwissenschaftlichen Veröffentlichungen s. z. B. die Ausführungen bei Joan Costa, *La norma sintàctica del català segons Pompeu Fabra*, München: Peniopo, 2009.

bis 1707, Jahr des Dekrets über die Annektierung des Königreichs durch das Königreich Kastilien, die zum Verlust des Gebrauchs des Katalanischen in offiziellen Kontexten führt. Die politische Unterordnung ist Grund für das Fehlen eines Grammatisierungsprozesses, den andere europäische Kultursprachen in diesem Zeitraum aufnehmen. Die dritte Periode reicht von 1707 bis 1859, Jahr der Wiederaufnahme der Blumenspiele in València und Barcelona, die mit der Epoche der *Renaixença* verbunden werden. Dieser Zeitraum wird durch orthographische Desorientierung, starke Beeinflussung durch das Spanische und die Akzentuierung der diatopischen Variation gekennzeichnet. Die vierte Periode, 1859 bis 1913, reicht bis zur Verabschiedung der orthographischen Norm durch das *Institut d'Estudis Catalans* und den Anfängen der Initiativen der *Diputació Provincial de València*, *Lo Rat Penat* und anderen Gruppierungen für die Gründung eines valencianischen Äquivalents des IEC und für die Schaffung einer Orthographie für das Valencianische. Der fünfte Zeitraum reicht von 1913 bis zur Beendigung der zumindest teilweise erzielten Offiziellität der katalanischen Sprache im Jahr 1939 durch die Auflösung des katalanischen Autonomiestatuts. In diesen Zeitraum fallen das Orthographieabkommen von Castelló (1932) und die Gründung des *Institut d'Estudis Valencians* (1937). Die sechste und letzte Periode im Untersuchungszeitraum reicht von 1939 bis zur Verabschiedung des königlichen Dekrets der Regierung unter Adolfo Suárez, mit der das IEC als akademische Autorität der „terres de llengua i cultura catalanes“ (S. 192) anerkannt wird und die katalanische Philologie unter der Bezeichnung „lingüística valenciana“ offiziellen Status an der Universität de València erhält.

Die bei Ferrando im Abschnitt zum Zeitraum von 1913 bis 1939 unter 2.2 (S. 222–237) bereits behandelten *Normes de Castelló* sind erneut Gegenstand des Beitrags „L'experiència valenciana en el procés normativitzador: les normes del 32“ von Vicent Pitarch (S. 254–266). Pitarch folgt keiner historischen Herangehensweise, wie dies eigentlich Ziel des Kolloquiums war, auf dem der Beitrag vorgestellt wurde, sondern versucht, wie er explizit hervorhebt, eine Diagnose der Situation „de la normativització del català dins la societat valenciana dels nostres dies“ (S. 255). Der Vortrag ist für die Publikation wohl kaum bearbeitet worden, und die Herausgeber hat es offensichtlich nicht gestört, dass sich Pitarch direkt an die Anwesenden (!) wendet: „m'hi plantege d'exposar a la consideració de la concurrència unes poques reflexions [...]“ (S. 254).

Antoni J. Alomar i Canyelles' Beitrag zu „La codificació de la llengua catalana a les Illes Balears al segle XX“ (S. 267–298) geht nur auf einen

Teilaspekt des Themas der Norm und einen begrenzten Zeitraum der Kodifizierung des Katalanischen auf den Balearen ein, die er chronologisch und an den wichtigsten Personen, Institutionen und Initiativen festgemacht darstellt. Es geht verständlicherweise v. a. um Alcover (der auf praktisch jeder einzelnen Seite erwähnt wird) und Moll und um das Wörterbuch der beiden. Dazu behandelt der Autor die Erweiterung der Perspektive der Lexikographen, Grammatiker oder Sprachwissenschaftler allgemein vom Mallorkinischen über das Balearische zum Katalanischen, aber auch die Ansichten über die von Fabra vorgelegten Vorschläge bzw. Normen und die immer wieder debattierte Frage der Orthographie, dabei insbesondere um die von Moll 1931 vorgelegte *Ortografia mallorquina*.<sup>7</sup> Sehr gut nachvollziehbar stellt Alomar i Canyelles die Ansichten über die herausragende Bedeutung der Berücksichtigung der balearischen Besonderheiten in Grammatiken und lexikographischen Arbeiten und in der Orthographie für die Akzeptanz der Normen auf den Inseln dar und geht auf die vielfach genannten pädagogischen Argumente und soziolinguistischen Kriterien ein, die eine Berücksichtigung der Balearismen nahelegen. Dies wird beispielsweise deutlich, wenn er die Aussagen Molls aus dem Prolog der *Gramàtica catalana referida especialment a les Illes Balears* von 1986 referiert, wonach

[...] el públic de les regions perifèriques (el País Valencià i les Illes) té una sensibilitat especial, produïda per segles d'isolament cultural envers de les comarques digem-ne «centrals» de la llengua; la reglamentació dictada des dels centres acadèmics de Barcelona no hi és admesa sense suspicàcia, i val més donar la matèria gramatical d'una manera raonada –i potser fins i tot amb una mica de discussió– que no en una forma merament imperativa que podria semblar dictada per un esperit d'imposició. (zit. S. 285–286)

Entsprechende Überlegungen führen dann auch zu einem Blick auf den Umgang der *Secció Filològica* mit den Balearismen und ihre Aufnahme in die Wörterbücher des IEC.

Der vierte Teil des Bandes, „La construcció contemporània de la norma“, umfasst zwei Beiträge: eine Arbeit von Henrique Monteagudo zu den „Precondicións sociais do proceso de confirmación da norma do galego contemporáneo“ (S. 301–341) und den m. E. völlig aus dem Band herausfallenden Beitrag „Unitat i diversitat a l'espai lingüístic base“ von Henrique Knörr (344–351). Im ersten der beiden Texte findet sich mit der wohl auf fehlende Korrektur von Konvertierungsfehlern zurückgehenden

7 Moll, Francesc de B.: *Ortografia mallorquina*, Palma de Mallorca: Mn. Alcover, 1931.

Schreibung „Muljačić, •arco“ (S. 340) (für Muljačić, Žarco) erneut ein Hinweis auf die oberflächliche Korrektur durch die Herausgeber.

Der fünfte Teil des Bandes, „Asturià, aragonès: la recerca d'un status jurídic per a la norma“ umfasst zwei Beiträge. Der Artikel zur „Normativización de la lengua asturiana“ (S. 355–373) von Roberto González-Quevedo González ist weniger eine Darstellung der Normierung als ein kurzer Abriss über die Sprachgeschichte, asturianische Dialektologie, soziolinguistische Situation und die Kriterien, denen bei der Arbeit an der Standardorthographie gefolgt wurde, und eine Auflistung der Leistungen der *Academia de la Llingua Asturiana*, welcher der Autor übrigens selbst angehört. Etwas verwirrend sind die Aussagen über die geographische Ausdehnung des Asturianischen, da einerseits das Mirandesische im Zusammenhang mit der geographischen Ausdehnung als „variedad lingüística del dominio astur-leonés“ bezeichnet wird, im Anschluss daran jedoch davon gesprochen wird, dass sich das Asturianische „por tanto“ von Asturien bis in die Sprachgebiete ausdehnt, „que la tradición filológica ha denominado «leonés» o «astur-leonés»“ (S. 356). Mit der vom Autor offenbar vertretene Position, das Mirandesische sei eine Varietät des Asturianischen, vereinfacht er die Dinge über die Maßen, aber nicht nur hier weiß man als Leser nicht sicher, ob man die Position des Autor richtig versteht bzw. welche er nun eigentlich einnimmt.

Unter den Kriterien bei der Schaffung der Standardorthographie nennt der Verfasser u. a. „La flexibilidad y la contrastación de los resultados“ (S. 361) und Berücksichtigung der Gebrauchstendenzen, was sich dann in „distintas ediciones, reimpressiones, revisiones y correcciones“ niederschlug, die „1981, 1985, 1987, 1988, 1989, 1990, 1993, 1996 y 2000“ (S. 362) erschienen. Wie unter dieser Maßgabe als weiteres Kriterium „prudencia“ genannt werden kann, ist unverständlich, umso mehr, als die Autoren der Norm in der Vergangenheit vor allem auch für ihre Voreiligkeit und fehlende Weitsicht kritisiert worden sind. Wie die Beispiele des Galicischen und des Sardischen nur zu deutlich zeigen, ist nichts schädlicher für die Durchsetzung eines Standards in der Gesellschaft als fehlende Klarheit der Kriterien und Pluralität von Normen, da diese zu einer Spaltung der Gesellschaft und zu fehlender Wirksamkeit der Norm als Grundlage einer effektiven Normalisierung führen können. González-Quevedo González macht bemerkenswerterweise zumindest terminologisch keinen klaren Unterschied zwischen *normativización* und *norma* bzw. *normativización* und *normalización*, und so schreibt er beispielsweise: „Especialmente importante es el esfuerzo que se ha hecho para que la normativización fun-

cione adecuadamente en el proceso de la enseñanza del asturiano“ (S. 370). Widersprüchlich sind schließlich auch die Aussagen über die Zukunftsperspektiven:

Desde luego, sólo la declaración del asturiano como lengua oficial de Asturias permitirá la supervivencia del asturiano como una lengua más de Europa [...] Visto desde la perspectiva de los años transcurridos, el proceso de normalización del asturiano parece realmente irreversible [...] (S. 371).

Der letzte Beitrag von José Enrique Gargallo, „D'un temps, d'un romanç. L'aragonès en la seua història recent“ (S. 376–398) ist, wie der Autor schreibt, ein „escrit divulgatiu“ (S. 376), was die Aufnahme in den rezensierten Band zu einem Rätsel macht. Der Beitrag beginnt mit Anekdoten und wird auch danach kaum anspruchsvoller. U. a. schickt Gargallo voraus, dass er zwar die Normierung nicht als Spezialist von innen heraus mitverfolgt habe, aber dennoch der Meinung sei, er habe „implicacions“: „sóc i em sento aragonesament valencià“ (S. 376). Gargallo beschäftigt sich im weiteren Verlauf der Arbeit mit den Namen der behandelten Varietät – *aragonés*, *fabla aragonesa*, *luenga aragonesa*, etc. – und der Abgrenzung zu Spanisch und Katalanisch und zieht dann das Problem der Abgrenzung von Asturianisch und Mirandesisch zum Vergleich heran. Anschließend gibt er auf sieben Seiten eine chronologische Übersicht über „Elaboració i consolidació de l'aragonés (literari) comú“ seit der Renaissance des Aragonesischen, die er auf 1969<sup>8</sup> datiert, um dann einige eher allgemein gehaltenen Überlegungen zur Norm, ihrer Repräsentativität für das aragonesische Sprachgebiet und ihre mögliche „projecció social“ vorzutragen. Die Aussagen über den letzten Punkt sind höchst impressionistisch, um so mehr, als – wie Gargallo immerhin selbst bemerkt – Angaben über die Verbreitung von Aragonesischkenntnissen in der Bevölkerung praktisch nicht vorhanden sind. Der Band schließt mit einem Namensindex und dem Inhaltsverzeichnis.

Die Zusammenstellung der Beiträge, und das ist ein bekanntes Problem von Kongressbänden, ist sehr eklektisch, und ebenso geht die Qualität und Originalität der Beiträge zum Teil sehr weit auseinander. Geht man von

---

8 1969 ist das Jahr der Veröffentlichung des Gedichtbands *A tierra y yo* von Ánchel Conte Cazcarro, dem erste Preisträger des jährlich für aragonesische Poesie vergebenen Preises *Veremundo Méndez Coarasa*. Mehr als das Veröffentlichungsdatum des Gedichtbandes deutet wohl bereits die Ausschreibung dieses Preises auf eine Bewusstwerdung der Distinktivität der aragonesischen Varietät(en) hin.

dem in sechs Sprachen gegebenen Titel des Bandes aus, so handelt sich zudem um eine Mogelpackung. Besonderer Schwerpunkt des Kongresses, aus dem dieser Band hervorgegangen ist, war „l’anàlisi contrastiva de les varietats lingüístiques de la Península Ibérica pel que fa a la normativització i als problemes sociolingüístics que se’n deriven“, wie Monteagudo (S. 301) aus dem Ankündigungstext zitiert. Es ist festzustellen, dass weder der Titel des Bandes gerechtfertigt noch offenbar das Ziel des Kongresses erreicht wurde: Von den iberoromanischen Sprachen ist weder das Portugiesische noch das im Hinblick auf die noch sehr junge Geschichte seiner Norm höchst interessante Mirandésische – außer am Rande in anderen Beiträgen – berücksichtigt worden, noch sind das Okzitanische, Sardische, Rumänische oder die dem Rumänischen nahe stehenden ostromanischen Sprachen oder die rätoromanischen Varietäten vertreten. Die Präsenz des – in katalanischer Sprache abgedruckten – Textes zum Baskischen rechtfertigt wohl kaum eine baskische Fassung des Titels (*Hirkuntza gizarate-araunaren eratzeta latindar europian*), die neben der katalanischen, spanischen, französischen, galicischen und italienischen Version auf Seite 3 des Bands aufgelistet ist und eigentlich schließen lässt, der Band müsse auch baskischsprachige Beiträge enthalten. Angesichts der Tatsache, dass der Band außer jeweils einem Beitrag zum Französischen und Italienischen zehn Beiträge zu in Spanien gesprochenen Sprachen umfasst, wäre ein dies auch deutliche machender Titel angebracht gewesen. Der streckenweise sehr lesenswerte Band wäre mit einem weniger aufgeblähten Titel, der das Katalanische in den Mittelpunkt gestellt hätte, sicherlich besser weggekommen. Der großspurige Titelschwindel spricht – wie auch die schlampige Bearbeitung und fehlende Vereinheitlichung der Texte – nicht für die Herausgeber.

■ Carsten Sinner, Universität Leipzig, Institut für Angewandte Linguistik und Translatologie, Beethovenstraße 15, D-04107 Leipzig, <sinner@uni-leipzig.de>.

■ **Jaume Corbera (dir.): *Arxi audiovisual dels dialectes catalans de les Illes Balears*. Palma: Universitat de les Illes Balears / Càtedra Alcover-Moll-Villangómez, 2006. ISBN 84-7632-850-8, DVD + Begleitheft.**

Què no donàriem per tenir una documentació en vídeo de les entrevistes que varen entreprendre en el seu temps Mossèn Alcover i Bernhard Schädell! I si no poguésser en vídeo, com a mínim voldríem tenir-ne les transcripcions fonètiques completes. I encara si només s’haguessin conser-

vat les transcripcions ortogràfiques exactes, paraula per paraula, les considerariem un tresor. Però sabem massa bé que en aquell temps encara no existia la tecnologia necessària per tal de generar unes transcripcions tan completes i exactes com les d'avui i que molts aspectes interessantíssims d'aquelles entrevistes estan perduts de forma irrecuperable.

En les moltes dècades passades mentrestant, la tecnologia ha avançat moltíssim. Va arribar un temps en què hauria estat possible d'enregistrar entrevistes en gramòfon, després en cintes magnetofòniques i encara més tard en casset o fins i tot en vídeo VHS. I efectivament s'han anat utilitzant tots aquests medis. El problema que tots aquests suports analògics tenien en comú era que la seva multiplicació és molt costosa. La reproducció de, diguéssim, 50 hores d'entrevistes dialectològiques en cintes VHS hauria suposat entre 10 i 15 cintes que, amb l'interès comercial reduït que podien tenir, s'haurien hagut de vendre a preus astronòmics. El resultat d'aquesta situació és ben conegut: sabem que per tot arreu hi ha fons d'enregistraments que són d'accés difícil perquè només es poden consultar *sur place* (i després d'haver descodificat el sistema de catalogació ...). Era fàcil d'arreglar el material però al mateix temps resultava quasi impossible fer-lo arribar també a tots els altres estudiosos interessats en aprofitar-lo. Havíem d'esperar l'arribada dels formats digitals per proporcionar-nos les eines tècniques necessàries per acabar amb aquesta situació tan poc satisfactòria. I havíem d'esperar l'iniciativa de Brauli Montoya Abat i Jaume Corbera qui, en 1996, iniciaren el projecte "Arxiu audiovisual dels dialectes catalans insulars".

L'objectiu era, en paraules dels mateixos iniciadors, de "fer un arxiu en vídeo dels parlars tradicionals de les illes Balears, amb entrevistes a persones que mantinguessin encara amb tota l'autenticitat la manera de parlar característica forjada pels set segles d'història lingüística catalana de les illes". El DVD que uns deu anys més tard ha resultat d'aquest projecte posa a l'abast dels interessats una antologia de 67 entrevistes enregistrades en vídeo que representen un tresor per a qualsevol estudiós tant de dialectologia balear com també d'etnologia, història oral i d'altres disciplines afines.

En el DVD hi trobam entrevistes enregistrades en vídeo amb la possibilitat d'activar subtítols tant en forma ortogràfica com també amb transcripcions fonètiques en API. Entre la totalitat d'entrevistes s'hi troben representades "a) totes les capitals insulars; b) totes les ciutats de més de 20.000 habitants autòctons (és a dir, no comptant-hi els immigrants, majoritàriament castellanoparlants); c) totes les localitats o àrees geogràfiques amb característiques dialectals específiques i singulars respecte al parlar

general de l'illa". Cada indret compta amb dues entrevistes, amb l'excepció de Palma (que en contribueix 9) i Manacor (amb 4). El conjunt s'arrodoneix amb entrevistes de l'illot lingüístic balear de Tàrbena en ple País Valencià. En efecte, el DVD publicat només és una antologia de tot el material recollit i ens mostra només la punta d'un iceberg d'un total de 67 vídeos enregistrats amb un total de ca. 100 hores d'entrevistes.<sup>1</sup>

Fa poques dècades, aquest corpus impressionant hauria estat analitzat pels pocs experts immediatament involucrats en l'enregistrament per a desaparèixer després per sempre més en un arxiu. Gràcies a l'ús de les tecnologies modernes, tota aquesta riquesa documental està ara a l'abast de tothom. És un somni tornat realitat, ja començant pel preu: "El DVD-Rom pot ser copiat i distribuït lliurement dins l'àmbit universitari i científic", diu el text acompanyant. Més de 7 GB de material –i de franc!<sup>2</sup> A més, l'estructura d'arxius de DVD permet un "reverse engineering" en el sentit de que els elements components dels vídeos també es poden accedir independentment. Així, els subtítols de les entrevistes es troben també en sengles arxius ("transcripcions fonètiques", "VERSIONS ORTOGRÀFIQUES RTF") en format RTF i es poden, per tant, també consultar independentment dels vídeos.<sup>3</sup>

Els criteris del projecte han estat, dialectològicament parlant, conservadors. Tal com els autors subratllen, s'ha volgut arreplegar una col·lecció documental que fos explícitament geolingüística i no sociolingüística. Pel que fa a la tria dels informadors es pot dir, resumint, que s'han cercat els parlants més "autèntics", arrelats en la vida (i llengua) tradicional. Aquesta tendència es reflecteix netament en les seves professions que provenen quasi exclusivament de la vida rural i l'artesania tradicional.<sup>4</sup> El material constitueix, per tant, un important aplec testimonial de la cultura material i

---

1 "Tant les còpies dels vídeos (en versió VHF o DVD) com les dels arxius de so les podeu demanar, al preu del cost que impliqui fer-les per part dels serveis tècnics corresponents, a aquesta adreça electrònica: [jaume.corbera@uib.cat](mailto:jaume.corbera@uib.cat)".

2 Si us interessa el DVD-ROM el podeu sol·licitar gratuïtament a la Càtedra Alcover-Moll-Villangómez: [catedra.amv@uib.cat](mailto:catedra.amv@uib.cat).

3 Malauradament, no s'ha inclòs en el DVD el font d'API necessari per a visualitzar les transcripcions fonètiques. Seria útil donar com a mínim una indicació, quin font s'hauria d'instal·lar i on es pot davallar d'internet. Una alternativa consistiria en afegir les transcripcions en PDF.

4 Entre les 184 persones entrevistades hi ha gent del camp, gent de mar, madones de casa, ferrers, fusters, barbers, forners, sabaters, picapedrers, miners, mestres escudellers, artesans diversos, empleats públics, tècnics superiors diversos, comerciants, polítics, ensenyants, capellans, monges, músics, una carnissera, una actriu, un impressor.

lingüística de les Balears de l'època pre-turística. La preferència de parlants de varietats arcaïques és tradicional en geolingüística i certament té la seva justificació, però té al mateix temps el desavantatge de donar una visió una mica distorsionada de la realitat. Perquè, vulguem-ho o no: la documentació representa un model lingüístic en vies de desaparició, la cultura arcaïca d'un món pre-industrial i pre-modern que, en la concentració presentada en el DVD, ja no caracteritza la vida ni de la part forana més profunda de les illes.

Les entrevistes són organitzades en forma de xerrades informals amb grups d'amics, coneguts o familiars en les quals els entrevistadors es mantenen al marge i només contribueixen les preguntes necessàries per mantenir el flux de la conversa. Aquí no trobam la situació del "gran antropòleg estranger entrevistant els indígenes" sinó la d'uns entrevistadors sensibles i ben integrats en la mateixa cultura que documenten. Sabem que el famós *observer's paradox* és ineludible per raons de principi; però els entrevistadors d'aquesta col·lecció han aconseguit de minimitzar-ne al màxim els efectes. Tots els que venim de fora (sigui de Barcelona com de Hannover) els hem d'agrair l'oportunitat de conèixer aquest món fascinant que a qualsevol foraster o estranger hauria certament resultat difícil o inclòs impossible de documentar amb la mateixa garantia d'autenticitat. La publicació de l'*Arxíu audiovisual* quasi obliga tots els futurs dialectòlegs d'endinsar-se primer en el riquíssim material que aquesta antologia forneix, abans d'anar a importunar pobres pensionistes balears amb més entrevistes. El més probable és que ja no caldrà.

■ Hans-Ingo Radatz, Christian-Albrechts-Universität Kiel, Romanisches Seminar, D-24098 Kiel, <hradatz@arcor.de>.

■ Cécile Teissier: *Zum Schutz der Regionalsprachen im europäischen Frankreich. Rechtstatsachen und Rechtsprobleme*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2005 (Schriftenreihe Verfassungsrecht in Forschung und Praxis; 25). ISBN 3-8300-1818-5, XXXII + 438 S.

Vorliegende Studie ist eine gründliche und umfassende Arbeit zum Großthema Sprache und Recht und war zugleich eine in der Juristischen Fakultät der Leibniz-Universität Hannover im Jahre 2004 verteidigte Dissertation unter der Betreuung von Jörg-Detlef Kühne, Ordinarius für Verfassungsrecht und Verfassungsgeschichte. Schon gleich zu Beginn nennt

Cécile Teissier die Probleme Frankreichs mit Regionalsprachen beim Namen: Im Gegensatz zu vielen anderen europäischen Staaten werden in Frankreich Probleme des Schutzes von Regionalsprachen nicht als Probleme juristischer Natur gesehen. Die Mehrsprachigkeit eines Menschen verstößt dort landläufig gegen das Prinzip der einseitigen Pflege der französischen Sprache. Von einem französischen „Regionalsprachenrecht“ kann auch heute noch nicht die Rede sein. Davon ist natürlich im Süden nicht zuletzt das Katalanische betroffen.

In drei Teilen greift Verf. diese Fragen auf. Während sie zunächst die Sprachen als Objekt der französischen Rechtsordnung beschreibt, charakterisiert sie im zweiten Teil das Prinzip der französischen Sprache als Sprache der Republik, um im dritten resp. letzten Teil die Regionalsprachen im Schulrecht exemplarisch zu thematisieren. Nicht nur der Jurist, sondern auch der Linguist hat an der sehr tiefgreifenden Untersuchung seine Freude. Im Unterschied zu Gilles Despeux<sup>1</sup> zählt Cécile Teissier richtigerweise neun verschiedene Sprachen auf dem europäischen Staatsgebiet Frankreichs, nämlich Baskisch, Bretonisch, Elsässisch/Lothringer Platt (Deutsch), Flämisch, Frankoprovenzalisch, Katalanisch, Korsisch, die Öl-Sprachen und Okzitanisch. Außer Acht lässt sie dabei Arabisch, Berbère, Jyddisch, Romani Chib und Armenisch, die sich keinem besonderen Gebiet zuordnen lassen, wie auch die Sprachen der Überseegebiete [S. 6–7].

Der französische Gleichheitsgrundsatz aus Artikel 1 Satz 2 der Verfassung könnte in seinem traditionellen Verständnis einen Schutz der Regionalsprachen bewirken, sobald die rechtliche Anerkennung einer offiziellen Sprache mit einem rechtlich-positiven Status der Regionalsprachen verbunden wäre. Allerdings begründen die Regionalsprachen, die in der aktuellen französischen Rechtsordnung allein durch Abwehrrechte geschützt sind, im Hinblick auf staatliche Leistungen keine geschützte Rechtsposition. Der französische Staat erbringt Leistungen zugunsten der Regionalsprachen nicht aufgrund des Gleichheitsgrundsatzes, sondern auf freiwilliger Basis. In einer Entscheidung vom 1. April 1996 hatte der französische Conseil d'Etat konstatiert, dass Schüler, die eine Regionalsprache – hier Bretonisch – gelernt hatten, eine ungleiche Behandlung erführen. Sie dürften allerdings keine Verletzung des Gleichheitsgrundsatzes geltend machen, wenn sie keinen Abschluss in diesem Fach ablegen durften, weil

---

1 „Die Anwendung des völkerrechtlichen Minderheitenrechts in Frankreich“, Diss., in: *Schriften zum Internationalen und zum Öffentlichen Recht*, Frankfurt a. M. u.a. 1999, Rdrrn. 251ff.

die Erteilung des Unterrichts für die Fächer Geschichte und Geographie in bretonischer Sprache kein Recht der Schüler begründet habe, in dieser Sprache bei der Abschlussprüfung geprüft zu werden. Ebenfalls lehnte der Conseil d'Etat einen Verstoß gegen den Gleichheitsgrundsatz ab, als regionalsprachige Veröffentlichungen von staatlichen Subventionen ausgeschlossen wurden, die zugunsten der Presse vorgesehen waren. Nach aktuellem französischem Recht besteht zwar ein Recht auf Subventionen bei Veröffentlichungen in französischer Sprache, jedoch nicht für regionalsprachige Veröffentlichungen. Obwohl gerade die zweisprachig gestaltete Presse mit höheren Kosten konfrontiert ist, werden die Regionalsprachen geringer gewichtet; und dies mit der Begründung, weil nur beim Französischen und eben nicht bei den Regionalsprachen ein Verstoß gegen den Gleichheitsgrundsatz nicht vorliegen könne. Der Verf. ist in folgendem beizupflichten: „Wenn die Rechtsprechung des Verfassungsrates bislang kein regionalsprachliches Individualrecht des Bürgers über die Ausdrucksfreiheit begründet hat, so könnte doch der französische Gesetzgeber die Regionalsprachen schützen und fördern, und zwar gerade wegen seiner Beteuerung, dass Regionalsprachen ein schutz- und förderungswürdiges Kulturerbe seien“ [S. 162].

Das Herzstück der Arbeit ist die Betrachtung der Regionalsprachen im Schulrecht [S. 165–434]. Auch hier bringt Verf. eine Fülle von übersichtlichen Tabellen und aktuellem Zahlenmaterial. Sehr lesenswert ist auch der Teil über die Regionalsprachen in den sog. Vereinsschulen in Frankreich. Diese sind in Frankreich nach Maßgabe des französischen Vereinsgesetzes vom 1. Juli 1901 eingetragen worden. Sie begegnen uns insbesondere im spanischen Baskenland und in der Bretagne.

Lobenswert sind die Korrekturen und Verbesserungsvorschläge, mit denen Cécile Teissier ihre Arbeit beschließt. Dadurch soll der Schutz und die Förderung der französischen Regionalsprachen sowie die Rechtssicherheit und Gleichheit der Bürger gewährleistet werden. Mit Artikel 8 der europäischen Charta der Regional- oder Minderheitensprachen würde Frankreich dazu verpflichtet, ein Pflichtangebot der Regionalsprachen auf Nachfrage der Familien anzubieten, wobei die Zahl der Schüler als genügend groß angesehen werden muss. Das paritätisch und kontinuierlich zweisprachige Pflichtangebot auf Nachfrage über die gesamte Schulausbildung würde den französischen Staat dazu verpflichten, einen erheblichen Teil der Vorschulerziehung, des Primarschul- und des Sekundarschulunterrichts in den betreffenden Regionalsprachen anzubieten, wenn die Familien dies beantragten, wobei die Zahl der Schüler genügend groß

ist. Dies würde sich auch auf die Errichtung eines entsprechenden vollwertigen Lehrerstabs für die Regionalsprachen mit entsprechenden Lehramtsprüfungen und Karrieremöglichkeiten beziehen. Der Staat müsste verpflichtet werden, auch für die Grund- und Weiterbildung dieser Lehrerschaft zu sorgen.

Als Fazit bleibt, dass die französische Rechtsordnung ihre Möglichkeiten nicht ausschöpft. Frankreich macht ebenso wenig davon Gebrauch, die Regionalsprachen rechtlich auf irgendeine geeignete Weise zu berücksichtigen, etwa im Rahmen der Minderheitenrechte, der individuellen Rechte bzw. innerhalb der staatlichen Schutz- und Förderungspflichten. Der Verfassungsrat hatte in seiner Entscheidung vom 15. Juni 1999 die europäische Charta der Regional- oder Minderheitensprachen sogar für verfassungswidrig erklärt, weil sie Gruppen und Territorien sowie ein „unveräußerliches Recht auf Gebrauch einer Regional- oder Minderheitensprache im privaten und öffentlichen Leben“ anerkenne. Seitdem lehnt der französische Staat kategorisch seine rechtlichen Verpflichtungen zum Schutz und zur Förderung der Regionalsprachen ab.

Die Verf. bringt zuletzt auf den Punkt, dass es nicht eigentlich die französische Rechtsordnung, sondern die „jakobinischen Urängste“ sind, die die französische Unterrichtspolitik im Hinblick auf die Regionalsprachen steuern. Obwohl die demokratisch gewählten Vertreter der Republik seit mehr als 50 Jahren immer wieder ihren Willen bekundeten, die Regionalsprachen als Teil des französischen Kulturerbes schützen und fördern zu wollen, läuft die Politik zweigleisig, d. h. nach außen die Beteuerung des Förderungs- und Schutzwillens und nach innen die Weigerung, gestützt auf diese „jakobinischen Urängste“, die Einheit der Republik zu zerstören. Zur Aufrechterhaltung dieser Zweigleisigkeit benutzt man juristische Scheinewände, die die Arbeit von Cécile Teissier sehr deutlich entlarvt. Sie kommt sogar zum Ergebnis, dass Frankreich als einziger dezentralisierter Einheitsstaat in der Europäischen Union durch die vorgeschlagenen und anstehenden Maßnahmen nicht gefährdet würde, sondern es sogar ganz im Gegenteil seinen europäischen Partnern den Beweis seiner Tauglichkeit als moderne Staatsorganisationsform erbringen könnte [S. 433–434]. ■

■ Thomas Gergen, Universität des Saarlandes, FB Recht, Geb. B4 1,  
D-66041 Saarbrücken, <th.gergen@gmx.de>.

- Walther L. Bernecker / Torsten Eßer / Peter A. Kraus: *Eine kleine Geschichte Kataloniens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007 (suhrkamp taschenbuch; 3879). ISBN 978-3-518-45879-2. 346 S.

Engrescades, segurament, per la participació catalana a la Fira de Frankfurt de 2007, algunes editorials alemanyes han publicat volums sobre Catalunya i la seva història, com aquesta que aquí ressenyem. És obra de tres autors; els dos primers fan un repàs històric: des dels orígens fins a 1975, a càrrec de Walther L. Bernecker (“Katalonien: von der Entstehung bis zum Ende des Franquismus”), i des de 1975 fins gairebé ara mateix (2006), a càrrec de Peter A. Kraus (“Katalonien im demokratischen Spanien”). El tercer, Torsten Eßer, fa una presentació de la cultura catalana (“Jordi gegen Goliath – 1000 Jahre Kampf um die katalanische Kultur und Sprache”). Lògicament, el primer té més pàgines adjudicades que el segon que, potser no tan lògicament, en té més que el tercer. El repartiment cronològic dels dos primers també és un repartiment temàtic: més interessat en els fets històrics el primer, més centrat en l’anàlisi política el segon. Això correspon assenyadament al diferent coneixement que el lector de llengua alemanya pot tenir de la història: familiaritzat potser amb la Transició, és possible que ignori el *Mittelmeerreich* del s. XIII. En el seu repàs, Bernecker fa servir la terminologia tradicional (“Sezessionskrieg”, “Protektionismus”) però no ignora els matisos que s’hi han fet posteriorment, com per exemple, en la línia de Fontana, mostrar l’oposició proteccionisme–lliurecanvisme com un enfrontament industrialisme–agrariisme (66). En un espai tan reduït, l’autor ha de prendre decisions: la història del segle XIX–XX és, sobretot, història del moviment obrer (78–91); la del franquisme és, de fet, història de “Repression” i “Widerstände” (135 i 141). Però les línies generals hi queden ben esbossades.

La part de Kraus és, principalment, una anàlisi de la Constitució del 78 (“Verfassung” (154), però no podria ser una altra *Grundgesetz*?); la discussió a estones és força tècnica: la comparació amb el model alemany (184) podria ajudar. L’autor analitza el pes dels partits polítics i el paper que van jugar a la transició (potser caldria atribuir un paper més important al PSUC que no pas al PSC en la “Fusion (...) der urbanen katalanischen Mittelschichten und der immigrierten Arbeiterschaft” (157)). S’estudien les inconcrecions de la Constitució (162); les seves derivacions, com l’Estatut de Sau i els seus “Kompetenzkonflikte” (168), i la paradoxa d’haver donat a d’altres autonomies un model que a Catalunya li venia estreta (173); hi ha també espai per comentar la reforma de 2006, especialment en el que refe-

reix a la política lingüística (208). Previsiblement, aquesta ocupa un espai important (210 i ss.): els estereotips que s'han estès per la premsa alemanya (214); els problemes produïts pel predomini d'emigrants a l'escola pública (222), el *Pflicht* del coneixement del català segons el nou estatut de 2006 (238) i la consciència per evitar que moviments d'aquesta mena caiguin en "Folklore und Chauvinismus" (246).

Eßer comença amb una mena de represa de *Les formes de la vida catalana*, i en defineix alguns trets: llengua, "ein Anhängsel Nordeuropas", "Dialogbereitschaft", "Zivilgesellschaft" (253), però això no l'impedeix d'incloure, en la cultura catalana, "spanischerschreibende oder -singende Künstler" (254), denunciant així la identificació que una nació només pugui tenir una literatura i una llengua nacionals, "eine unglückliche, literarisch nicht fundierte [...] Zuordnung" (255). Aquesta perspectiva oberta li permet citar novel·les d'E. Mendoza (281, però la data correcta de *La ciudad de los prodigios* és 1986) o J. Marsé (308) (tot i que no li evita alguna relliscada, com anomenar "Cançons negres" les *Canciones negras* de Montsalvatge (305)). Igualment oberta és la perspectiva cultural, que inclou, a més de la literatura escrita (amb un seguiment atent d'èpoques i moviments), manifestacions populars, literàries o no (castells, havaneres...) (283). L'autor està ben informat: té present la diversitat dels països de parla catalana (amb alguna exageració, com parlar del "katalanische Geschlecht der Borja" (270)) i, per exemple, sap (millor que alguns dels nostres manuals) el títol correcte de l'oda *La pàtria*, d'Arribau (279). Al final proposa un cànon dels autors actuals més rellevants amb força encert (tot i ser discutible situar Narcís Comadira en el "Wiederaufbau" del teatre (316)).

En una obra d'aquesta mena, són inevitables, d'una banda, els buits i, de l'altra, les superposicions i, paral·lelament, les incoherències. No són, en aquest cas, massa estridents. Així, l'"enormer wirtschaftlicher Aufschwung" del s. XIX (277) resulta més matisada en la primera part, on es tenen en compte les dificultats: Cuba, lliurecanvisme, etc. (66). La normalització lingüística se situa erròniament al segle XIX (72) i encertadament al XX (292). Pel que fa al catalanisme del XIX, té una "breit[e]" base social (94), o roman "auf einen Kreis bürgerlicher Eliten beschränkt" (199), o és "eine Frage des Bürgertums und der Intellektuellen" (292); de tota manera, tot tres autors segueixen aquí essencialment les tesis de Balcells i Termes, i no consideren hipòtesis alternatives, com les de Marfany. Entre els buits, potser el més sorprenent, tot i que explicable en una obra on l'urbanisme ocupa poc lloc, és el pes de Barcelona: s'esmenta de passada l'enderrocament de les muralles (80) i el modernisme de l'Eixample (281, 297) però no es consi-

dera el seu paper com a catalitzador del catalanisme en les seves successives ampliacions (Exposicions Universals, plans Cerdà i Jaussely, construcció de la Diagonal, obertura al mar, etc.). D'altra banda, no estic segur que l'entrada de l'exèrcit al 1939 es pugui denominar amb un terme tan històricament marcat com "Besetzung" (135): ho va ser l'entrada a València? O a Madrid? Alguns detalls a corregir: la Mancomunitat no tenia competències d'"öffentliche Ordnung" (104); les eleccions de 1901 no són per al "barcelonesische Parlament" (292) i em sembla que la xifra "1,5 Millionen Menschen" per a la manifestació de 1977 ja no se la creu ningú (314). Pel que fa a la bibliografia, potser hi ha manuals de literatura més complets que el de Glòria Casals *et al.* de 1982 (255, 265, 273), i estudis més actuals que el de Víctor Alba de 1975 (no 1965, com s'indica a la p. 327).

En resum, doncs, un llibre ben treballat, força informat i prou coherent tot i la seva autoria col·lectiva. Una bona introducció a la història de Catalunya i a la seva cultura.

- Lluís Quintana Trias, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Ciències de l'Educació, Edifici G5, Campus de la UAB, E-08193 Bellaterra, <Lluís.Quintana@uab.cat>.

- Michael Ebmeyer: *Gebrauchsanweisung für Katalonien*. München: Piper, 2007. ISBN 978-3-492-27553-8. 179 S.

Unter dem augenzwinkernden Titel „Gebrauchsanweisung“ führt der Piper-Verlag einen „Verlagsbereich“, der 2003 bereits Spanien (Paul Ingendaay) und 2005 Barcelona (Merten Worthmann) zum Gegenstand hatte. Das Format lässt den Autoren große Freiheit, von der Auswahl der Aspekte bis zum Stil; die Bücher wollen weniger praktische Tipps und einführende Informationen liefern, als vielmehr, wie der Gebrauch von Ironie bei Ingendaay und Worthmann deutlich macht, an den Standpunkt des Lesers appellieren, der seine bereits gemachten Erfahrungen mit dem Dargestellten kontrastieren soll und hier Anregungen für eine Neuentdeckung finden kann.

Zwischen Ingendaays Fokussierung auf Madrid und Worthmanns multikulturellem Barcelona hat der Journalist Michael Ebmeyer seine „Gebrauchsanweisung für Katalonien“ an der Nationalfrage ausgerichtet. Er kennt katalanisch-nationalistische Positionen aus eigener Anschauung und will ihnen im Licht der Geschichte mit ein wenig List und vielen pragma-

tischen Argumenten Gehör verschaffen. Dies ist durchaus begrüßenswert, da die Sympathien für Katalonien bei den Deutschen in der Regel dann enden, wenn der Verdacht auf Kleinstaaterei aufkommt oder wenn eine konsequent umgesetzte Kultur- und Sprachpolitik deutlich macht, dass die meisten Katalanen mehr wollen als nur ihr Beet im europäischen Garten der Regionen zu bestellen.

Ebmeyer greift auf, worüber sich durchschnittlich informierte Zeitgenossen wundern, etwa die „Catalonia is not Spain“-Transparente bei Fernsehübertragungen, und gibt Ärger und Fragen Platz. Er klappert Katalonienklischees und Nationalsymbole ab und umkreist auf diese Weise den Typus des stolzen Katalanen, der nur aufgrund von historischem Unrecht gelegentlich etwas eigen und stur ist und der nun seine demokratisch verbrieften Rechte ausschöpft. Er schildert Gründungsmythen, Schlachten und andere Wechselfälle der Geschichte stets lebendig, indem er sie auf seine Beobachtungen bezieht, und fasst die Geschichte des Landes für den interessierten Laien anschaulich und unterhaltsam zusammen, wobei sich die wohl unvermeidlichen Verkürzungen im Rahmen halten: So ist „Pseudoregierung“ als Synonym für die Mancomunitat sicher nicht sehr glücklich gewählt.

Dabei setzt Ebmeyer immer wieder Spitzen gegen Politiker und Ideologen, denen er vorwirft, nationale Identität nach ihrer persönlichen Agenda zu gestalten bzw. ihren parteipolitischen Interessen unterzuordnen. Folgen tut er diesen Argumenten allerdings selbst, insofern er die Selbstständigkeit von Anbeginn bis heute als Motor und Ziel der historischen Entwicklung in Katalonien darstellt. Gemäß einem eindimensionalen nationalistischen Geschichtsverständnis kämmt er Geschichte diese Linie entlang, obwohl doch wahrlich nicht alles in Katalonien an der nationalen Frage hängt. Bürgerkrieg und Franco-Diktatur werden nicht als Ergebnis der Verschärfung sozialer Gegensätze, sondern im Licht der Unterdrückung Kataloniens betrachtet: hier das demokratische Katalonien, dort „Francos Invasionsheer“ und die „spanischen Kommunisten“. Eine Auseinandersetzung beispielsweise unter dem Blickwinkel der tiefgreifenden sozialen Modernisierungsschübe, die das heutige Katalonien erst hervorgebracht haben, wäre der Komplexität des Gegenstandes sowohl in der historischen Dimension als auch auf die Gegenwart bezogen gerechter geworden.

Wer es gern differenzierter mag, der kommt bei den erfrischenden und authentischen Zitaten und Portraits von Zeitgenossen auf seine Kosten: Ein Kapitel etwa schildert einen jungen katalanischen Nationalisten, der

perplex ist, dass ihm für seine Ansichten im Ausland Unverständnis statt Solidarität entgegenschlägt. In einer anderen Passage bekennt sich der Sohn andalusischer Einwanderer zu seiner so komplexen wie selbstverständlichen Mehrfachidentität. Eine politisch immer noch engagierte, aber nicht mehr radikale Winzerin aus dem Priorat zeichnet ein selbstreflexives und ganz und gar nicht larmoyantes Bild von einem Katalonien, das für sie mit einigem Erfolg gegen den Strom der Globalisierung schwimmt. Diese Zeugnisse fügen sich in ihrer Unterschiedlichkeit zu einem in jeder Hinsicht aufschlussreichen journalistischen Text, der, ohne Partei zu ergreifen, eindringlich über das heutige Katalonien informiert.

Auch wenn es dem ersten Teil gut getan hätte, über die rein nationale Perspektive hinaus zu weisen, iest er sich mit Gewinn. Eine lohnende Lektüre ist Ebmeyers „Gebrauchsanweisung für Katalonien“ allemal, vor allem aufgrund des Genusses und der Einsichten, welche die ausgezeichnet recherchierten und präsentierten Portraits von Katalanen im zweiten Teil bereit halten.

■ Ferran Ferrando Melià, Instituto Cervantes, Bryggargatan 12A, S-11121 Stockholm, <directoc@cervantes.es>.

■ **Associació Catalana d'Història del Dret "Jaume de Montjuïc" (ed.): *El Dret Comú i Catalunya (Actes del XI Simposi Internacional Barcelona, 20–22 maig de 2004)*. Barcelona: Associació Catalana d'Història del Dret "Jaume de Montjuïc", 2005 (Col·lecció Efímera; 2). ISBN 84-932082-1-3. 727 S.**

Katalanisch und Lateinisch als Gesetzessprachen werden in den wichtigen Beiträgen des Herausgebers Aquilino Iglesia Ferreirós thematisiert und leisten insoweit einen essentiellen Beitrag zur Erforschung des Zusammenhangs zwischen Sprache und Recht. Neben allgemeinen Beiträgen zur Kodifikationsidee, insbesondere in Katalonien und València,<sup>1</sup> stellt Iglesia

---

1 Im Einzelnen sind dies: Aquilino Iglesia Ferreirós: „De la redacción del derecho a su codificación: la experiencia hispana“; Francisco Luis Pacheco Caballero: „El proceso recopilatorio catalán. Algunas cuestiones“; Enrique Álvarez Cora: „El método de la recopilación en el derecho del Reino de Valencia“; Marta Bueno Salinas: „El Derecho del rey en las compilaciones catalanas“; Oriol Oleart i Piqué: „Del volum I al volum III. La ubicació de la normativa dels greuges a la compilació catalana (segles XV–XVIII)“; Max Turull i Rubinat: „Del Codex a la compilación. La inclusión y la ordenación de legislación en las recopilaciones catalanas (ss. XV–XVIII): de CJ 4, 61–62 a CYADC I,4“.

Ferreirós leridanische Redaktionen von Gesetzen zusammen, die im so genannten „Llibre verd petit“ zu finden sind. Dieses Buch befindet sich im Stadtarchiv von Lleida. Zur Rezeption hält er folgendes Hauptergebnis fest:

Si resumimos los resultados puede señalarse que a lo largo de la historia los *usatges* han ido aumentando su número. En unos casos, se han formado colecciones independientes de las redacciones de los *Usatges* que corrían, colecciones que o se atribuían a una reunión celebrada bajo Ramón Berenguer I en Barcelona haciendo formar parte este capitulado de aquel aprobado en una reunión de paz y tregua<sup>2</sup> o bien se identificaban como unos *usatges* de Ramón Berenguer I que no habían alcanzado a ser glosados o bien se identificaban con unos estatutos o *usatges* dados por el conde Ramón Berenguer o bien se incluían en una anónima colección que parecía recoger costumbres existentes en Lérida o bien se incorporaban sin más dentro de alguna redacción de los *usatges*. (S. 430)

In seinem Aufsatz über katalanische Kompilationen konstatiert der Verfasser über den Zweck der Kompilation in lateinischer und katalanischer Sprache folgendes:

La finalidad que se pretendía alcanzar con la publicación de una compilación era establecer un texto original, oficialmente reconocido como tal, tanto en latín como en catalán, quedando así sin valor las antiguas copias –incluso los originales si existían todavía– que circulaban hasta este momento.

Si, simplificando al máximo, desde un punto de vista diplomático original es el texto escrito donde por vez primera se expresa un pensamiento, la intervención del derecho modifica este planteamiento. Original es el texto declarado tal por el derecho. Por esta razón, el derecho puede reconocer varios originales y puede así mismo dar el mismo valor del original a una copia autenticada. Mientras no se reconozca como original un texto escrito, éste circula como una minuta que sólo alcanzará su condición de original o copia autenticada cuando le sea reconocida esta condición por quien pueda reconocérsela, algo especialmente necesario en el caso de la traducción catalana de la antigua tradición jurídica. (S. 598–599)

---

II,4; III, 4 et al.“; CJ bedeutet hier „Código de Justiniano“, CYADC „Constitucions i altres drets de Catalunya“.

- Zum Zusammenhang zwischen *Pax et Treuga Dei* und den *Usatges* vgl. Thomas Gergen: „Le vocabulaire de la protection juridique des ‘cercles de paix’ en Catalogne et en France (Xe – XIIIe siècles), in: *Revista de Llengua i Dret* 43 (2005), 117–128; ders.: „Paix éternelle et paix temporelle: Tradition de la paix et de la trêve de Dieu dans les compilations du droit coutumier territorial“, in: *Cahiers de Civilisation Médiévale* 45 (2002), 165–172; ders.: „*Pau e treva de nostre Senyor* in den *Usatges de Barcelona*: Frieden durch rhetorische Formeln?“, in: C.-D. Pusch (Hg.): *Katalanisch in Geschichte und Gegenwart* (De Lingulis; 1), Tübingen 2001, 65–76; ders.: „Texttradition der *Usatges* de Barcelona am Beispiel von *pau e treva* und den *XXX passes (sagreres)* der katalanischen Friedenskonzilien“, in: S. Grosse / A. Schönberger (Hg.): *Dulce et decorum est philologiam colere. Festschrift für D. Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*, Berlin 1999, Bd. I, 257–277.

Erwähnenswert ist die Verfestigung des Katalanischen als Rechtssprache im 15. und 16. Jahrhundert; dies zeigt Iglesia Ferreirós anhand der gebildesten Beschlüsse der Stände (*cortes*):

A partir de 1412 los acuerdos aprobados en Cortes se redactan en catalán y, poco a poco, las compilaciones comienzan a incorporar textos en catalán junto a textos en latín. La mejor prueba de esta transición es el *ms. E 2* que incorpora los acuerdos de las Cortes de Barcelona de Fernando I unos en catalán –la mayoría– y otros, todavía, en latín. Con el transcurso del tiempo, los textos en catalán fueron aumentando y, de esta manera, en 1588–89 el texto aceptado oficialmente fue un texto en catalán. (S. 633)

Insgesamt handelt es sich um eine informative Zusammenstellung weiterführender Beiträge zur Kodifikation des Rechts vor allem in Katalonien. Damit ergänzt die Reihe „El dret comú i Catalunya“ die bislang vorliegenden Aufsätze aus der *Revista Catalana d'Història del Dret*, die seit 1996 regelmäßig erscheint.

■ Thomas Gergen, Universität des Saarlandes, FB Recht, Geb. B4 1,  
D-66041 Saarbrücken, <th.gergen@gmx.de>.

■ Josep Serrano Daura (ed.): *Catalunya i Espanya: Vint-i-cinc anys de l'Estatut d'Autonomia. Actes de la 7ena Jornada d'Estudis Locals (Bot, 2004)*. Bot (Terra Alta): Ajuntament de Bot, 2005.  
ISBN 84-606-3862-6. 144 S.

La situació del català també és una qüestió que s'ha tractat força en els darrers mesos arrel del procés de ratificació del nou tractat. De fet, el nou tractat possibilita la traducció del text en una llengua oficial de l'Estat i que l'Estat n'atorgui una còpia certificada a les institucions europees. Aquesta possibilitat queda recollida a l'article IV-448 titulat “Textos autèntics i traduccions”. D'aquesta manera, el text és conforme a la voluntat de protegir la diversitat cultural i lingüística de la Unió, tal i com s'indica en l'article I-3 del Tractat. (S. 128)

Manel Laporta Grau, von dem dieses Zitat stammt, weist in seinem Aufsatz „Catalunya i la Unió Europea: reptes de futur“ auf den Status der Regionalsprache Katalanisch hin, das mehr Sprecher hat als solche Sprachen, die zu den Amtssprachen der EU gehören.<sup>1</sup> Die katalanisch spre-

1 Zum Thema Nation und Sprache siehe Thomas Gergen: *Sprachengesetzgebung in Katalonien – Die Debatte um die Llei de Política Lingüística vom 7. Januar 1998*, Tübingen: Niemeyer, 2000 (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie; 302).

chenden Bürger der EU spüren indes, dass das Katalanische keine Amts- bzw. Vertragssprache ist; konkret macht sich dies daran fest, dass keine Petitionen im Europäischen Parlament bzw. beim Ombudsmann oder bei anderen Institutionen auf Katalanisch erlaubt sind. Wahrscheinlich – so Laporta Grau – hat das Katalanische auch als Arbeitssprache in der EU keine Chance. Der Autor legt großen Wert auf die Neuverhandlung des katalanischen Autonomiestatuts:

Catalunya té en aquests moments un repte en marxa que és el del procés de reforma de l'Estatut d'Autonomia, la seva norma institucional bàsica. Aquest procés coincideix en el temps amb aquest procés constitucional europeu que, tot i que diferents, tenen punts en comú. Així, ambdós processos s'han endegat per tal de posar al dia els marcs jurídics de funcionament de les seves realitats respectives, intentant alhora, apropar al màxim el procés als ciutadans.

Dann fährt er fort an derselben Stelle:

El tractat pel qual s'estableix una Constitució europea tracta grans reptes que Catalunya haurà d'afrontar en els propers anys. Tal i com hem comentat, des de l'ampliació o la immigració fins al seu paper actiu en la Unió Europea. En tot cas, el text sortint de la Convenció Europea ha estat un text consensuat, en el que les parts han hagut de cedir i que ha permès, no sense dificultats, albirar un nou futur per Europa amb avanços més significatius en alguns camps que en d'altres, però en tot cas, amb avanços cap al futur. (S. 129–130)

Der Band untersucht nicht nur die letzten 25 Jahre des Autonomiestatuts, sondern greift weit in die Geschichte Kataloniens hinein: Albert Estrada-Rius macht die Selbstverwaltung und Selbstregierung Kataloniens an der „Deputació“ und ihrer Verselbstständigung im 15. Jahrhundert fest („Algunes acotacions a l'entorn de la Deputació del General de Catalunya“). Das Kommunalrecht Kataloniens seit dem Spätmittelalter bis heute zeichnet Jesús Fernández-Viladrich nach („Hacia una caracterización conceptual del Derecho Municipal catalán. Desde los inicios del período del movimiento recopilador hasta nuestros días“).

Montserrat Nebrera González webt den Zusammenhang zwischen Katalonien, Spanien und Europa im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts mit „Catalunya, Espanya, Europa: estat de la qüestió en el darrer quart de segle“.

Der Tagungsband aus Bot zeigt insgesamt, dass man sich nicht nur auf lokaler Ebene mit der Genese und Zukunft des katalanischen Autonomiestatuts beschäftigt. Die Diskussion darüber fand bzw. findet sowohl in

Spanien als auch im Ausland statt. Dies beweist zum Beispiel der Aufsatz von Leo Wieland in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 19. Mai 2006 mit dem Titel „Jede Region eine Nation? Das spanische Mosaik und die katalanische Krise“.<sup>2</sup>

- Thomas Gergen, Universität des Saarlandes, FB Recht, Geb. B4 1, D-66041 Saarbrücken, <th.gergen@gmx.de>.

---

2 Nr. 116, S. 12. – Zur Sprachenregelung Thomas Gergen: „La genèse de la loi catalane de politique linguistique du 7 janvier 1998 – Modèle pour la législation linguistique dans la Communauté Européenne“, in: *Revista de Llengua i Dret* 34 (2000), 103–116.

## Hinweise zur Texteinrichtung

### Normes per a la preparació dels textos Guidelines for the submission of texts

#### *Technische Hinweise:*

Manuskripte sind in elektronischer Form an die Anschrift der Redaktion zu senden, bevorzugt als E-mail-Anhang an <zfk@katalanistik.de>. Werden in einem Text Sonderzeichen und spezielle Schriften (phonetische Zeichen, mittel-/osteuropäische und nicht-lateinische Alphabete) verwendet oder sind Abbildungen enthalten, ist zusätzlich ein Papierausdruck oder eine PDF-Datei mit eingebetteten Schriften einzusenden.

Schicken Sie Ihr Manuskript bitte in einem gängigen Textverarbeitungsformat (bevorzugt MS WORD) oder als ASCII- oder RTF-Datei. Überprüfen Sie die Datei(en) vor der Einsendung auf Virenfreiheit.

Abbildungen, Schaubilder etc. sollten nicht mit dem Textverarbeitungsdocument abgespeichert, sondern als separate Graphikdateien in einem unkomprimierten Dateiformat (bevorzugt Bitmap oder TIFF) mit eingesandt werden. Tabellen sind mit dem Tabellenwerkzeug der Textverarbeitung zu erstellen oder ggf. als Graphikdatei beizufügen; bitte vermeiden Sie Verknüpfungen mit anderen Programmen über OLE (z.B. mit Tabellenkalkulationsprogrammen wie MS Excel). Schaubilder und Tabellen dürfen die Breite des *ZfK*-Satzspiegels nicht überschreiten (max. 11,3 cm breit bei Hochformat-Abdruck, max. 18 cm breit bei Querformat-Abdruck).

Wenn Sie zur Erstellung Ihres Manuskripts MS WORD verwenden, können Sie sich unter <<http://www.katalanistik.de/zfk>> eine Dokumentvorlage ('zfk.dot') herunterladen, die die meisten in der *ZfK* verwendeten Formatvorlagen zur Textformatierung vordefiniert enthält. Hinweise zur Anwendung von Dokumentvorlagen finden Sie in der MS-WORD-*Online-Hilfe*. Wenn Sie die Dokumentvorlage 'zfk.dot' nicht verwenden, formatieren Sie bitte so wenig wie möglich. Verzichten Sie unbedingt auf Silbentrennung, Laufweitenänderung von Buchstaben, Kopf-/Fußzeilen, Seitenzahlen u. dgl. Verwenden Sie zur Hervorhebung nur Kursivsatz und ggf. Unterstreichung (keine Majuskeln, keine Kapitälchen, kein Fettdruck, keine Sperrung).

Enthält Ihr Text in größerem Umfang phonetische Zeichen, so setzen Sie diese bitte ausschließlich aus dem TrueType-Font ‘SILDoulos IPA93’, der bei der Redaktion der *Z/K* angefordert werden kann.

*Formale Hinweise:*

Die *Z/K* nimmt Beiträge in allen romanischen Sprachen – bevorzugt Katalanisch – sowie in Deutsch und Englisch an. Die Autoren haben vor der Einsendung für die vollständige wissenschaftliche Dokumentation und Bibliographierung sowie für exakte sprachliche und stilistische Ausarbeitung Sorge zu tragen.

Jedem Beitrag müssen zwei Zusammenfassungen von ca. zehn Zeilen beigegeben werden: bei deutschsprachigen Aufsätzen eine katalanische Zusammenfassung, bei anderssprachigen Aufsätzen eine deutsche Zusammenfassung und in jedem Fall eine englische Zusammenfassung, ergänzt um 5–10 englischsprachige Schlagwörter.

Die Beiträge sind zu gliedern, wobei das Dezimalsystem (1, 1. 1, 1. 2, 1. 2. 1. etc.) empfohlen wird.

Enthält der Beitrag Abbildungen, Schaubilder, Tabellen etc., so muss im Text darauf verwiesen werden. Zu diesem Zweck sind die Abbildungen, Schaubilder und Tabellen durchzunummerieren.

Zitate werden prinzipiell in der Originalsprache angeführt; wird aus romanischen Sprachen, aus dem Deutschen oder Englischen zitiert, brauchen diese Zitate nicht übersetzt zu werden.

Zitatquellen und bibliographische Hinweise sind im Haupttext des Aufsatzes bibliographiebezogen anzugeben und nach dem “Autor, Jahr: Seitenzahl(en)”-System nachzuweisen (Beispiel: Badia i Margarit, 1995: 337). Spatien und Interpunktionszeichen dieses Nachweismodells sind genau einzuhalten.

Fußnoten stehen prinzipiell am unteren Seitenrand (keine Endnoten) und enthalten weiterführende Informationen, nicht jedoch bibliographische Nachweise und Kurztitel.

Die gesamte im Aufsatz zitierte und erwähnte Literatur sowie ggf. weitere einschlägige Titel stehen in einer Bibliographie am Ende des Beitrags. Bitte richten Sie sich bei der Erstellung der Bibliographie genau nach folgenden Modellen und Beispielen (auch hinsichtlich Spatien und Interpunktionszeichen):

*Monographie oder Sammelband:*

Badia i Margarit, Antoni M. (1995): *Gramàtica de la llengua catalana: descriptiva, normativa, diatòpica, diastràtica*, Barcelona: Proa.

Wheeler, Max W. / Yates, Alan / Dols, Nicolau (1999): *Catalan. A comprehensive grammar*, London / New York: Routledge.

Turell, M. Teresa (ed.) (2001): *Multilingualism in Spain. Sociolinguistic and psycholinguistic aspects of linguistic minority groups*, Clevedon: Multilingual Matters.

*Zeitschriften- oder Sammelbandaufsatz:*

Schlieben-Lange, Brigitte (1996): «Der *Torsimany* und die scholastische Grammatik», *Zeitschrift für Katalanistik* 9, 7–19.

Pradilla, Miquel Àngel (2001): «The Catalan-speaking community», in: Turell, M. Teresa (ed.): *Multilingualism in Spain. Sociolinguistic and psycholinguistic aspects of linguistic minority groups*, Clevedon: Multilingual Matters, 58–90.

Die Nennung der vollen Vornamen von Autoren / Herausgebern sowie – bei Buchpublikationen – die Angabe des Verlags sind verbindlich, die Nennung einer etwaigen Schriftenreihe mit Bandzahl (in Klammern nach der Verlagsangabe) ist fakultativ.

Wenn Sekundärliteratur nicht im Original, sondern in Übersetzung verwendet oder zitiert wird, ist in der Bibliographie zusätzlich zur übersetzten Ausgabe Titel, Erscheinungsort und -jahr des Originals zu nennen. Beispiel:

Dietrich, Wolf (1983): *El aspecto verbal perifrástico en las lenguas románicas*, Madrid: Gredos (dt. Orig.: *Der periphrastische Verbalaspekt in den romanischen Sprachen*, Tübingen, 1973).

Werden Quellen aus dem World Wide Web (Internet) zitiert, ist unterschiedlich vorzugehen, je nach dem, ob bei der zitierten Online-Quelle ein Autor, Herausgeber oder Verantwortlicher (auch verantwortliche Institution) erkennbar ist oder nicht. Verfügt die Online-Quelle über einen Autor / Herausgeber / Verantwortlichen, so ist die Quelle regulär unter den gedruckt vorliegenden bibliographischen Quellen, ergänzt um den Netzpfad (URL) und das Datum der letzten Online-Konsultierung, zu erwähnen. Beispiel:

Institut d'Estudis Catalans (ed.) (o.J.): "Corpus Textual Informatitzat de la Llengua Catalana" <<http://www.citlc.iec.cat>> [15.10.2008].

Online-Quellen ohne erkennbaren Autor / Herausgeber / Verantwortlichen werden am Ende der Bibliographie unter Angabe eines Titels (bei Fehlen eines Titels: unter Angabe der ersten im Online-Dokument erkennbaren Überschrift), des Netzpfs (URL) und des Datums der letzten Online-Konsultierung aufgeführt. Beispiel:

“Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch*, València 1490” <<http://www.tinet.org/bdt/tirant>> [05.02.2008].

Die sprachspezifischen Zeichensetzungsregeln sind sowohl im Text des Aufsatzes als auch in (ggf. fremdsprachigen) Zitaten genau zu beachten. Verwenden Sie nach Möglichkeit ausschließlich typographische Anführungs- und Auslassungszeichen (“”, « », ’) und mittellange Gedanken- und Spiegelstriche (–).

#### *Organisatorische Hinweise:*

Der Eingang eines Manuskripts wird umgehend (in der Regel per E-mail) bestätigt. Danach durchläuft der Beitrag einen Evaluationsprozess, der in der Regel nicht länger als drei Monate dauert. Das Manuskript wird dabei von den Herausgebern der *ZfK* evaluiert, die dazu die Stellungnahme eines oder mehrerer Fachkollegen einholen können, der / die sich durch besondere Vertrautheit mit dem im eingereichten Beitrag behandelten Themenbereich auszeichnet / auszeichnen. Die externen Gutachter bleiben anonym. Am Ende des Evaluationsprozesses wird der Autorin / dem Autor die Entscheidung über Annahme oder Ablehnung mitgeteilt. Es gibt dabei drei Möglichkeiten:

- Annahme in der eingereichten Form; in diesem Fall wird dem Autor auch mitgeteilt, in welchem Band der *ZfK* der Beitrag voraussichtlich erscheinen wird;
- Annahme nach inhaltlicher Überarbeitung; in diesem Fall werden dem Autor die Überarbeitungsempfehlungen der Gutachter in anonymisierter Form mitgeteilt. Nach Einreichung der überarbeiteten Fassung prüfen die Herausgeber der *ZfK*, ob die Empfehlungen berücksichtigt wurden, es erfolgt aber keine neue Evaluation;
- Ablehnung; in diesem Fall erfolgt keine weitergehende Erläuterung oder Begründung.

Sollte ein Manuskript noch nicht den hier beschriebenen formalen Richtlinien der *ZfK* entsprochen haben, erhält der Autor das Manuskript im Falle einer Annahme zusätzlich zur formalen Überarbeitung gemäß diesen Richtlinien zurück.

Korrekturfahnen werden von der Redaktion bevorzugt per E-mail-Anhang (PDF-Datei) versandt. Diese drucken Sie bitte aus und senden den Ausdruck innerhalb zweier Wochen nach Erhalt korrigiert per Post (oder Fax) zurück. Verwenden Sie die üblichen, z.B. im Duden verzeichneten Korrekturzeichen in eindeutiger Weise.

Die Redaktion behält sich vor, zur Veröffentlichung vorgesehene Manuskripte sprachlich, stilistisch und formal zu verändern oder ggf. zu kürzen. Die Autoren werden im Fahngang auf solche Veränderungen hingewiesen.

Alle Autorinnen und Autoren erhalten Belegexemplare der Ausgabe der *Z/K*, in der ihr Beitrag erscheint. Separata und Sonderdrucke werden nicht geliefert, können jedoch von den Autoren selbst im Fotokopierverfahren hergestellt werden. Für Beiträge in der *Z/K* werden keine Honorare gezahlt.

Diese Hinweise stehen auch unter <http://www.katalanistik.de/zfk> zum Herunterladen bereit. ■

■

Les normes tècniques i bibliogràfiques per a la preparació de textos en llengua catalana s'han publicat en el volum 17 (2004), pàg. 306–308, i també es poden carregar a la pàgina internet de la revista: <http://www.katalanistik.de/zfk>. ■

The technical and bibliographical guidelines for text submission and formatting in English have been published in volume 17 (2004), pp. 309–311; they are also available for download on the journal's web-site: <http://www.katalanistik.de/zfk>. ■

Biblioteca Catalànica Germànica  
*Erschienene Bände · Volums publicats (I):*

Ferran Robles i Sabater  
Bibliografia de la literatura catalana en versió  
alemanya – narrativa, poesia, teatre.

BCG 1. 2005. X, 278 S. Kart. ISBN 978-3-8322-3361-7. 30 €.

Pilar Arnau i Segarra · Claus D. Pusch · Tilbert D.  
Stegmann (ed.)

Mirades sobre el País Valencià. Estudis de  
literatura i cultura.

BCG 2. 2005. VI, 178 S. Kart. ISBN 978-3-8322-3754-7. 29 €.

Montserrat Casanovas Català

Español y catalán en contacto. La expresión  
deíctica en el castellano hablado en Lleida.

BCG 3. 2005. VI, 186 S. Kart. ISBN 978-3-8322-4410-1. 29 €.

Heike van Lawick

Metàfora, fraseologia i traducció. Aplicació als  
somatismes en una obra de Bertolt Brecht.

BCG 4. 2006. XVIII, 290 S. Kart. ISBN 978-3-8322-4778-2. 29 €.

Claus D. Pusch (ed.)

La gramàtica pronominal del català: variació –  
evolució – funció / The Grammar of Catalan  
Pronouns: variation – evolution – function.

BCG 5. 2006. XVI, 252 S. Kart. ISBN 978-3-8322-3754-8. 29 €.

Bestellungen an · Comandes a:

Zeitschrift für Katalanistik, Universität Tübingen,  
Romanisches Seminar, Wilhelmstraße 50, D-72074 Tübingen,  
E-mail <zfk@katalanistik.de>

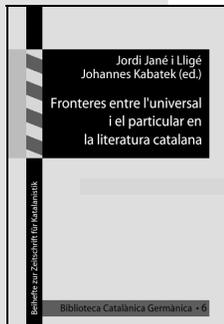
BCG

Biblioteca Catalànica Germànica  
*Erschienenene Bände · Volums publicats (II):*

Jordi Jané i Lligé · Johannes Kabatek (ed.)  
Fronteres entre l'universal i el particular  
en la literatura catalana.

BCG 6. 2007. XII, 216 S. Kart. ISBN 978-3-8322-6308-9. 29 €.

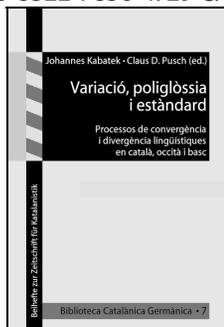
Amb contribucions de / Mit Beiträgen  
von: Michael Ebmeyer, Pilar Estelrich,  
Ramon Farrés, Maria Àngels Fuster,  
Alfons Gregori, Johannes Hösle,  
Annemarie C. Mayer, Josep Murgades,  
Anna I. Peirats, Neus Real, Maridès Soler,  
Aina Torrent-Lenzen i / und  
Ricard Torrents.



Johannes Kabatek · Claus D. Pusch (ed.)  
Variació, poliglòssia i estàndard.  
Processos de convergència i divergència  
lingüístiques en català, occità i basc.

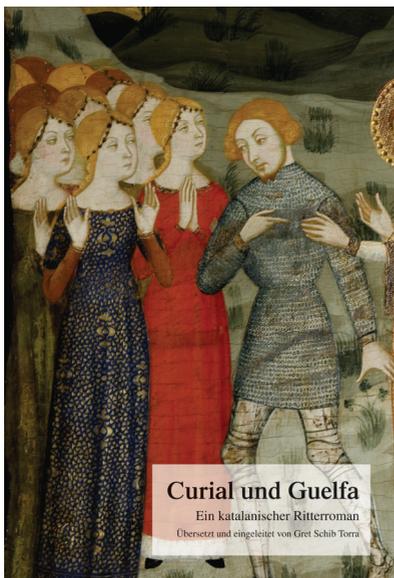
BCG 7. 2009. VIII, 330 S. Kart. ISBN 978-3-8322-7856-4. 29 €.

Amb contribucions de / Mit Beiträgen  
von: Montserrat Adam, Joan Argenter,  
Claudi Balaguer, Ariadna Benet, Llum  
Bracho, Oriol Camps, Daniel Casals, Aitor  
Carrera, Josefina Carrera, Germà Colón,  
Susana Cortés, Christian Lagarde, Conxita  
Lleó, Mar Massanell, Anna Montesinos,  
Miren Lourdes Oñederra, Ma. Pilar Perea,  
Clàudia Pons i / und Katharina Wieland.



Bestellungen an · Comandes a:  
Zeitschrift für Katalanistik, Universität Tübingen,  
Romanisches Seminar, Wilhelmstraße 50, D-72074 Tübingen,  
E-mail <zfk@katalanistik.de>

BCG



# Curial und Guelfa

Ein katalanischer  
Ritterroman.

Übersetzt und eingeleitet  
von Gret Schib Torra.

Curial und Guelfa - ein Ritterroman? - ein Liebesroman? oder ein historischer Roman? Er ist wohl all dies gleichzeitig. Der anonyme Autor, der in geschickter Weise realistische Elemente, wie man sie aus den katalanischen Chroniken kennt, mit fantastischen Bildern aus der Mythologie verbindet, schildert die Abenteuer des jungen und schönen Curial, der aus ärmlichen Verhältnissen stammt und durch die Fürsorge der reichen Witwe Guelfa, aber auch dank seiner Intelligenz, zum berühmtesten Ritter seiner Zeit wird. Als fahrender Ritter zieht er durch ganz Europa, ja, bis ins Heilige Land und nach Nordafrika, geht an Fürsten- und Königshöfen ein und aus und kämpft siegreich gegen die Türken. Nach mancherlei Gefahren und Schicksalsschlägen heiratet er am Ende seine angebetete Guelfa und wird in den Adelsstand erhoben.

Die Reihe Katalanische Literatur des Mittelalters wird von Alexander Fidora herausgegeben und erscheint in Kooperation mit EDITORIAL BARCINO, Barcelona. In Vorbereitung befinden sich: Ramon Llull, *Doctrina pueril*; Bernat Metge, *Der Traum*; Anselm Turmeda, *Der Disput mit dem Esel*; sowie zwei Gedichtbände von Ausiàs March und Jordi de Sant Jordi.

*Reihe: Katalanische Literatur des Mittelalters*

*Bd. 1, 312 S., 29.90 EUR, br., ISBN 978-3-8258-1358-1*

Bestellungen innerhalb Kataloniens bitte an: EDITORIAL BARCINO, Acàcies 15, 08027 Barcelona

**LIT** VERLAG Münster – Berlin – Hamburg – London – Wien – Zürich

Fresnostr. 2 48159 Münster Tel. 0251-62032-0

Fax 0251-23 19 72 E-Mail: [lit@lit-verlag.de](mailto:lit@lit-verlag.de)

[www.lit-verlag.de](http://www.lit-verlag.de)