

Kreativität in Joan Brossas Gedichten

Kreativität ist ein komplexes Phänomen, das für menschliches Denken und Handeln charakteristisch ist. Kreativität ist das wesentliche Element für die künstlerische Tätigkeit und für den wissenschaftlichen, ja für jeden Fortschritt. Der Begriff Kreativität nimmt allerdings in den modischen Denkströmungen der letzten Jahrzehnte und der unmittelbaren Gegenwart einen geringen Stellenwert ein. Im literaturwissenschaftlichen Diskurs hat sich «Kreativität» nicht als begriffliches Arbeitsinstrument etabliert.

Es liegt wohl am schwierigen «ontologischen Status des Neuen»,¹ dass bisher die Formulierung einer Theorie der Kreativität in den Anfängen steckt.² «Die Kreativität geistiger Prozesse zu verstehen bedeutet, mehr zu verstehen als diese geistigen Prozesse selbst: eine Welt verständlich zu machen, in der Kreativität möglich ist.»³

Im allgemeinen Sprachgebrauch verbinden wir mit Kreativität schöpferisches Vermögen, Originalität, Neuartigkeit. Wir billigen einer Idee oder einer Aktion insbesondere dann Kreativität zu, wenn sie nicht Konsequenz oder Herleitung aus Vorangegangenem ist, sondern etwas (grundsätzlich) Neues darstellt. Durch diese Nichtdeduzierbarkeit besitzt Kreativität auch ein starkes Potential an Verunsicherung. Carl R. Hausman spricht vom «Paradox radikaler Kreativität» und stellt heraus, «daß der kreative Akt in einem Ergebnis resultiert, das seiner Art nach neu ist, das nicht vorhersagbar war und das einen bestimmten Charakter hat, der weder auf die Summe seiner Elemente reduzierbar ist noch erschöpfend bis auf seine Antezedentien zurückverfolgt werden kann.»⁴

¹ So Helmut Pape im Vorwort des von ihm herausgegebenen Sammelbandes *Kreativität und Logik, Charles S. Peirce und das philosophische Problem des Neuen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, S. 7.

² Helmut Pape, «Zur Einführung: Logische und metaphysische Aspekte einer Philosophie der Kreativität. C. S. Peirce als Beispiel», in: *Kreativität und Logik*, ed. H. Pape (siehe vorhergehende Fußnote), S. 9-59, hier S. 14, erste Zeilen.

³ Helmut Pape, «Zur Einführung ...» (siehe Fußnote 2, im Folgenden als «Pape» zitiert), S. 9.

⁴ Im gleichen Sammelband von Pape, S. 269. Hausmans Beitrag («Eros und Agape in kreativer Evolution: Eine Peircesche Entdeckung»), S. 264-287, ordnet den zweiten Abschnitt unter

Die Begriffe Intuition, Spontaneität, Einfall, Gedankenblitz oder Erleuchtung versuchen im allgemeinen Sprachgebrauch den Punkt zu markieren, an dem sich menschliches Denken und Handeln der logischen Deduzierbarkeit entzieht. Verschiedene Epochen haben mit dem Konzept des «Genies» das Unerklärliche in den Begriff zwingen zu können geglaubt. Doch die grundsätzlichen Fragen sind offengeblieben:

«Welche Fähigkeit oder Kombination von Fähigkeiten und Erfahrungen bewirkt Kreativität auf welche Weise? Schafft sie tatsächlich Neues oder ist das, was sich durch unser Handeln ereignet, nur die Wiederkehr des Ewig-Gleichen? Wenn aber Neues entsteht, können wir dies Neue entweder

A. als eine analytisch reduzierbare Kombination von bereits bestehenden Eigenschaften, Strukturen etc. verstehen

oder aber

B. als das Hervortreten von etwas genuin Neuem, das durch seine Eigenschaften, Strukturen, Relationen usw. nicht auf seine Ausgangsbedingungen rückführbar ist?

Wie aber kann die von Alternative B. behauptete Emergenz unreduzierbarer Neuheit logischer Analyse zugänglich sein?»⁵

Das Problem des Neuen zeigt sich also insbesondere, wenn wir den kreativen Prozessen «Unabhängigkeit im Sinne von Irreduzibilität» zubilligen und damit einen «spontaneistischen und aktiven Begriff des Geistes» zu Grunde legen, der davon ausgeht, dass «aus geistigen Prozessen absolut Neues entsteht».⁶

Helmut Pape fasst zusammen, dass der «Fallstrick und das Problem [...] also bereits dort [beginnt], wo wir versuchen zu beschreiben, was Kreativität ist.» (S. 11) Er warnt, dass «wir eine komplexe und nur unscharf bestimmte Eigenschaft wie Kreativität durch Definition voreilig einengen würden» (S. 15) und führt ein Beispiel für Kreativität vor, das uns im Hinblick auf Brossas visuelle Poesie und insbesondere seine Objektgedichte sehr willkommen ist — nämlich Picassos *Tête de taureau*,⁷ ein Stierkopf, der durch einen mit dem vorderen schmalen Teil nach unten gestellten Fahrradsattel und einen hinter dessen oberen Teil angebrachten, nach oben zeigenden Fahrradlenker dargestellt ist. Pape fragt, inwiefern das Zusammenfügen der beiden Fahr-

das Thema «Das Paradox radikaler Kreativität».

⁵ Pape, S. 10.

⁶ Alle Zitate von Pape, S. 13.

⁷ Paris: Musée Picasso, MPP 330, 33,5 x 43,5 x 19 cm.

radteile eine schöpferische Handlung ist. Er glaubt, nicht in der Zusammensetzung, sondern in der Zusammensetzung *als Skulptur* liege die Kreativität: «Das neue Element, das zu der «Sattel und Lenker ähnelt Stierkopf»-Idee hinzutritt, daß uns Picassos Skulptur als ein Kunstwerk wahrnehmbar wird, das nicht auf die Beschaffenheit seiner Komponenten reduzierbar ist, ist das Verstehen des «Sattel-Lenkers» als Skulptur.» (S. 19) Dieses «Darstellen-als-Element»⁸ müssten wir analysieren, «wenn wir verstehen wollen, wie jene kognitiven Prozesse beschaffen sind, die Kreativität möglich machen.» (19) Ich werde mich gleich dazu äußern, ob damit die Kreativität an Picassos Skulptur genügend erfaßt ist, möchte aber vorher noch Charles S. Peirce' Äußerungen zur Kreativität wiedergeben, die Pape im Anschluß zitiert.

Für Peirce' «logischen Idealismus ist Kreativität Ausdruck der höchsten, integrativen Funktion geistiger Aktivität» (Pape, 22). Peirce selbst äußert: «Die höchste Art der Synthesis [...] vollzieht der Geist, indem er *eine Idee einführt, die nicht in den Daten enthalten war, welche aber Verknüpfungen zwischen ihnen herstellt, die sie ansonsten nicht gehabt hätten.*»⁹ Damit liefert Peirce «eine Theorie darüber, was es bedeuten kann, daß eine Idee uns gestattet, etwas mit etwas anderem zu etwas Neuem "zusammenzusetzen".» (Pape, 23) Ich werde etwas später zeigen, wie sehr Arthur Koestlers Definition der Kreativität von 1964 mit Peirce' hier zitierter Äußerung von 1890 koinzidiert. Ähnlich nahe an Koestler bewegt sich Pape, wenn er sich vornimmt «zu klären, was es heißt, daß ein geistiger Prozeß «spontan» eine Relation einführt, die zwei Ideen verknüpft.» (24) Später findet Pape zu einer weitergesteckten Formulierung: «Fassen wir die bisherigen Ergebnisse der Untersuchung zusammen: Kreativ zu sein heißt eine Darstellung zu finden, unter der sich der Zusammenhang der Erfahrung neu¹⁰ ordnet.» (36)

⁸ Pape verweist (S. 20) auf die interessanten Bemerkungen Wittgensteins in seinen *Philosophischen Untersuchungen* über «sehen als».

⁹ Collected Papers of Charles Sanders Peirce, ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss, Harvard: UP, 1931-35, vol. 1, Abschnitt 383, Übersetzung und Hervorhebung von Helmut Pape (Pape, S. 22-23).

¹⁰ Pape vernachlässigt nicht den historischen Aspekt des - wie man formulieren könnte - Veraltens von Neuem: «Welche geistigen Prozesse und Handlungen [...] wann kreativ sind, ist keine Frage ihrer logischen Form allein, sondern hängt ab von der historischen Position, die dieser Prozeß hat: Picassos Zusammenfügen eines Sattels und Lenkers war kreativ, jedoch nicht mein Versuch, eine ähnliche Skulptur aus derartigen Teilen zu bauen.» (42) Ausführlich behandelt den Aspekt der Rezipientenzustimmung («asentimiento») zum Kunstwerk und der historischen Relativität dieser Zustimmung Carlos Bousoño in *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos, 7. Aufl. 1985, 2 Bde., besonders im 2. Band, Kap.

Kehren wir zu Picassos Stierkopfskulptur zurück. Pape reduziert den komplexen Zusammenhang kreativer Zusammensetzung und Neuordnung auf das *Darstellen-als-Element*. Eine genauere Betrachtung wird mindestens folgende Schritte kreativer Aktivität feststellen müssen:

Zwei von ihrer Funktionalität her entfernt voneinander am Fahrrad fest angeordnete Fahrradteile werden: 1. von ihrem Platz gelöst, 2. zusammengebracht, 3. dabei in ihrer horizontalen Reihenfolge vertauscht (Sattel vorn, Lenker dahinter).

Der entscheidende kreative Akt ist jedoch 4. die Kippung: die nur in der Waagrechten funktional sinnvollen Teile werden vertikal gestellt: der Betrachter bekommt die Objekte aus einem «völlig neuen» Blickwinkel gezeigt — ein Aspekt, den diese Fahrradteile bisher höchstens zufällig einmal (vor der Montage) gezeigt haben und der für sie nicht relevant war; dabei wird zum Beispiel der Sitz, der per definitionem ein Gewicht auf seiner Oberfläche (also horizontal) aufnehmen soll, als Sitz sinnlos. Er bekommt als Teil der Skulptur neue Bedeutung als Verweis auf Stirn (vorher Sattelhinterteil) und Maul (vorher Sattelspitze) und wird damit animalisiert. Die aus den Seiten der «Stirn» seitlich herausragenden und dann gebogen nach oben verlaufenden Lenkerenden werden durch ihre Anbringung hinter der «Stirn» zu Stierhörnern. Die antifunktionale Blickverschiebung provoziert eine ästhetische Wahrnehmung.

[Bereits hier — so muss man Pape entgegenhalten — hat ein kreativer Prozeß stattgefunden; schon hier ist der Überraschungs- (Neuheits-)effekt auf den Betrachter nicht «auf die Beschaffenheit seiner Komponenten reduzierbar». Schon hier ist der «Zusammenhang der Erfahrung» «spontan» «neu geordnet».]

Überraschenderweise verweist nun bei Picassos Stierkopf der Akt der vertikalen Kippung zusätzlich auf den Akt des Aufhängens des Kunstwerks an der Wand, also der «Darstellung-als», der Zurschaustellung als Skulptur, die «unser Wahrnehmungs- und Interpretationsverhalten» (Pape, 19) neu leitet. Der mit dem Losgelöstdenken beider Fahrradteile begonnene Prozeß

26 und 28-29. Es ist erstaunlich, wie wenig dieses grundlegende Werk Bousoños, das er in einer ersten Fassung 1952 publizierte und fast 20 Jahre lang in immer neuen Auflagen kontinuierlich erweiterte, in Europa außerhalb Spaniens rezipiert worden ist. (Siehe dazu auch meinen Beitrag: «Coincidencias entre la "estética recepcional" alemana y la ciencia literaria española (según C. Bousoño), ejemplificadas en el *Persiles* y el *Quijote*», in: *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas* celebrado en Bordeaux del 2 als 8 de septiembre de 1974, ed. Maxime Chevalier et al., Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 1977, vol. 2, p. 801-809.)

der Verfremdung ist mit der Aufhängung in einem Ausstellungssaal zum (vorläufigen) Abschluss gekommen. Es ist aber im Gegensatz zu Marcel Duchamps *Ready-made* oder *objet trouvé* «Urinoir» von 1917 offensichtlich ein komplexerer Prozess als nur die «Darstellung-als».

Mit der Identifizierung des Sattel-Lenkers als Stierkopf und Skulptur ist aber nur erst eine Seite des Neuen, das entstanden ist, benannt; denn im gleichen Zuge wirkt das Material und sein Herkunftskontext in verfremdender und kreativer Weise auf den Stierkopf zurück. Es holt sich sozusagen wieder, was ihm die Verfremdung ganz zu rauben drohte: das Gestänge deutet auf das Skelett, die metallischen Elemente auf das Leblose, Tote; das Sattelgesicht – augenlos, dunkel – wird zum Totenschädel, die Skulptur zum Mahnmal des Krieges (1942, Picasso lebt im von der Wehrmacht besetzten Paris).¹¹ Einen Sattel und einen Lenker als Stierkopfskulptur «auszugeben» wäre sozusagen zunächst nur ein «Witz»; erst die Beachtung der vom metallisch-maschinellen Kontext herrührenden «Aufladung» mit der Schädel/Tod-Emotion wird Picassos kreativem Akt gerecht.

Mehr als die Summe ihrer Teile ergibt auch die Fülle von Verbindungslinien zu anderen Kunstwerken Picassos (und der Kunst überhaupt), die Picassos «Stierkopf» spontan neu ordnet. Einige wenige Andeutungen müssen hier genügen: außer Gemälden Picassos von April 1942 mit blutigen Stierköpfen¹² sind der Stier im linken oberen Bildteil von Picassos «Guernica» (Gernika), 1937, die «Minotauromachie» von 1935 und alle weiteren intertextuellen Verweisungen auf die Figur des Stiers in Kunst und Mythos zu nennen.¹³

Ich hatte schon angedeutet, wie erstaunlich nah an Peirce' Zitat über die integrative Funktion von Kreativität sich Arthur Koestler bewegt, der in seinem Buch *Der göttliche Funke*¹⁴ die Kreativität als «Bisoziation» von

¹¹ Siehe Pape, S. 17.

¹² Von Pape, S. 17, angeführt.

¹³ Siehe den Ausstellungskatalog *Guernica. Kunst und Politik am Beispiel Guernica. Picasso und der Spanische Bürgerkrieg. Eine Ausstellung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin*, Berlin: NGBK, 1975, z. B. S. 46-48, 54-57, 141-143.

¹⁴ Bern/München: Scherz 1968; Original: *The Creative Act*, 1964. Siehe dazu auch Fritz Lohmeier: *Bisoziative Ideenfindung. Erforschung und Technisierung kreativer Prozesse*, Frankfurt, ...: Peter Lang, 1985.

Denksystemen, also als das Miteinander-Verknüpfen zuvor beziehungsloser Ideen definiert hat: «Die bisoziative Grundstruktur der schöpferischen Synthese [ist] das plötzliche Ineinandergreifen von zwei vorher beziehungslosen Fertigkeiten oder gedanklichen Systemen.» (S. 122) Bei Picassos Stierkopf ist es das System Sattel/Lenker, das über das Stiersymbol in das System Tod/Krieg hineingreift. Interessant ist bei Koestler speziell das Adverb «plötzlich», das auf Spontaneität verweist und das markiert, was man nicht erwartete: es scheint, dass die Überraschung, die Verblüffung des Hörers oder Lesers ein nützlicher Anzeiger ist, um eine kreative Bisoziation gedanklicher Systeme aufzuspüren. Dies erkennt auch die englische Philosophin Margaret Boden in ihrem Buch *Die Flügel des Geistes – Kreativität und Künstliche Intelligenz*: «Staunen und Kreativität hängen [...] eng zusammen.»¹⁵ Das Überraschende ist ein Element der Neuheit und zeigt an, wenn die Brücke zu einem anderen gedanklichen System geschlagen wird, das bisher als mit dem ersten nicht zusammen denkbar erschien oder bisher niemals zusammen gedacht wurde. Margaret Boden widmet ein ganzes Kapitel ihres Buches den von ihr so genannten «Landkarten des Geistes». Die «Landkarten des Geistes [...] stellen generative Systeme dar, die Gedanken und Handeln auf bestimmte Wege leiten, während sie andere versperren.»¹⁶ (S. 66) Helmut Pape verweist auf den Zusammenhang von «Spontaneität und Selbstkontrolle».¹⁷ Mit dem Konzept der «Sperrung» sind wir hier nah an dem Begriff der «Unterdrückung», mit dem wir uns der tieferen Bedeutung der Begrenzungen nähern, denen uns unsere mentalen Gewohnheiten unterwerfen und uns damit kreative Sprünge erschweren.

Koestler spricht von der «Rebellion gegen Beschränkungen, die zwar notwendig sind, um Ordnung und Disziplin unseres konventionellen Denkens aufrechtzuerhalten, aber ein Hemmschuh für den schöpferischen Gedankensprung». (S. 225)

¹⁵ München 1995, S. 318; Original: Margaret A. Boden: *The Creative Mind*, London 1990.

¹⁶ Joan Brossa beschreibt den gleichen Sachverhalt in seinem Gedicht «Instal·lació»: «Sempre li plau d'actuar; / però és com un tramvia: / té els seus rails i no hi ha / manera que se n'aparti.» Aus *El saltamartí*, 1963; zitiert aus *Poemes de serry i cabell*, (siehe Fußnote 21), S. 712.

¹⁷ Pape, S. 14.

Nach diesen einleitenden Überlegungen, möchte ich mich der Wirkung zuwenden, die ein bedeutender Teil von Joan Brossas Dichtung auf den Leser ausübt; ich lasse mich dabei vom Phänomen des unerwarteten Verknüpfens und der überraschenden Integration leiten.

Brossa ist, wenn man sein Gesamtwerk betrachtet, der Autor der gesamten katalanischen Literatur, der die Trennwände zwischen den Systemen der Literatur und des Lebens zu überwinden und niederzureißen sich vorgenommen hat. Auch innerhalb des Bereichs der Literatur ist er der herausragende Exponent¹⁸ des Überspringens von Gattungsgrenzen sowie der Zusammenführung von Gattungen.¹⁹

Brossa eint, was meist getrennt wahrgenommen wird, und verwirklicht in ganz eigener Weise eine Idee des «Gesamtkunstwerks», so wie sie am Ende des 20. Jahrhunderts möglich erscheint. Koestlers Definition der Kreativität als des plötzlichen Ineinandergreifens von zwei vorher nicht miteinander in Beziehung gebrachten Systemen stellt auf das Deutlichste die Relevanz der kreativen Tätigkeit Brossas heraus.

Ich möchte ein Gedicht in Augenschein nehmen,²⁰ das Glòria Bordons in ihre Anthologie, Joan Brossa: *Poemes escollits*, Barcelona 1995,²¹ aufgenommen hat. Das Gedicht stammt aus dem Gedichtband *Poemes civils* von 1960.²²

¹⁸ Was die Position Brossas in der katalanischen Literatur der Gegenwart betrifft, so kann man mit dem bedeutenden englischen Literaturkritiker Arthur Terry sagen, «dass Brossa der bedeutendste katalanische Avantgardedichter der Nachkriegszeit ist, in vielem vergleichbar mit Figuren wie Miró, Tàpies und Foix» (übersetzt aus Terrys «Pròleg» zu *Poemes de sery i cabell*, Barcelona: Ariel 1977, S.9).

¹⁹ Siehe meinen Beitrag «Joan Brossa» in: *Joan Brossa. Werke 1951-1988*, München: Mosel und Tschechow, 1988, S. [8-15], bes. S. [14].

²⁰ Einen ersten Interpretationsversuch dieses Gedichts habe ich unter dem Titel «Joan Brossa, die Kreativität und die Kreativisierung des Lesers» auf dem Kreativitätskolloquium in L'Alfàs del Pi und in der Publikation *Primera trobada internacional "Creativitat ara"*, 2, 3 i 4 de maig de 1996, L'Alfàs del Pi: Ajuntament, Regidoria de Cultura, 1996, S. [70-73], katalanische Fassung («Joan Brossa, la creativitat i la creativització del lector») S. [66-69], unternommen. Einige Passagen des dortigen Textes habe ich in den vorliegenden Aufsatz übernommen.

²¹ In der Reihe *Les millors obres de la literatura catalana* der Band 109, S. 161.

²² Publiziert in Barcelona: Editorial R. M., 1961; hier zitiert aus: Joan Brossa, *Poemes de sery i cabell*, Triada de llibres (1957-1963), Barcelona: Ariel, 1977, S. 378.

POEMA

Tot poema
és una detenció,
ja que sostreu formes de la vida
per conservar-les en els versos.

Entra Pierrot duent posada
una casaca vermella. Entra
Arlequí amb un molinet de
café. Entra Pierrot amb un
braçat de figues de moro. Entra
Arlequí amb bigotis. Entra
Pierrot en vespa i s'allunya
carrer enllà.

Colombina tanca la finestra
i es retira, que els llamps
tant maten homes com dones.

GEDICHT

Jedes Gedicht
ist eine Festnahme,
denn es entzieht dem Leben Formen,
um sie in Versen zu konservieren.

Pierrot tritt auf mit
einer roten langen Jacke. Es tritt
Harlekin auf mit einer Kaffee-
mühle. Pierrot tritt auf mit einem
Armvoll Kaktusfeigen. Es tritt
Harlekin auf mit Schnauzbar. Es tritt
Pierrot auf einer Vespa auf und entfernt sich
die Straße hinab.

Colombina schließt das Fenster
und weicht zurück, denn Blitzschläge
töten Männer wie Frauen.

Versuchen wir, uns über dieses «Ineinandergreifen» von «Systemen» klarzuwerden, als ob wir uns das erste Mal einem Gedicht von Brossa gegenübersehen. Für diejenigen, die seit langem mit Brossas Texten zusammenleben, ist dieses Ineinandergreifen nicht mehr unerwartet, löst aber dennoch jedes Mal wieder einen kreativen Schock²³ aus — vielleicht umso mehr, je genauer man den Ursachen auf den Grund kommen will. Ein neuer Leser wird sich ganz unvorbereitet der Fülle von Überraschungen gegenübersehen, die diese Verse im Leseablauf akkumulieren.

Das Gedicht, das wir vor uns haben, trägt den Titel *Gedicht*. Es gibt meines Wissens nicht viele Dichter, die diese scheinbare Tautologie benutzen, die bei Brossa recht häufig ist. Wir finden es verständlich, dass z. B. ein Prosaautor uns über die genaue Gattung seines Textes informiert und in seinen Untertitel z. B. «Roman» oder «Biographie» oder «Essay» setzt — bei Prosa ist die Gattung nicht in gleicher Weise auf den ersten Blick einsichtig, wie bei dem durch seine gebundene Form typographisch ins Auge fallenden Gedichttext. Aber genauso unüblich, wie es uns schiene, wenn ein Künstler seinem Bild den Titel *Bild* gäbe, so scheint es uns, wenn ein Dichter seinem Gedicht den Titel *Gedicht* gibt. Brossa benutzt diesen Titel häufig, um ein Gedicht, das in Alltagssprache gehalten ist, *expressis verbis* als Gedicht zu kennzeichnen, als wolle er unterstreichen, dass die von der Prosa unterschiedene typographische Form prononciert als solche gemeint ist.

Beginnen wir nun den ersten Vers zu lesen, so stellen wir sogleich fest, dass das *Gedicht*, das uns Brossa präsentiert, nicht ein Gedicht *tout court* ist, wie wir es eigentlich erwarten, sondern ein Gedicht über Gedichte: «Jedes Gedicht / ist ...». Damit liegt zwar noch nicht ein Fall essentieller Überra-

²³ Joan Fuster schrieb in seiner *Literatura catalana contemporània*, Barcelona: Curial, 1972, S. 365, sehr klarsichtig: «Quan s'hagi esvaït la "por" a Brossa -dic: por- que paralitza els crítics d'avui, Brossa podrà ser explicat i admirat com Déu mana. Ara com ara, i malgrat tot, ja hem de considerar-lo com el "gran poeta" més pròxim». Ich habe oben, zu Beginn dieses Aufsatzes, schon auf das Potential an Verunsicherung hingewiesen, das Kreativität innewohnt. In den seit Fusters Urteil vergangenen fast 25 Jahren sind nur zwei Bücher erschienen, die sich ausführlich an Brossas Werk heranwagen: Glòria Bordons: *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Barcelona: Edicions 62, 1988, und Isidre Vallès i Rovira: *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*, Barcelona: Alta Fulla, 1966, beides nützliche Wegmarken zu einem zukünftigen Verständnis von Brossas Werk.

schung vor; denn obwohl nicht häufig, so haben doch Dichter sporadisch über Gedichte in Gedichten nachgedacht und dies scheint in moderner Zeit häufiger der Fall gewesen zu sein als früher. Doch dürfte es wenige bedeutende zeitgenössische Dichter geben, bei denen die selbstreferentielle Seite ihrer Dichtung so häufig und — was noch wichtiger ist — so komplex ausgeprägt ist, wie in Brossas Werk.

Die ganze erste Strophe unseres *Gedichts* überrascht nun den Leser dadurch, dass Brossa ausdrücklicher und antipoetischer das Leben und die dichterische Kommunikation gegeneinanderstellt, als wir dies gewohnt sind — sogar in Gedichten über Gedichte. Wir sind an sich nicht überrascht, wenn wir die beiden «gedanklichen Systeme» (Koestler) Leben und Verse, in Beziehung gesetzt sehen, aber es beeindruckt uns der schroff gegen das Dichten gerichtete semantische Kontext der Verben, die Brossa verwendet: er sagt, dass das Gedicht dem Leben Formen «entzieht», ja subtrahiert («so-streu») und sie in Versen «konserviert»; als ob das Gedicht (unzulässigerweise) Stücke von Leben sich aneigne und sie dann künstlich in Konserve hielte. Der am stärksten negativ beladene Ausdruck, den Brossa verwendet, ist aber das Wort «detenció», das zumindest ein Auf-, Fest- oder Einbehalten bedeutet und möglicherweise eine regelrechte Verhaftung, einen Freiheitsentzug — also einen Lebensentzug — meint: Brossa zeigt das Ineinandergreifen von Leben und Gedicht aus einer besonderen Perspektive, die weit von jedem Lyriismus entfernt ist.

Die wirkliche Überraschung beginnt nun mit dem 5. Vers, mit dem sich das Gedicht — plötzlich, ohne jede Vorankündigung — zu einer praktischen Demonstration dessen wandelt, was in den ersten 4 Versen ausgesprochen wurde. Es ist ungewöhnlich, dass das Denksystem «Nachdenken über Dichtung» oder «selbstreferentielle Dichtung» in «Bisoziation» mit dem Denksystem «Gedichtbeispiel» tritt: das ist eigentlich ein für die Literaturwissenschaft typisches Vorgehen, wie der vorliegende Aufsatz zeigt.

Brossa lässt in dieser, offenbar als Gedichtbeispiel antretenden zweiten Strophe Lebensformen («formes de la vida») bzw. Lebensbruchstücke wörtlich *aufreten*: Pierrot tritt dreimal auf («entra») und Harlekin tut es zweimal, jeweils mit verschiedenen Objekten und (Ver)Kleidungen.

Doch Brossa verblüfft uns erneut: er durchkreuzt unsere Erwartungen, denn diese Elemente sind nicht Formen des Lebens, sondern der Commedia dell'arte, das heißt der Gattung Theater oder — wie Brossa gerne sagt — der szenischen Dichtung. Außerdem sind die Ausdrücke «Pierrot tritt auf ... Harlekin tritt auf ...» Imitation der Formeln, die als Sekundärtext den Primär- und Sprechtext der Theaterstücke begleiten. Andererseits wird eine theaterge-

rechte Logik garnicht erst aufgebaut, denn Pierrot und Harlekin treten zwar mehrmals auf, aber der Gedichtstext legt keinen Wert darauf, den jeweiligen Abgang (z. B. 'surt') zu erwähnen: hier ist eher Gedichtmagie²⁴ am Werk als szenische Konsequenz.

Brossa hat bis hier unseren Erwartungshorizont durch folgende unerwartete Sprünge durchkreuzt:

1. Das Gedicht trägt zusätzlich zu der graphischen Form des Gedichts den Titel *Gedicht*, ist also gewissermaßen «überdeterminiert».
2. Was wir nach einer solchen überexpliziten Ankündigung erwarten, erfüllt sich nicht: das Gedicht ist kein Gedicht *tout court*, sondern handelt vom Gedicht, gibt eine Definition.
3. Die Definition wird nicht aus einer «gedichtnahen» Perspektive, sondern (mindestens) aus kalter Distanz gegeben.
4. Das autoreferentielle Gedicht hört plötzlich auf, es zu sein; wir springen zum Gedicht «an sich».
5. Mit der Nennung von Personen und ihren Aktionen denken wir zunächst an die «formes de vida», die der dritte Vers ins Gespräch gebracht hatte, aber die in die Verse geholten Lebensformen stammen gar nicht aus dem Leben, sie stammen aus einer literarischen Gattung, dem Theater, und sind außerdem syntaktische Kopien formaler Theateranweisungen, befinden sich also am Rand des dramatischen literarischen Textes.

Hier angelangt, hört die kreativisierende Lektüre, der uns Brossa unterwirft, keineswegs auf: sie geht weiter, weil das, was Theaterkunst und kindliches Spiel zu sein scheint, bei näherem Lesen sich wiederum als etwas anderes entpuppt. Ein alltäglicher Gegenstand wie die Kaffeemühle (vielleicht auch die Kaktusfeigen) hat uns vielleicht schon aufmerken lassen, während die lange Jacke und der (angeheftete) Schnauzbart noch auf die Theaterwelt verwiesen.²⁵ Außerdem stellten wir bereits anstelle strikter szenischer Logik ein Jonglieren auf dem Grenzgrat zur (evokatorischen) Logik des Gedichts fest.

²⁴ Zu Brossas Nähe zum Zirzensischen und zur Magie im Sinne von Zaubervorführung auf der Bühne siehe meinen oben (Fußnote 19) zitierten Beitrag «Joan Brossa», S. [14-15].

²⁵ Die vier Elemente (rote lange Jacke, Kaffeemühle, Kaktusfeigen, Schnauzbart) sind überkreuz- als Chiasmus - angeordnet, vielleicht um das Ineinandergreifen von Theater und Lebenswelt zu unterstreichen.

Doch was uns nun sowohl von der Theaterbühne wie auch aus dem Gedicht herauskatapultiert, das ist die *Vespa* und die Abfahrt *die Straße hinab*: hier treten wir «wirklich»²⁶ ins Leben. Die Motorrollermarke Vespa, Ende der 50er Jahre, als das Gedicht geschrieben wurde, sehr populär, ist von unerwarteter antidichterischer Wirkung und fällt auch ganz aus dem üblichen Commedia dell'arte-Rahmen — ohne dass hier futuristische²⁷ Absichten eine Rolle spielten.

Diese zweite «Strophe» lässt uns jedenfalls verblüfft zurück, als Pierrot auf der Vespa aus dem Gedicht flüchtet.²⁸

Aber Brossa lässt es damit nicht genug sein: die dritte Strophe präsentiert uns plötzlich Colombina, die wir nicht haben «eintreten» sehen. (Erinnern wir uns, dass Pierrot und Harlekin — außer Pierrot bei seinem Vespa-Abtritt — nicht «abgehen».) Und wir finden sie nicht im Theater, wie wir zunächst vermuten, sondern zuhause (im «Leben» also), wie sie das Fenster schließt, in einer noch radikaleren Alltäglichkeit, als diejenige, die uns die Vespa vermittelte, denn Colombina handelt und bewegt sich nicht nur — sie schließt und tritt zurück —, sondern sie handelt mit alltäglicher Vernunft: mit menschlichem Alltagswissen, das über Generationen hinweg vermittelt ist, «Blitzschläge töten Männer wie Frauen» und in alltagssprachlicher Form ausgedrückt wird, außerhalb spezifisch dichterischer Syntax, außerhalb dessen also, was wir normalerweise als «Verse» (Vers 4) ansehen, und außerhalb dessen, was man als für die Bühne thematisierbar ansehen kann.

Und im Schlusssatz, als blitzartiger Eindruck, steigt in uns die Vorstellung von Regen und Sturm auf, die draußen ans Fenster des Zimmers schlagen, in dem Colombina sich befindet. Unsicher bleiben wir, ob wir *mit* Colombina das Unwetter *als draußen* wahrnehmen oder ob Colombina mit dem Schließen des Fensters sich auch von uns abschließt und das Gedicht gewissermaßen «zumacht».²⁹

Wir hatten schon fünf unerwartete Sprünge aufgezählt, durch die uns Brossa geführt hatte. Zählen wir jetzt die weiteren auf:

²⁶ Immerhin ist es noch Pierrot, eine Theaterfigur, der auf der Vespa wegfährt. Als Lebensbruchstück (*forma de vida*) ist auch der 2. Vers («Passa un cotxe») im weiter unten behandelten Gedicht UN HOME ESTERNUDA gemeint.

²⁷ Im Sinne von Marinettis Verherrlichung der Motorfahrzeuge.

²⁸ Wir werden in einem der weiter unten zu behandelnden Gedichte Brossas (POEMA AMB FONTS NEGRE) mit einer noch verblüffenderen «Ta» Pierrots konfrontiert werden.

²⁹ Siehe ebenfalls das in der vorherigen Fußnote angekündigte Gedicht.

6. Die literarische Welt des Theaters war nicht wirklich Bühne: auf der Vespa, die sich als konventionelles Bühnenrequisit verbietet, fahren wir in die Straße des wirklichen Lebens hinaus.
7. Aber kurz nachdem wir das Theater verlassen haben, sind wir dort schon wieder zurück: Colombina.
8. Erneut jedoch, kaum ist der Name vorbei, merken wir, dass das Fenster, das geschlossen wird, und das Zurücktreten kein Stück Bühnenfiktion sein kann (es geht nicht um pseudorealistische Sturmimitation auf der Bühne), sondern sich auf alltägliches Leben beziehen muss.
9. Die im Gedichttext genannte Colombina scheint sich ein von Generationen tradiertes Wissen leise selbst in Erinnerung zu rufen («...denn Blitzschläge / töten Männer wie Frauen») — oder kann es auch ein Erzähler sein, der einen Kommentar zur Handlung seiner Hauptfigur abgibt, und uns damit aus dem Theater und aus dem Gedicht herausführt, vielleicht in ein Märchen oder eine Erzählung?³⁰
10. Unsere Lektüre endet mit einem kurzen «Aufleuchten» eines beeindruckenden meteorologischen Augenblicks.

In diesem Gedicht werden wir mehrfach über die Kluft und die Systemgrenzen zwischen der dichterischen Selbstreflexion und dem Leben, zwischen dem Leben und dem literarischen Bereich der dramatischen Kunst, des Gedichts und des Erzählens (alle drei Grundgattungen sind integriert), ebenso wie zwischen dem Gedicht und dem Alltag hinweggeführt, so dass das neue, plötzliche Ineinandergreifen verschiedener Denkebenen, das Koestler als Fundament der Kreativität ansieht, und insbesondere die Überschreitung von Diskursgrenzen sich im Gedicht mit aller Deutlichkeit manifestiert und zugleich einen «kreativisierenden» Effekt auf den Leser³¹ ausübt.

Ich möchte jetzt die vielfältigen Bisoziationen von Gattungssystemen, Denkbereichen und Reflexionsstufen weiterverfolgen, in die uns so viele weitere Gedichte Brossas führen. Brossa öffnet uns dabei die Augen für das Miteinanderverknüpftsein aller Elemente des Lebens und aller Formen der Kunst, die wir konventionell als voneinander geschieden sehen.

³⁰ Man könnte an Colometa, die Hauptfigur aus Mercè Rodoredas *La plaça del diamant*, Barcelona: Club Editor, 1962, denken (die ersten beiden Namenssilben stimmen mit «Colombina» überein), obwohl ein Bezug Brossas auf den nach seinem Gedicht erschienenen Roman nicht möglich ist.

³¹ Die Konsequenzen dieses rezeptionsästhetischen Aspekts können hier nicht weiterverfolgt werden.

Ich gehe dazu zunächst einmal zurück zu einem der ersten publizierten Gedichtbände Brossas, *Em va fer Joan Brossa* (Barcelona: Cobalto, 1951), und zu dem zweiten Gedicht in diesem Band.³²

UN HOME ESTERNUDA

Un home esternuda.
Passa un cotxe.
Un botiguer tira la porta de ferro avall.
Passa una dona amb una garrafa plena d'aigua.
Me'n vaig a dormir.
Això és tot.

EIN MANN NIEST

Ein Mann niest.
Ein Auto fährt vorbei.
Ein Ladeninhaber zieht die Eisenjalousie herunter.
Es geht eine Frau vorbei mit einem Krug Wasser.
Ich gehe schlafen.
Das ist alles.

Eine reine, lakonische Beobachtung des Alltags, die besonders durch die Unwichtigkeit der «Handlung» im ersten Vers lyrischen Konventionen zuwiderläuft. Erst im 5. Vers wird auch das lyrische Ich präsent, aber wiederum ausgerechnet mit der Ankündigung der Beendigung aller wachen Tätigkeit. Wir haben hier eine fast vollständige Identifikation von Leben und Gedicht vor uns: Der «reine» Alltag soll uns plakativ vor Augen geführt werden. Eine Stellungnahme des Ich scheint zu fehlen. Dennoch wird in diesem Gedicht von 1951 wie von selbst die begrenzte Existenzmöglichkeit

³² S. 16. In Glòria Bordons Anthologie (siehe oben im Text bei Fußnotenziffer 21), S. 125. Das erste Gedicht des Bandes *Em va fer Joan Brossa* habe ich in meine Anthologie *Ein Spiel von Spiegeln. Katalanische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, mit 7 Farbzeichnungen und 3 Collagen von Antoni Tàpies, Katalanisch und deutsch, Leipzig: Reclam 1987, S. 130-131, aufgenommen. Siehe dort, S. 130-145, eine Auswahl von 8 Gedichten bzw. Bildgedichten von Brossa.

unter der Diktatur — auch in der lakonischen Syntax — spürbar. Ein erster Anflug von Selbstreflexivität zeigt sich im sechsten und letzten Vers, der die fünf Handlungen der ersten fünf Verse bewertend abschätzt: der Sprecher/Dichter ist sich der begrenzten Bedeutung des Mitgeteilten bewusst. Er behauptet zugleich implizit, dies sei jedoch für ein Gedicht durchaus genug und widerspricht damit unserer Erwartung, dass Leben nicht identisch mit Dichtung ist.³³

Im Grunde, so sagt uns ein späteres Gedicht,³⁴ reicht schon viel weniger für eine lyrische Mitteilung:

POEMA

La boira ha tapat el sol.

Us proposo aquest
poema. Vós mateix
en sou el lliure i necessari
intèrpret.

GEDICHT

Der Nebel hat die Sonne verdeckt.

Ich schlage Ihnen dieses
Gedicht vor. Sie selbst
sind dessen freier und notwendiger
Interpret.

³³ Schon der Titel des Bandes, *Em va fer Joan Brossa* (Mich machte Joan Brossa), zieht sich auf das «reale» Gemachtwordensein des Gedichtbandes zurück und weicht einer konventionellen Titelgebung aus - löst damit freilich erst recht ein kompliziertes reflexives Spiel aus: der Gedichtband spricht als «ich», der Name des Dichters taucht - außerhalb des Titels - nicht noch einmal als «Autor» auf (aber auf dem Originaltitelblatt sind im Titel die Wörter Joan Brossa rot gedruckt), etc.

³⁴ Aus *EL saltamartí*, 1963, publiziert in Barcelona: Llibres de Sinera, 1969. In *Poemes de seny i cabell*, Barcelona: Ariel, 1977, auf S. 652.

Der poetische Befund — Nebel vor der Sonne — rückt schon im zweiten Vers in die Distanz. Die Reflexion bezieht Dichter und Leser aufeinander und weist letzterem — überraschend in der Explizitheit der Aussage — seinen Anteil am kommunikativen Akt zu.

Ähnlich deutlich und selbstreferentiell ist das folgende Gedicht, das die thematische Vorgabe ganz zurücknimmt und lediglich auf die (transzendente) Schönheit ansich abhebt.³⁵

POEMA

A tu, qui
siguis, t'invito
a trobar les coses amb
la transcendental bellesa,
com jo les trobo, i tindràs el
poema.

Setembre de 1961

GEDICHT

Dich, wer
du auch seist, lade ich ein
die Dinge aufzufinden mit
der transzendentalen Schönheit,
wie ich sie finde, und dann hast du das
Gedicht.

An den Apellationsstil von Ex-voten, Wegemarken und Grabdenkmälern erinnernd, jedoch mit verfremdenden und prononcierten Enjambements,³⁶ wird der unbekannte Leser/Wanderer eingeladen, es dem Dichter gleich zu tun im Finden (*trobar* wie der *trobador*) der Schönheit, denn damit sei das Gedicht bereits da: der Leser ist hier vom Interpreten in frappanter, magischer Plötzlichkeit zum Kreator avanciert.

³⁵ Aus *Els ulls i les orelles del poeta*, (1961), publiziert in *Poemes de seny i cabell*, S. 585.

³⁶ Brossa arbeitet, wie mehrere der in diesem Aufsatz zitierten Gedichttexte zeigen, sehr bewusst mit dem Enjambement.

Noch reduzierter und zugleich totaler als in der Verszeile «La boira ha tapat el sol» sinnt uns der Dichter folgendes Gedicht ohne Titel an:³⁷

El firmament.

Ein Subjekt/Substantiv muss genügen. Jede weitere verbale, adjektivale oder syntaktische «Ausschmückung» verbietet sich angesichts der Erhabenheit und Unendlichkeit des Gegenstandes. Die experimentelle «Frechheit» (d. h. konventionsverletzende Aktion), dem Leser lediglich minimalistisch ein Substantiv mit Artikel hinzuwerfen, wird beim wiederholt lesenden Festhalten an diesem «Vers» zu einer weit ausholenden deiktischen Geste, der Artikel fast zu einem Demonstrativ. Die Geste verharrt am Versende im unendlichen Raum. Der Kürze der Aussage ist die Weite des nächtlichen Firmaments umgekehrt proportional. Der Leser ist kreativ verunsichert, wie weit er sich bei einer besonders gering erscheinenden dichterischen Anstrengung einer Auslegung als «freier und notwendiger Interpret» im Sinne des letzten Satzes des vorherigen Gedichts überlassen und dem Gedicht Tiefe zubilligen darf. Das Gedicht wirkt damit auf den Betrachter/Leser analog zu dem mit wenigen Pinselstrichen (wie von einem Kind) hingemalten abstrakten Bild.

Ein ähnlich den Leser auf die weitere Ausfüllung verweisendes Gedicht, das sich begnügt (analog zur *arte povera*) nur einen Anlass zu geben, ist das folgende:³⁸

Escolteu aquest silenci.

Hört diese Stille.

Ist dies eine Aufforderung zum Innehalten in einer geschwätigen Welt («silenci» als Positivum) oder — als 1963 geschriebenes Gedicht — ein

³⁷ Aus *Poemes irregulars* (1957-1958), publiziert in *Poemes de sery i cabell*, S. 89.

³⁸ Aus *El saltamartí*, 1963, publiziert in Barcelona: Llibres de Sinera, 1969; zitiert aus *Poemes de sery i cabell*, S. 663. In einer zweiten, von Glòria Bordons herausgegebenen Anthologie von Brossatexten; Joan Brossa: *Poesia i prosa*, València: 3 i 4 (Tres i quatre), 1995, ist im Inhaltsverzeichnis (auf S. 299) dieses Gedicht mit der Angabe der Seite 130 verzeichnet, doch die Seite 130 ist vollkommen leer. Es gibt keine Anzeichen, dass das mir vorliegende Exemplar ein Fehldruck ist.

politischer Verweis auf das von der Zensur erzwungene Schweigen («silenci» als Negativum): Joan Brossa schreibt zu dieser Zeit im Bewusstsein dessen, dass er das meiste seiner katalanischen Dichtung nicht veröffentlichen kann.

In einem weiteren Gedicht fehlt uns gar jeder thematische Vorschlag; wir bekommen nur noch eine formale Bemerkung mit auf den Weg:³⁹

Mer fragment d'un poema més llarg.

Reines Fragment eines längeren Gedichts.

Sicher wird man diese Zeile als Fragment eines Gedichts ansehen können. Doch zugleich ist sie nicht einmal das: die Selbstreflexivität der Zeile steht im paradoxen Widerspruch zu ihrem Anspruch, *selbst* dieses Textfragment zu sein. Wir werden diesem Spannungsverhältnis noch in den nächsten Gedichten begegnen: das *signifiant* (die Wörter) kann unter logischen Aspekten nicht das gemeinte *signifié* (das Fragment) sein, doch unsere gewohnte Korrelierung von *signifiant* und *signifié* und die, wenn auch rudimentäre, Gedichtform, treiben uns zu der Annahme, die vorliegende Zeile sei das angesprochene Gedichtfragment.

Eine wiederholte Lektüre weist uns zum Fragmentcharakter jeder Kommunikation, jedes Gedichts, jedes Lebens weiter: alles ist immer nur Teil von etwas anderem, längerem, größerem. In *diesem* Sinne jedoch ist unsere Verszeile gar kein Fragment mehr, sondern ein vollständiges Gedicht mit einer transzendenten Aussage.

Die Verszeile, thematisiert als Bruchstück, bringt uns schon in die Nähe des Gedichts als Objekt. Hierhin führt uns Brossas Kreativität schließlich in folgendem Gedicht:⁴⁰

³⁹ Aus *Un, i no dos* (1959-1960), publiziert in *Poemes de sery i cabell*, S. 146.

⁴⁰ Siehe dazu meinen Beitrag *Joan Brossa: prestidigitador de la lletra i de la paraula —mag del poema— fregolitzador dels objectes*, in: Joan Brossa, ed. Josep P. Montaner, Manel J. M. Romero, Pere Bessó, València: La Forest d'Arana, 1994, p. 247-250. Das folgende «Poema amb fons negre» gehört in den Gedichtband *Poemes civils*, Barcelona: Ed. R. M., 1961; in *Poemes de sery i cabell*, S. 379.

POEMA AMB FONS NEGRE

A la dreta del poema, un sofà
marró. Al mig del poema,
Pierrot estirat damunt els versos.
Travessa el poema Arlequí amb
un colom negre a la mà.
Entra al poema Colombina
i arrenca al sofà dotzenes
d'agulles de fer mitja.

Se'n va.

GEDICHT MIT SCHWARZEM HINTERGRUND

Rechts vom Gedicht ein braunes
Sofa. In der Mitte des Gedichts
Pierrot, auf den Versen ausgestreckt.
Es durchquert Harlekin das Gedicht mit
einer schwarzen Taube in der Hand.
Es betritt Colombina das Gedicht
und reißt aus dem Sofa Dutzende
von Stricknadeln.

Sie geht.

Wenn wir mit unserer normalen Erwartung den Gedichtstitel lesen, vermuten wir zunächst einen Hinweis auf die graphische Präsentation, also ein auf schwarzem Hintergrund gedrucktes Gedicht (mit weißen Lettern). Da wir das Gedicht allerdings wie üblich schwarz auf weiß vor uns sehen, haben wir schnell eine Erklärung zur Hand: es müsse einen Originaldruck geben, in dem das vom Titel Angekündigte graphisch korrekt wiedergegeben sei.

Aus diesen Überlegungen reißt uns die erste Hälfte des ersten Verses: «Rechts vom Gedicht». Wir haben es offenbar mit einem derart materialisierten Gedicht zu tun, dass es ein Rechtsdavon (und ein Linksdavon?) gibt. Ehe wir noch zögernd vermuten können, dass sich dies auf die Blattseite beziehen

kann, auf der das Gedicht abgedruckt ist, überrascht uns das Versende, das uns zu einem Möbelstück führt: einem Sofa. Die Existenz dieses Sofas zieht unweigerlich das Gedicht in die Kategorie eines Objekts, das dreidimensional einen Platz einnimmt, von dem aus rechts ein Möbel stehen kann. Die Fiktionalität des Gedichts wird radikal mit der Materialität von lebensweltlichen Objekten verzahnt, der Status des papierernen Trägers der lyrischen Kommunikation radikal verwirrt. Wir werden vielleicht nicht gleich so weit denken, dass wir uns das Gedicht als Möbel denken, aber doch als irgendein, vielleicht später genauer vorzustellendes Objekt. Die Folge des zweiten Verses bestätigt uns bereits, dass es eine Mitte dieses Gedichts/Objekts gibt, ehe im dritten Vers die eklatante Überraschung folgt: die pfiffig-naive Komödienfigur Pierrot⁴¹ hat sich mitten in das Gedicht auf die Verse gelegt.⁴² Mit diesem Akt hat Pierrot (der Dichter?) den Prozess der Materiewerdung des Gedichts besiegelt. Es ist (vollends?) zu einem Objekt geworden, auf das man sich legen kann, ja der Leser überlegt überrascht, ob Pierrot quer über den Versen liegt oder auf einem Vers in der Mitte — wobei er seinen Körper über die Wortzwischenräume hinweg vielleicht den Majuskeln und Minuskeln anpasst.⁴³

Die Commedia dell'arte-Atmosphäre wird durch den Eintritt Harlekins fortgesetzt, der das Gedicht durchquert⁴⁴ — mit einem für den Auftritt von Magiern typischen Ingrediens, einer Taube. Der Leser visualisiert dabei möglicherweise, dass Harlekin die Verse ein wenig auseinanderdrücken muss, um das Gedicht zu durchqueren. Wie sich im Vers vorher das Gedicht als Liegemöbel materialisierte, so hier auch noch als ein Objekt eng zusammen-

⁴¹ Üblicherweise in weißer Maske und weitem, weißen Kostüm; siehe Kay Dick, *Pierrot*, London: Hutchinson, 1960.

⁴² Einen analogen Effekt in der Prosa provoziert Italo Calvino in seinem Roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino: Einaudi, 1979, S. 11, als sich der Nebel - der Rauch aus dem Schornstein der Lokomotive - über den Kapitelanfang und den ersten Absatz legt: «Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, uno sfiatare di stantuffo copre l'apertura del capitolo, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso.» Zu den weiteren mit der *Mise-en-abîme* verwandten Effekten, zu denen man auch einige von Brossas Vorgehensweisen rechnen könnte, siehe Inge Mees: «Die *mise en abîme* und Italo Calvinos *Se una notte d'inverno un viaggiatore*», Frankfurt am Main, Magisterarbeit, 1991.

⁴³ Den Kopf und die Kniekehle(n) auf eine Majuskel abgelegt, das Gesäß auf eine Minuskel (ein 'm' zum Beispiel) oder zwischen zwei Worte gebettet?

⁴⁴ «travessa», kann auch mit «überquert» übersetzt werden, je nachdem, ob man stärker das Gedichtobjekt oder den Bühnenaspekt sieht.

stehender paralleler Begrenzungen. Der magische Aspekt der Verwandlung⁴⁵ behält weiter die Oberhand über den reinen und realistischen Theateraspekt. So «zaubert» auch das Wort «colom» die dritte Commedia dell'arte-Figur herbei, Colombina, die in das Gedicht hineintritt, auf dem — wie wir erinnern — Pierrot ausgestreckt liegt. Wir erinnern auch, dass das Sofa rechts vom Gedicht, also außerhalb, steht. Aus diesem Sofa nun reißt Colombina Dutzende von Stricknadeln (die offenbar dort eingestochen waren — vielleicht ein Grund, warum Pierrot sich lieber auf die Verse gelegt hat). Der Leser, der dem Charme erliegt, diese irrealen Situation zu visualisieren zu versuchen, muss sich Colombina als im Innern des Gedichts vorstellen, aus dem sie (mit dem Arm) hinausgreift, um bis zum Sofa hinauszulangen.

Eine Leerzeile im Gedicht deutet nun eine Pause an. Dann endet die komplexe evozierte magische Situation des Gedichts in lakonischer Kürze mit zwei Silben: «Sie geht.» Colombina verlässt die Gedichtskonstruktion und den Raum, in dem diese und das Sofa stehen, und hinterlässt uns — nachdenklich, überraschend aufgestört aus unseren Rezeptionsgewohnheiten. Das Personen-trio, mit dem uns schon das erste Gedicht konfrontierte, Pierrot, Harlekin und Colombina, hat wieder und gleichzeitig in spezifisch neuer Weise, unsere Vorstellungskraft in Bewegung gebracht.⁴⁶

Doch schauen wir uns den Text noch genauer an: Der Objektcharakter des Gedichts wird durch die Selbstreflexivität des Textes in die Schwebelage gebracht, denn das Gedicht, von dem die Rede ist, ist eigentlich nicht das Gedicht, das wir vor Augen haben. Wir lesen, wenn wir lediglich von der logischen Ebene her argumentieren, in einem Text die Beschreibung der Position eines Gedichts und der mit diesem in Verbindung tretenden drei Akteure. Es scheint aber, dass wir, um der magischen Seite gerecht zu werden, dieses Gedicht mit dem uns vorliegenden Text gleichsetzen müssen; ja der Titel POEMA AMB FONTS NEGRES zwingt uns dazu: dem uns vorliegenden Text wird die Bezeichnung POEMA ausdrücklich zugesprochen und wir können nicht umhin, den bestimmten und bestimmenden Artikel «el

⁴⁵ Der «Fregolisme» des italienischen Verwandlungskünstlers Leopoldo Fregoli (1867-1936) hat Brossa bekanntlich sehr stark beeinflusst. Siehe meine in den Fußnoten 40 und 19 genannten Beiträge. Brossa sagt selbst: «Frègoli és un surrealista *avant la lettre*. Aquest afany de proteisme, de rapiditat, d'invenció, de sorpresa constant, el converteixen en un precursor.» (Jordi Coca, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Barcelona: Pòrtic, 1971, S. 63)

⁴⁶ Brossa sagt selbst: «Arlequí, Pierrot i Colombina, aquesta és l'essència del teatre. Vull dir que el teatre és un mitjà que treballa damunt la imaginació i la sensibilitat», ebenfalls in Jordi Coca, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Barcelona: Pòrtic, 1971, S. 69.

poema» (vier Mal wiederholt, dazu noch ein Mal «els versos») auch mit demonstrativem Wert («d'aquest poema aquí») zu lesen. Damit verweist es auf etwas, das es zugleich selbst ist — ist Subjekt und Objekt zugleich.

In der Zwitterstellung zwischen Objekt und Beschreibung eines Objekts befinden sich eine Reihe weiterer Gedichte Brossas, die uns Leser auf dem eingeschlagenen Weg der paradoxen Perspektive auf das Materielle des Gedichts weiterführen.⁴⁷

PONT

Aquest és el camí
que serveix per a passar
del poema anterior al següent.

BRÜCKE

Dies ist der Weg,
der dazu dient, hinüberzugehen
vom vorherigen Gedicht zum nächsten.

Sehen wir Gedichte als materielle Objekte, so ist es nur folgerichtig, dass Brücken zwischen ihnen errichtet werden können. Vielleicht sind Literaturhistoriker im besten Falle die Brückenbauer zwischen den in der Zeit aufeinanderfolgenden literarischen (hier: lyrischen) Texten.

In einem weiteren Gedicht impliziert Brossa den Leser in anderer Weise — diesmal wieder in komplexem Ineinandergreifenlassen verschiedener Ebenen und Systeme:⁴⁸

⁴⁷ Das folgende Gedicht stammt aus *El cigne i l'oc* (1964), publiziert in *Rua de llibres* (1964-1970), Barcelona: Ariel, 1980, S. 79.

⁴⁸ Aus *Poemes civils*, 1960; zitiert nach *Poemes de seny i cabell*, S. 392.

Un pont
cobert de molsa de cap a cap
fixat a les dues riberes
entre espessor de joncs.

Quan el lector llegeixi aquest poema
pagarà a la caixa allò convingut
i passarà a l'altra banda del
pont.

Eine Brücke
ganz mit Moos überdeckt
an beiden Ufern verankert
zwischen Schilfdickicht.

Wenn der Leser dieses Gedicht liest
muss er an die Kasse das Vereinbarte zahlen
und geht dann auf die andere Seite der
Brücke.

Die Ebene der ersten Strophe — eine «romantische» Brücke — wird in der zweiten Strophe verlassen, um den Leseakt zu thematisieren, und dieser wird sogleich in eine dritte Ebene, den Freizeitbereich des Brett- und Unterhaltungsspiels⁴⁹ integriert: der Zahlung des (Spiel-)Geldes folgt dort das Setzen der die spielende Person vertretenden Spielfigur — hier auf die andere Seite der Brücke. Doch weist dieses letzte Wort des Gedichts wieder auf den ersten Vers und damit auf die Anfangsebene zurück, wodurch die verschiedenen Systemebenen und der Leser in irreduzibler Weise vereint werden. Das Lesen des in der ersten Strophe evozierten Bildes der Brücke wird in der zweiten metasprachlich thematisiert, mit dem Akt einer Teilnahme an einem Unterhaltungsspiel verknüpft, der Leser in der Sprache einer Spielanweisung zu einem, allerdings spielerischen, Zahlungsakt verpflichtet und am Ende als eine Art Gegenwert der Weg zur anderen Brückenseite freigegeben. Der Leser, der sich ja nicht in einem Spiel befindet, überträgt die Spielsituation auf die Lesesituation bei der ersten Strophe und fragt sich, welche andere Seite es für ihn zu erreichen gibt, wenn er sich in das Gedicht hineinziehen

⁴⁹ In der gesamten Dichtung Brossas ein bedeutendes thematisches und Inspirationselement.

lässt. Jetzt können symbolische, allegorische Deutungen einsetzen (Brücke — Moosbedeckung — zwei Ufer — Füßen im Dickicht), die durch das plötzliche Ineinandergreifen der verschiedenen Bereiche provoziert werden.

Das Gedicht (und seine Brücke), ist uns Lesern hier diffus als begehbar erschienen. Das nächste Gedicht ist so stark Objekt, dass es physisch ausmessbar wird:⁵⁰

Aquest poema
té dues estrofes.

Entre l'una i l'altra
hi ha una distància
d'un centímetre.

I arrenca un plor callat
tot tapant-se la cara amb les mans.

Era pastor?

Dieses Gedicht
hat zwei Strophen.

Zwischen der einen und der anderen
herrscht ein Abstand
von einem Zentimeter.

Und bricht in stilles Weinen aus,
verdeckt dabei das Gesicht mit den Händen.

War er Hirte?

Die auf die Form, wie das Gedicht auf die materielle Fläche gedruckt ist, zielende Selbstreferentialität, ist nur auf den ersten Blick physikalisch korrekt; denn genauer betrachtet⁵¹ kann weder die Zentimeterzahl noch die Zahl der

⁵⁰ Aus *Poemes civils*; zitiert aus *Poemes de seny i cabell*, S. 406.

⁵¹ Wenn wir «Aquest» als sofort referentiell auf die vier Strophen und nicht als verzögert referentiell auf die beiden letzten auffassen.

Strophen richtig sein: eine merkwürdige Unruhe erfasst den Leser schon bevor er dann die Evokation der Emotion in der vorletzten Strophe liest und durch die kryptische Frage des letzten Verses ohne Antwort zurückgelassen wird.

Bei Brossa haben aber Strophen nicht nur Zentimeterabstände, sondern Gedichte haben Rückseiten, die sichtbar werden, wenn man über ein Spiel von Spiegeln verfügt.⁵²

[...]
Un joc de miralls
permet de veure l'altra banda del poema.
[...]

Ein Spiel von Spiegeln
erlaubt, die andere Seite des Gedichts zu sehen.⁵³

Wieder erlaubt der Verweis auf die (fiktive) materielle Seite des Gedichts auch eine metaphorische Lektüre: das Spiel von Spiegeln, Metaphern, Allegorien erlaubt den Blick auf eine andere Seite.

Diesen verwirrend komplexen und außerdem wieder metaphorisch/allegorisch lesbaren Aspekt der Selbstreferentialität führt Brossa im folgenden Gedicht noch weiter:⁵⁴

⁵² Aus *Poemes civils*, 1960, zitiert aus *Poemes de serry i cabell*, S. 453. Das ganze Gedicht lautet: «Per a tenir autoritat i exigir una / disciplina cal proveir tots / els homes d'allò que necessiten. // Un joc de miralls / permet veure l'altra banda del poema. // El teló és una superfície de tela / on hi ha pintat un paisatge, / o un edifici, o una plaça, / o qualsevol altra cosa.»

⁵³ Es dürfte sich hier um einen der berühmtesten Verse Brossas handeln: Pere Gimferrer stellt ihn einem seiner Gedichtbände als Motto voran und ich selbst habe so meine katalanisch-deutsche Anthologie katalanischer Lyrik des 20. Jahrhunderts betitelt. Siehe alle Angaben in *Zeitschrift für Katalanistik* 8 (1995), S. 198-199, in meiner Rezension von Carme Rieras *Mirror Images / Joc de miralls* (S. 197-199).

⁵⁴ Aus *Els ulls i les orelles del poeta* (1961), publiziert in *Poemes de serry i cabell*, S. 553. Am Fuß der Seite trägt dieses Gedicht die Widmung: «Homenatge a Pompeu Fabra».

ENTREACTE

Els mots corren a canviar-se
de vestit. Baixen els telons, i les bambolines
vénen de nou damunt els bastidors.
Els subjectes, els verbs i els adverbis,
ja vestits d'altra manera, tornen
a escena. Resta un grup
d'adjectius mirant pel
forat del teló.

El poema següent ara començarà.

ZWISCHENAKT

Die Wörter beeilen sich das Kostüm
zu wechseln. Die Vorhänge fallen, und die Hängedekorationen
senken sich erneut auf die seitlichen Stellwände.
Die Subjekte, die Verben und die Adverbien,
bereits neu gekleidet, kehren
auf die Bühne zurück. Es bleibt eine Gruppe
von Adjektiven über, die durch das
Loch im Vorhang schauen.

Das nächste Gedicht wird gleich beginnen.

Während in den vorherigen Gedichten sich diese selbst als ganze materialisiert hatten, sehen wir nun ihre Bestandteile, die Wörter, zu eigenständiger Existenz personalisiert. Das Gedicht ZWISCHENAKT gibt uns — zwischen den Akten (wir werden erst im letzten Vers sehen, um was für «Akte» es sich handelt) — den Blick frei hinter die Kulissen, und da sehen wir, dass Wörter ihre Kleidung wechseln, sich neu in neue Kontexte gruppieren und grammatische Gruppen von Wörtern mal auftreten, mal im Hintergrund bleiben, aus dem sie allerdings, offenbar neugierig, weiter teilnehmen am Wörtertheater: Ironisch verweist uns Brossa darauf, dass gerade die Adjektive in der nächsten «Szene» nicht mit auftreten können — wenn sie auch danach gieren. Eine historische Lektüre dieses sich scheinbar nur in der Selbstreflexion bewegen-

den Gedichts von 1961 würde den kritischen Aspekt der oberflächlich ausstaffierenden Verwendung von Wörtern, der fadenscheinigen Rhetorik der Diktatur hervorheben können.

Auf eine «Zeilenpause» hin folgt der letzte Vers, wie die Ankündigung eines Theaterdirektors. Die Akte, um die es sich handelt, sind dichterische Akte, sind die aufeinanderfolgenden Gedichte eines Gedichtbandes.

Gedichte besitzen nicht nur Ausdehnung als Objekt und folgen physisch aufeinander, von ihren Wörtern in jeweils neuer Zusammenstellung vorgetragen, sie haben auch eine eigene Zeit, die zu der des Leseakts im Gegensatz steht.⁵⁵

EL TEMPS

Aquest vers és el present.

El vers que heu llegit ja és el passat
-ja ha quedat enrera després de la lectura-
La resta del poema és el futur,
que existeix fora de la vostra
percepció.

Els mots
són aquí, tant si els llegiu
com no. I cap poder terrestre
no ho pot modificar.

DIE ZEIT

Dieser Vers ist die Gegenwart.

Der Vers, den ihr gelesen habt, ist schon Vergangenheit
-er blieb zurück nach der Lektüre-
Der Rest des Gedichts ist die Zukunft,
die außerhalb eurer

⁵⁵ Das folgende Gedicht stammt aus *El saltamartí*, 1963; zitiert aus *Poemes de seny i cabell*, S. 653.

Wahrnehmung existiert.

Die Wörter
sind hier, ob ihr sie lest
oder nicht. Und keine irdische Macht
vermag dies zu ändern.

Die das zeitliche Fortschreiten der Lektüre begleitende Selbstreflexivität gerät mit dem gedruckten Text in einen Spannungskontrast, der sich letztlich nicht auflösen lässt. Brossa spielt darauf in der letzten Strophe an, in der er die von der Lektüre unabhängige Existenz der Wörter unterstreicht (wiederum auch historisch lesbar als ein 1963 ausgesprochenes Bekenntnis zur Kraft des dichterischen Worts trotz jeder Zensur). Brossa nimmt damit die Komplementärposition zu seinem anfangs zitierten POEMA: «La boira ha tapat el sol» ein, wo er jeden von uns als «lliure i necessari / intèrpret» des Gedichts anspricht. Beide Aspekte fasst Octavio Paz⁵⁶ in einem Zitat zusammen, das Arthur Terry im «Pròleg» zu *Poemes de seny i cabell* wiedergibt: «El texto permanece, resiste a los cambios de la lectura. Resiste a la historia. Al mismo tiempo, el texto sólo se realiza en esos cambios. El poema es una virtualidad transhistórica que se actualiza en la historia, en la lectura. No hay poema *en sí*, sino *en mí* o *en tí*».⁵⁷ (Diese Bemerkung von Paz spricht auch die in meiner Analyse der Brossagedichte nur angedeutete historische Lektüre an.)

Noch einmal zeigt uns Brossa die immer wieder überraschende Komplexität seines Dichtens in einem streng komponierten Sonett aus drei Quartetten mit abschließendem Reimpaar, das man neben Joan Mirós⁵⁸ kindliche Welt der Freude an spielerischen Zeichen und Objekten stellen kann. Dieses «Sonett aus Papier» (nur im Vorbeigehen auf den papierernen Träger eines gedruckten Sonetts verweisend) zeigt im Stil von Papierfaltanweisungen wie der Leser/das Kind ein Gedicht herstellt, das Flüge durch

⁵⁶ Mit Octavio Paz (und Rafael Alberti) zusammen erhielt Brossa 1988 die Picasso-Medaille der Unesco.

⁵⁷ Terry, S. 16; Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral, 1974, S. 209.

⁵⁸ In dem Buch *Tres Joans*, Barcelona: La Polígrafa, 1978, hatten sich die befreundeten, den gleichen Vornamen tragenden und dem Avantgardedenken verpflichteten Joan Miró, Joan Brossa und der barceloniner Kunstförderer Joan Prats zu einer gemeinsamen Publikation zusammengetan. Arthur Terry hat hervorgehoben: «els poemes de Brossa a vegades fan la impressió de ser uns equivalents verbals de les pintures de Miró o de Tàpies, els dos artistes que ha tractat més íntimament en el curs de la seva carrera» («Pròleg» zu *Poemes de seny i cabell*, S. 11).

unser Universum vollführen kann:⁵⁹

SONET DE PAPER

Agafes i doblegues el sonet,
que formi quatre gruixos de paper,
i hi marques tres rectangles A B B
A de manera que s'aguanti dret.

Després, i quan els tinguis doblegats,
ajunta'ls per la línia de punts
D D; plegats els tres quartets ben junts,
retalla'n el que sobri pels costats.

Llavors has de tallar l'apariat;
fes-ho pel llarg i, quan el tinguis pla,
aguanta bé la forma amb una mà
i amb l'altra deixa el fons en llibertat.

Veuràs com el poema i cada vers
mouen les ales pel teu univers.

Schon ohne auf Brossas mit den hier beigezogenen Texten verwandte visuelle Poesie einzugehen, haben wir einen für Brossas Kreativität typischen Bereich erkunden können. Einem Werk, das über 100 während eines halben Jahrhunderts geschriebene Gedichtbände umfasst, konnten wir allerdings nur in einer kleinen Parzelle — speziell auf seine Produktion der sechziger Jahre bezogen — näher kommen. Immerhin können wir einige entscheidende Konstanten von Brossas Kreativität, soweit sie in den beigezogenen Gedichten zu Tage traten, benennen: mit dem einfachsten Material und der Beziehung populärer Spiel-, Theater- und Zauberelemente kreiert Brossa Kontraste und überraschende Sprünge. Er sagt es selbst in dem langen und bedeutsamen, als Buch publizierten Interview, das Jordi Coca mit ihm gemacht hat:⁶⁰

⁵⁹ Aus *Llumenerada* (1961-63), publiziert in *Poemes de seny i cabell*, hier S. 633. Auf eine Übersetzung, die nur bei exakter Wiedergabe des Reimschemas abba der drei Quartette und bei abschließendem Paarreim Sinn hätte, verzichte ich.

⁶⁰ Siehe oben, Fußnote 45, S. 51.

«Tota aquesta mitologia popular m'agrada moltíssim; tots aquests trencaments per a produir efectes no habituals; contrastos i salts al buit [...] amb el material més humil». Brossa entledigt sich der Beschränkungen des konventionellen Denkens, die ein Hemmschuh für den schöpferischen Gedankensprung sind. Er ordnet in seiner Darstellung den Zusammenhang unserer Erfahrungen neu. Brossa sucht die alles Überflüssigen entkleidete Sprache und die höchstmögliche sprachliche Konzentration, mit der er gleichzeitig spontan neue Verknüpfungen für den Leser einführt. Er definiert das Gedicht selbst als: «Una concentració de llenguatge i un assaig de correspondències. El valor d'un poema el determina el nombre de finestres que obre al lector.» (Coca, S. 62) Und Arthur Terry⁶¹ bestätigt «la seva recerca constant de l'«essencialitat», o sigui, d'un llenguatge extremament despullat, en què la poesia queda reduïda al mínim essencial». Brossa gelingt es insbesondere dadurch die Fenster zu öffnen, dass er die konventionellen Grenzen zwischen Wirklichkeit und Phantasie, zwischen Leben und Gedicht zum Verschwinden bringt. Terry spricht von Brossas Absicht, «de suprimir els límits convencionals entre el real i l'imaginari» (S. 10).

Um noch einmal Arthur Koestler zu zitieren: «The creative act consists in combining previously unrelated structures in such a way that you get more out of the emergent whole than you have put in.»⁶² Und: «The creative act [...] combines, reshuffles, and relates already existing but hitherto separate ideas, facts, frames of perception, associative contexts.» Er betont noch einmal den «sudden leap of the creative act» (S. 2) und weist uns damit auf die frappierenden Effekte, die Brossas Gedichte ebenso auf uns gemacht haben, wie Picassos Stierkopf, bei dem der real vorgegebene Sattel und Lenker durch den kreativen Akt zu einer Wirkung rekombiniert werden, die mehr ist als die Summe ihrer Teile und die Abschottung der Realität gegenüber der Phantasie aufricht. Wie bei Picasso wird auch bei Brossa in avantgardistischen Tun zugleich der schwierige Status des Dichters/Künstlers in schwieriger Zeit — im Kampf für die Freiheit des Ausdrucks — transparent.

Doch Brossa ist sich der Fragilität der Arbeit des Dichters und der Fragilität seiner Gedichte bewusst.⁶³

⁶¹ In seinem «Pròleg» zu *Poemes de seny i cabell*, S. 7-38, hier S. 13.

⁶² In seinem Aufsatz «The three domains of creativity», in: *The concept of creativity in science and art*, ed. Denis Dutton / Michael Krausz, Boston: Martinus Nijhoff, 1985, S. 1-17, hier S. 1.

⁶³ Aus *Un, i no dos*, 1959-1960, publiziert in *Poemes de seny i cabell*, hier S. 212.

Una ratxada de vent
trenca la cadena de l'ancora
i el poema s'estavella contra
les roques.

Eine Windböe
lässt die Ankerkette zerbersten
und das Gedicht zerschellt gegen
die Felsen.