

Joaquim Molas (Barcelona)

Die literarische Avantgarde: Imitation und Originalität¹

Das Jahr 1924 war nicht nur für die europäische Avantgarde insgesamt von entscheidender Bedeutung; ebenso bedeutend war es auch für die katalanische und dabei insbesondere für die literarische Avantgarde. Im Oktober jenes Jahres veröffentlichte nämlich André Breton das erste seiner surrealistischen Manifeste, worin er zahlreiche frühere Gedanken erweiterte und vertiefte und einen Ausweg aus der Sackgasse vorschlug, welche durch die von den Dadaisten betriebene systematische Negation entstanden war. Im gleichen Jahr verstarb Joan Salvat-Papasseit, der zu diesem Zeitpunkt als Vertreter des Futurismus zu den repräsentativsten Lyrikern der katalanischen Avantgarde zählte. Nur wenige Monate später, im März des darauffolgenden Jahres, zog J. V. Foix, ein anderer Lyriker, der innerhalb des katalanischen Futurismus eine herausragende Rolle spielte,² für die Zeitschrift *Revista de Poesia* aus einer dadaistischen Perspektive eine kritische Bilanz der Avantgarde-literatur, in der er die Vorzüge des Bretonschen Entwurfs betonte.

In Frankreich gibt es heute als Folge des ganzen Trubels eine wahrhaft fortschrittliche Gruppe: die der Superrealisten und drei oder vier unabhängige junge Schriftsteller, die in der Phase des «Rette sich, wer kann» ihre unbestreitbare Persönlichkeit bewahrt haben. [...] der Dadaismus war ein Training der Verantwortungslosigkeit. Hier sehen wir nun die fleißig-

¹ Übersetzung aus dem Katalanischen von Sabine Sattel.

² Einige seiner Freunde, wie Joaquim Folguera, gingen so weit, Foix mit der Bewegung selbst gleichzusetzen. Vgl. J. M. López-Picó: «Notes per a la biografia de Joaquim Folguera», in: *A mig aire del temps*, Barcelona: Publicacions de «La Revista», 1933, S. 27 und 33.

sten Athleten: die Superrealisten. Laßt sie doch ihre Orgien feiern: Das sind Verirrungen von Neulingen! Sobald sie das Gleichgewicht wiedergefunden haben, werden sie einige brauchbare unverdorbene, neue Bilder gefunden und die Phantasie von den Ablagerungen, die sie verseuchten, befreit haben.³

Im November des genannten Jahres schließlich veranstaltete Salvador Dalí seine erste Einzelausstellung in der Galerie Dalmau, während er erst zwei Jahre später schriftstellerisch tätig werden sollte. So kann man ab dem Jahre 1924 von zwei Richtungen innerhalb der literarischen Avantgarde Kataloniens sprechen. Allerdings zeigen beide, über die zum Teil substantiellen Unterschiede hinweg, eine Reihe gemeinsamer Merkmale, die sich rückblickend als verbindend herausstellen.

Tradition und Innovation

Wie auch ihre Kollegen aus der bildenden Kunst veranstalteten die Lyriker zu Anfang des Jahrhunderts, sei es aus eigenem Antrieb oder durch die Anregung aus Paris, eine Reihe von Experimenten, die ähnlich wie in der französischen Hauptstadt auf natürliche Weise in den großen Aufbruch der Avantgarde hätten münden können. Gabriel Alomar erfand in einem am 16. April 1904 im Ateneu Barcelonès gehaltenen und im folgenden Jahr publizierten Vortrag zur Bezeichnung seiner Neubestimmung des *Modernisme* das Zauberwort *Futurisme*, das einen beachtlichen Widerhall fand.⁴ Marinetti entdeckte es in einer von Marcel Robin verfaßten und im *Mercure de France* veröffentlichten Rezension und verwendete es in einer

anderen Bedeutung zur Bezeichnung einer der ersten großen Avantgardebewegungen.⁵ Andererseits stand Alomars Entwurf, im Grunde nichts anderes als eine Mischung aus hispanischem *Regeneracionisme* und deutschem Idealismus, am Anfang einer Denkrichtung, die sich mindestens bis zum Ende des zweiten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts einer relativen Verbreitung erfreute und Anlaß zu zahlreichen Verwechslungen gab. Im Jahre 1907 analysierte zum Beispiel Jaume Brossa das Panorama der aktuellen Ideen und unterschied dabei drei Strömungen: den *Futurisme* eines Alomar, den *Humanisme* oder *Noucentisme* eines Eugeni d'Ors und drittens den *Universalisme*, der theoretisch als Synthese der ersten und zweiten Richtung verstanden werden kann und im Grunde nichts anderes ist als das, was Brossa in den neunziger Jahren als *Modernisme* bezeichnet hatte.⁶ Rubén Darío ließ in seinem Roman *La isla de oro*, den er während seines ersten Mallorcaaufenthaltes vom November 1906 bis Frühjahr 1907 verfaßte, Alomar als fiktive Romanfigur unter dem Namen «Futurista» auftreten. Als Darío einige Jahre später für die Zeitschrift *La Nación* in Buenos Aires Marinettis Manifest rezensierte, erinnerte er daran, daß der Futurismus bereits von Gabriel Alomar begründet worden war («el Futurismo estaba ya fundado por el gran mallorquín Gabriel Alomar»), wenn es sich seiner Meinung nach auch um ein zufälliges Zusammentreffen handelte («no se trata sino de una coincidencia»). Und er fügt hinzu: «en todo caso, hay que reconocer la prioridad de la palabra, ya que no de toda la doctrina.»⁷ Zwischen 1907 und

⁵ Vgl. G. E. Sansone: «Gabriel Alomar e il Futurismo italiano», in: *Lettere Italiane* 2 (1976), S. 178-196.

⁶ Jaume Brossa: «L'esperit universalista», in: *El Poble Català*, 11. Dezember 1907; wieder in: ders.: *Regeneracionisme i modernisme*, hrsg. von J.-L. Marfany, Barcelona: Edicions 62, 1969 (Antologia catalana; 52), S. 53 und 56-57.

⁷ Rubén Darío: *La isla de oro / El oro de Mallorca*, hrsg. von L. Maristany, Barcelona: J. R. S. Editor, 1978; «Marinetti y el Futurismo», in: J. Schwartz: *Las Vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y*

³ J. V. Foix: «Algunes consideracions sobre la literatura d'avantguarda», in: *Revista de Poesia* 1/2 (1925), S. 66 und 68; wieder in: J. V. Foix: *Obres completes*, vol. IV: *Sobre literatura i art*, hrsg. von M. Carbonell, Barcelona: Edicions 62, 1990 (Clàssics catalans del segle XX), S. 26 und 29.

⁴ Vgl. hierzu Maria de la Pau Janer: «Gabriel Alomar: El futurisme», in: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, hrsg. von Walter Jens, Bd. 1, München: Kindler, 1988, S. 350-351.

1910 erschienen drei Zeitschriften mit dem Titel *Futurisme*, eine in Barcelona, die beiden anderen in Terrassa und in Vilafranca del Penedès. 1912 hatte die im Stil des Aristophanes verfaßte Tragödie über die Gerechtigkeit (*Justícia!*) von Apelles Mestres Premiere, in der eine «Biel» genannte Figur, Führer der «joves cultural-mundials», den «veritable camí del pervindrisme» weist und unter anderem nicht von «civilització», sondern von «civilisme» spricht. Des weiteren finden sich zwei der bedeutendsten Gedanken Alomars nur leicht modifiziert bei den avantgardistischen Gruppierungen in der Zeit vor 1924 wieder: erstens die Idee, daß es im Verlauf der Geschichte immer schon «Futuristes» gegeben hätte, das heißt bestimmte Typen, die sich zu einem gegebenen Zeitpunkt gegen die herrschenden Normen auflehnten und eine neue Epoche begründeten, eine Idee, die im *Manifesto del Ultra* wiederzufinden ist, das 1921 in Heft 13 der Zeitschrift *Baleares* veröffentlicht und unter anderem von Alomars Sohn Joan und von Jorge Luis Borges unterzeichnet wurde. Zweitens die Vorstellung vom Dichter als *Columna de Foc* (so auch der Titel der einzigen Gedichtsammlung Alomars), das heißt als Messias oder Rückgrat der Gesellschaft, eine Idee, die von Salvat-Papasseit, etwa in einem seiner Programmgedichte (*Columna vertebral: Sageta de foc*) und, über diesen vermittelt oder direkt von Alomar beeinflusst, auch von den Redakteuren der Zeitschrift *Columna de Foc* (Reus, 10 Nummern 1918-1920) verwendet wurde.

1905 veröffentlichte Rafael Nogueras Oller unter dem Titel *Les tenebroses* eine Gedichtsammlung, die eine Art Programm der *Poesia negra* beinhaltet. Ihm zufolge besingen die Dichter in rosigen Tönen «l'amor, el matrimoni, la família». Oder sie verfassen Wiegenlieder («corrandes de bressol») oder *décimes* auf die Vaterschaft. Nun sei aber die «poesia íntima» der

críticos, Madrid: Cátedra, 1991, S. 374. Außerdem erwähnte Rubén Alomar und dessen Futurismus noch in den *Dilucidaciones*, die als Vorwort zum *Canto errante* fungieren. (Vgl. Rubén Darío: *Poesías completas*, hrsg. von A. Méndez Plancarte, Madrid: Aguilar, 1968, S. 693.)

Menschheit nicht rosa, sondern «negra i galdosa». Interessanter als diese moralisierende und konventionelle programmatische Erklärung sind jedoch die Gedichte selbst, mittels derer Nogueras Oller diese «intime» und «schwarze» Sichtweise vermitteln möchte. So konstruiert er einerseits einen urbanen Diskurs, der von einem radikalen Realismus ist, jedoch voller oft einfacher und oberflächlicher Symbole, die Maschine und die Idee der Masse eingeschlossen, ein Realismus, mit dem er das Elend und die Laster, von Fanatismus über Heuchelei bis hin zu sozialen Ungerechtigkeiten anprangert. Andererseits führt Nogueras in einigen seiner Gedichte formale Neuerungen ein, die erstaunlich originell sind und grob unter vier Punkte zusammengefaßt werden können. Erstens beabsichtigt Nogueras durch den Gebrauch der Umgangssprache, die Realität so getreu als möglich abzubilden, ein Stilmittel, das Apelles Mestres zuerst verwendete und das durch Maragall hoffähig wurde. Zweitens verwendet er den freien Vers, ohne jedoch auf den Reim zu verzichten. Drittens ordnet er einzelne Verse gestuft an, um die verschiedenen Teile eines Dialogs hervorzuheben, und löst außerdem hier und da ein Wort aus dem Zusammenhang, um mehr oder weniger von der traditionellen Poesie inspirierte Wortspiele zu veranstalten (*Tororot*). Viertens schließlich sind zwei Versuche visueller Poesie zu nennen: ein Gedicht gibt in Anlehnung an den Mäuseschwanz in Lewis Carolls *Alice's Adventures in Wonderland* in Form des Buchstaben S den Monolog eines Betrunknen wieder, während das andere, meines Wissens in absolut origineller Weise, eine Collage mit einem «B.L.M» («besa la mà») darstellt, das er mit dem Wort «Llibertat» unterschreibt; ein Manifest des Aufruhrs gegen die Gelehrten und ihre normierenden Lehrwerke:

Spinnweben im Kopf und Schlaf in den Augen dünkst du dich, zu wissen, was perfekt ist!... Du, der du dich mühest, den Künstler mit dem burlesken Stachel deiner Peitsche zu knechten; heute mußt du einsehen, du Trottel, daß ich, widerspenstig wie ich bin, nur schallend lachen kann über den Laufstall,

in dem ich mich bewegen müßte, hörte ich auf dich, die Dichtkunst!...⁸

Die Gründe dafür, daß derartige Experimente keine Fortsetzung fanden, liegen zum einen in den Veränderungen, die durch die gewaltige «römische» Invasion Ors', Carners und der noucentistischen Gruppe eingeleitet wurden, indem diese Gruppe in kurzer Zeit alle entscheidenden Stellen besetzte und jegliche Subversion im Keim erstickte; zum anderen in der eigenen Unzulänglichkeit: mangelnde Kohärenz, eine schwache theoretische Fundierung und - ein entscheidender Faktor - die geringe literarische Aktivität. So erklärt sich die in einigen Fällen nicht unerhebliche Verwirrung. Joan Pérez-Jorba zum Beispiel, der an den modernistischen Aktionen der Jahrhundertwende teilgenommen hatte und seit 1901 in Paris lebte, wo er direkten Kontakt zur frühen Avantgarde aufnahm, leistete einen entscheidenden Beitrag zu deren Verbreitung. Sein literarisches Werk in katalanischer Sprache folgt noch den modernistischen Vorbildern, seine Gedichte in französischer Sprache sind jedoch den fortschrittlichsten ästhetischen Positionen der Zeit verpflichtet. Die von Pérez-Jorba geleitete Zeitschrift *L'Instant* (zwei Jahrgänge, der zweite unter Mitarbeit von Millàs-Raurell), die eine Brücke zwischen den Kulturen bilden sollte, veranschaulicht zweifellos den Grad dieser Widersprüche. Im französischsprachigen Teil des ersten Jahrgangs, der von 1918 bis 1919 in Paris erschien, veröffentlichte Pérez-Jorba ausschließlich kubistische Texte und Beiträge. Im katalanischsprachigen Teil dagegen finden sich Beiträge mehr oder weniger bedeutender Persönlichkeiten der etablierten, das heißt der noucentistischen und vereinzelt der modernistischen Literatur, wenn letztere auch kaum noch von Bedeutung war. So stehen hier Texte von Apollinaire, Albert-Birot, Reverdy oder Soupault neben denen von Guanyavents, Maseras oder

López-Picó. Und Rezensionen der Werke von Apollinaire, Reverdy oder Dermée neben Studien über Maseras, Sert, Ors und Carner. In einigen wenigen Fällen publizierte Pérez-Jorba den französischen Beiträgen entsprechende Texte oder Besprechungen: ein Gedicht Salvat-Papasseits, Gedichte zweier völlig unbekannter Autoren, Rafael Tobella und Claudi Carbonell, und Rezensionen des *Guenyemer* von Junoy und der Zeitschriften *Trossos* und *Arc-Voltaic*. Im zweiten, 1919 in Barcelona erschienenen Jahrgang, werden die Widersprüche noch deutlicher. Der französischsprachige Teil ist zwar stark reduziert, folgt aber im wesentlichen der gleichen Ausrichtung, wenn auch - mit Gedichten von Tzara und Pérez-Jorbas *Divagacions sobre art d'Avantguarda* - eher dem Dada verbunden. Der katalanischsprachige Teil ist bereits einheitlich noucentistisch geprägt. Auf die gleiche Weise ist die dichterische Produktion Pérez-Jorbas den Vorbildern der Jahrhundertwende verpflichtet, wobei gelegentlich die Widersprüche - oder auch die eigene Unzulänglichkeit - nur allzu deutlich werden. *Turmell i el boc en flames* etwa, 1921 veröffentlicht, besteht aus zwei Teilen. Der erste, der zugleich dem Ganzen den Namen gibt, beweist seine Modernität trotz einer konventionellen Struktur durch einige formale Elemente, wie den Verzicht auf Satzzeichen, die gestufte Anordnung der einzelnen Verszeilen und den Gebrauch von Bildern, die entfernte Bedeutungsfelder in Beziehung setzen. Der zweite Teil mit dem Titel *Estances* dagegen ist nichts weiter als eine Sammlung von 143 absolut traditionellen Gedichten. Andererseits können seine wenigen französischsprachigen Gedichte der kubistischen Avantgarde zugerechnet werden, so etwa die anlässlich des Todes von Apollinaire verfaßte Elegie (*L'Instant*, Nr. 6) oder das in die *Anthologie Dada* aufgenommene Gedicht (Nr. 4-5, 1919). Ebenfalls auf französisch veröffentlichte Pérez-Jorba außerdem in Barcelona einen umfangreichen Essay über *Pierre Albert-Birot* (1920).

Josep M. de Sucre, der der schwärzesten modernistischen *Bohème* angehörte, versuchte die Orientierungslosigkeit nicht wie Pérez-Jorba durch Aktivismus und den gleichzeitigen

⁸ Rafael Nogueras Oller: *Les tenebroses*, Barcelona: «Joventut», 1905, S. 171; wieder in: Joaquim Molas: *La literatura catalana d'avantguarda: 1916-1938*, Barcelona: Bosch, 1983, S. 30.

Gebrauch zweier Sprachen zu überwinden, sondern durch Zusammenarbeit mit den neuen Gruppierungen, weniger als Konvertit denn als frecher und wacher Nonkonformist, der von einem bestimmten Moment an mit der Poesie und der Malerei zwei verschiedene Ausdrucksformen simultan verwandte, die jeweils eigenen ästhetischen Prinzipien folgten. So nahm er um das Jahr 1914 Kontakt zu den Zirkeln des Pombo auf, insbesondere zu Ramón Gómez de la Serna. Zwischen 1917 und 1919 schrieb er für *Un Enemic del Poble*, eine der von Salvat-Papasseit geleiteten Zeitschriften und für *La Columna de Foc*, die «futuristische» Zeitschrift aus Reus.⁹ 1920 lernte er Josep Dalmau kennen und verfaßte von da an Präsentationen und Besprechungen einiger seiner Ausstellungen, unter anderem der Plakatausstellung von Giménez Caballero und der Ausstellung mit Zeichnungen von García Lorca. Seit 1926 nahm er zusammen mit Sánchez-Juan, Gasch, Dalí und García Lorca regelmäßig an der «tertúlia», dem Künstlerstammtisch, teil, zu dem der uruguayische Maler Rafael Barradas nach L'Hospitalet einlud. 1928 hielt er einen Vortrag anlässlich der Ausstellung Barradas' in Sitges. Im Nachruf auf Barradas in *La Nova Revista* entwarf Sucre zugleich ein Panorama der zeitgenössischen Malerei.¹⁰ Schließlich schrieb er für zwei recht bedeutende spanische Zeitschriften, *Alfar* und *La gaceta literaria*, ohne sich auf eine bestimmte Richtung festzulegen. Seine dichterische Produktion allerdings, die um 1910 mit *Apol-noi* einsetzte und mit Unterbrechungen bis in die fünfziger Jahre andauerte, blieb stets den Vorbildern der Jahrhundertwende verpflichtet, von unwesentlichen Abweichungen abgesehen, zu denen das 1935 in López-Picós *La*

⁹ Sucre entwarf auch ein Vorwort zu einem von Salvat-Papasseit geplanten Buch, *Mots-propis*, das die in der Zeitschrift (Nr. 1-18 [1917-1919]) erschienenen *Mots-propis* vereinen sollte: J. M. de Sucre: «La paradoxa», in: *Un Enemic del Poble* 18 (1919), S. 1. Das Buch wurde jedoch nicht mehr publiziert.

¹⁰ J. M. de Sucre: «L'angèlic laic Rafael Barradas», in: *La Nova Revista* 5/20 (1928), S. 337-339.

Revista publizierte Gedicht *A l'ombra d'Ariadna* und die späten urbanen Gedichte in volkstümlichem Ton, darunter auch einige «romances», zählen.¹¹ Seine um 1922 unter der Ägide Dalmaus begonnene Produktion auf dem Gebiet der Malerei hingegen, die erst nach dem Bürgerkrieg an Profil gewann, entwickelte er, getreu seiner allgemeinen Ausrichtung, unter Einfluß der Avantgarde, und insbesondere des deutschen Expressionismus, was einige Charakteristika, wie zum Beispiel das Intuitive, Subjektive und die Wahl, Kombination und Intensität der Farben angeht.

Zwischen Anpassung und Subversion

Die katalanische Avantgarde stellte im Bereich der Literatur, anders als in dem der bildenden Kunst, nicht wie in Frankreich den Kulminationspunkt einer Entwicklung dar, sondern markiert, wie die italienische Avantgardebewegung, einen Bruch. Im Unterschied zu dem Bruch, den die italienische Bewegung eigenständig vollzog, handelte es sich bei den Katalanen jedoch um Importe. Vor 1924 war das, was allgemein Avantgarde bzw. Futurismus genannt wurde, nichts weiter als eine Mischung höchst verschiedener Provenienz. Der Begriff Futurismus wurde in Katalonien in drei Bedeutungen gebraucht. Er bezeichnete erstens den Regenerationismus Alomars. Zweitens den künstlerischen und provokativen Futurismus Marinettis und seiner Anhänger, zu dem sich einige Redakteure der Zeitschrift *Themis* bekannten¹² und der von anderen wie z.B. von Josep Aragay auf das heftigste verurteilt wurde.¹³ Die zweifellos am weitesten verbreitete und typisch-

¹¹ Vgl. z.B. *Antologia lírica de Barcelona*, zusammengestellt von Torrell de Reus, Barcelona: Torrell de Reus, 1950, S. 7-8, 37-40, 76-79, 138-144, 226-234; *Antologia lírica de Gràcia*, Barcelona: Torrell de Reus, 1950, S. 7-8.

¹² Vgl. z.B. R. S'Ala [Sala]: «Els futuristes i el Futurisme», in: *Themis* 2/18 (1916), S. 1-5. Sala übersetzte außerdem das *Manifest de la dona futurista (ebenda, S. 5-7)*.

¹³ Vgl. Josep Aragay: *El nacionalisme de l'art*, Barcelona: Publicacions de

ste Form des Futurismus in Katalonien schließlich verbindet den regenerationistischen Futurismus und den eines Marinetti mit Elementen des Kubismus, *Nunismus* und gelegentlich des Dadaismus, wobei man sich nicht immer der jeweiligen Anleihen bewußt ist.

Joan Salvat-Papasseit ist wohl einer der typischsten Vertreter dieser Richtung.¹⁴ Wie Alomar definierte er den Dichter oder zumindest den Rebellen als eine «columna de foc», genauer als «columna vertebral» und «sageta de foc», so zum Beispiel in seinem ersten Gedicht mit dem Titel *Columna vertebral: sageta de foc*.¹⁵ Zugleich propagierte er wie Marinetti die freie Form (*paraules en llibertat*) und stellte seinen 1919 erschienenen *Poemes* einen Ausspruch Albert-Birots voran («L'Art commence où finit l'imitation»). In der *Lletra d'Itàlia*, die als Vorwort zu den *Poemes* fungiert und über die italienische Aktualität berichten möchte, wirft er Futuristen wie Prampolini, Expressionisten wie Beckmann («Marx Bekman») und sogar «Modernisten» wie Dídac Ruiz alle in einen Topf. 1920 veröffentlichte Salvat unter dem Titel *Contra els poetes amb minúscula* das «erste katalanische futuristische Manifest», das im Grunde nichts weiter ist als ein Sammelsurium von Ideen der Jahrhundertwende und des Futurismus eines Marinetti. Im folgenden Jahr gab er seinem zweiten Buch, *L'Irradiador del port, i les gavines* («Das Hafenleuchtfeuer, und die Möwen») den Untertitel «Poemes d'Avantguarda». Dieses Buch enthält neben *paraules en llibertat* und vereinzelt Kalligrammen die ersten Beispiele für seine individuelle Dichtungsweise, die zwischen einem Realismus des Alltäglichen und einem lyrischen Subjektivismus anzusiedeln ist.

«La Revista», 1920, S. 21-29.

¹⁴ Vgl. auch Hans-Ingo Radatz: «Joan Salvat-Papasseit: der Mythos des Alltäglichen», in: *Zeitschrift für Katalanistik* 4 (1991), S. 249-262.

¹⁵ Zuerst in Heft 9 der Zeitschrift *Un Enemic del Poble* veröffentlicht, später in die Sammlung *Poemes en ondes hertzianes* aufgenommen.

Joaquim Folguera dagegen stellte für *La Revista* (1917) eine Auswahl an *Poesia futurista* zusammen, darunter Texte von Drieu la Rochelle, Folgore, Apollinaire und Albert-Birot. Einer seiner Freunde, J. V. Foix, Übersetzer von Folgore und Tzara, verfaßte im eigentlichen Sinne futuristische *paraules en llibertat* und verfolgte zugleich aus nächster Nähe das Abenteuer der Pariser Zeitschrift *Littérature*. Nach 1924 war die katalanische Avantgarde, während einige Kunstkritiker wie Cassanyes oder Gasch für den deutschen Expressionismus oder den Purismus von Amédée Ozenfant eintraten, auf direkte und entscheidende Weise an der Entfaltung des Surrealismus beteiligt und verstanden darunter nicht nur die Befreiung der Phantasie oder die Entdeckung der Traumwelt, sondern auch die moralische Subversion. Oder aber sie verstanden ihn als einen Ausdruck der «Modernität», wie im Falle Montanyàs und des Lyrikers Sindreu, eine Vorstellung, die durch die Aktivitäten der Gruppe ADLAN («Amics de l'Art Nou») endgültig befestigt wurde.

Trotzdem vollzog die katalanische literarische Avantgarde im Unterschied zur italienischen oder zu der in der bildenden Kunst nie den gewaltsamen Bruch mit der Tradition, sondern neigte oft dazu, mit den etablierten Gruppen und deren kulturellen Zielsetzungen zusammenzuarbeiten. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts kämpfte die katalanische Gesellschaft ja um die Wiederherstellung der eigenen Kultur, wozu auch die Normierung der Sprache gehörte, die aus den bekannten historischen Gründen dieser besonderen Anstrengung bedurfte. Ein Dichter, der sich allein schon aus Überlebenswillen in diesen Kampf hineingezogen fühlte, neigte folglich dazu, gegenüber den Ideen von Bruch und Experiment denen der Kontinuität und Konstruktivität den Vorrang einzuräumen. Sogar die Verfasser des *Manifest groc* mußten ihre Schmähungen mit einer Einschränkung versehen:

Jede Diskussion mit den Repräsentanten der aktuellen katalanischen Kultur ist vergebens, *künstlerisch gesehen ist diese Kultur negativ, in anderer Hinsicht allerdings effizient.*¹⁶

Die Spannung zwischen kollektiven Verpflichtungen und individuellen Neigungen nahm zum Teil dramatische Formen an. Dies wird, um nur ein Beispiel zu nennen, an Äußerungen Foixs aus dem Jahre 1921 deutlich. Wenn er auch

[...] eine besondere Neigung [...], eine merkwürdige Sympathie und, in einigen Fällen, eine heftige Zuneigung den unterschiedlichen, sich widersprechenden Äußerungen der avantgardistischen Bewegungen gegenüber

verspürte,¹⁷ so erklärte er doch:

[...] nachdem wir den Prozeß der Entwicklung und Konsolidierung der katalanischen Literatur vom 12. bis zum 16. Jahrhundert mit dem der italienischen und französischen Literatur des gleichen Zeitraums verglichen hatten, fanden wir uns unmittelbar in Widerspruch zu all jenen modernen Bewegungen, die aufgrund ihrer Geisteshaltung sowie ihrer Ausdrucksformen die Wiedereingliederung unserer Literatur in den von Bernat Metge, Jordi de Sant Jordi und Ausiàs March begonnenen Prozeß störten.¹⁸

Jahre später faßte er in einem Interview für eine Barceloniner Zeitung seine Ziele und die entsprechenden Bedingungen mit den folgenden Worten zusammen:

Meine Dichtung sucht nach einer relativ adjektivreichen Sprache, die von der poetischen Tradition des Landes, der Mentalität des mediterranen Menschen und vor allem von einer Verantwortung geprägt ist, die uns Schriftsteller in katalanischer Sprache betrifft: die Verantwortung, die bildenden und tragenden Elemente einer Literatur zu sein, die kein Goldenes Zeitalter erlebt hat wie die kastilische: *Wir katalanischen Dichter müssen sogar Aspekte, die uns eine größere persönliche Originalität verleihen könnten, der Schaffung einer gemeinsamen Sprache opfern, damit zukünftige Generationen über ein geeignetes Instrument verfügen.*¹⁹

So erklärt es sich, daß die literarische Avantgarde trotz überzeugender subversiver Entwürfe wie etwa Junoys *Art poètica* weniger von Respekt gegenüber der Sprache als vielmehr von einem Willen zur konstruktiven Mitarbeit geprägt war. Foixs *Gertrudis* zum Beispiel ist ein echtes sprachliches Monument, das den Vergleich mit Werken von Verdaguer oder Carner nicht zu scheuen braucht. Dies erklärt auch, warum es nicht ein Lyriker, sondern mit Salvador Dalí ein Maler war, der den Prozeß der Destruktion einleitete, wenn auch zu einem relativ späten Zeitpunkt und - jedenfalls bis in die fünfziger Jahre - ohne Nachfolger zu finden.

Individuelle Praxis

Allgemein gilt, daß dieser von außen angeregte Bruch weniger das Werk bestimmter Gruppen mit einem gemeinsamen Programm war, sondern das isolierter Individuen, die im besten Fall unregelmäßig zusammenarbeiteten. Tatsächlich waren die

¹⁶ [Manifest groc], Imp. fills de F. Sabater, març de 1928; wieder in: Joaquim Molas: *La literatura catalana d'avantguarda: 1916-1938*, Barcelona: Bosch, 1983, S. 327 (Hervorhebung des Verfassers).

¹⁷ J. V. Foix: «L'Avantguardisme», in: *Monitor de les Arts i de les Lletres* 1/2 (1921), S. 7; wieder in: ders.: *Obres completes*, vol. IV: *Sobre literatura i art*, hrsg. von M. Carbonell, Barcelona: Edicions 62, 1990 (Clàssics catalans del segle XX), S. 21.

¹⁸ J. V. Foix: «Algunes consideracions preliminars», in: *Monitor de les Arts i de les Lletres* 1/1 (1921), S. 2; wieder in: *Obres completes*, vol. IV: *Sobre literatura i art*, hrsg. von M. Carbonell, Barcelona: Edicions 62, 1990, (Clàssics catalans del segle XX), S. 18.

¹⁹ E. Badosa: «Conversaciones en la redacción: J. V. Foix, humanista y poeta», in: *El Noticiero Universal*, 28. April 1959 (Hervorhebung des Verfassers).

wenigen Gruppen, die sich bildeten, nicht nur klein an Zahl der Mitglieder, sondern auch heterogen zusammengesetzt und beschränkten sich auf punktuelle Aktivitäten. So wurden vor dem Jahre 1930 keine öffentlichen Provokationen veranstaltet und es wurde auch nichts zur Verbreitung der neuen Ideen unternommen. Folglich erreichte die literarische Avantgarde auf die Dauer nicht die Wirkung, die sie zumindest theoretisch hätte erreichen können. Bei den wichtigsten Zeitschriften, wie etwa die zunächst von Junoy, dann von Foix geleitete *Trossos* handelte es sich um die Initiative einer Einzelperson. In diesem Sinne kann Junoys Wirken, auch wenn er mit Dalmau zusammenarbeitete und wie dieser zu den 71 Präsidenten des Dada zählte, als paradigmatisch für eine rein individuelle Aktivität gelten. In den vier von ihm herausgegebenen Nummern von *Trossos* zum Beispiel veröffentlichte er nur eigene Texte, darunter die eine oder andere Übersetzung. Dazu Zeichnungen von vier mit ihm befreundeten Malern: Inglada, Burty, Gleizes und Lagar. Foix hingegen fügte in den zwei Nummern, die er betreute, seinen eigenen oder den von ihm übersetzten Texten Arbeiten von Freunden, wie Joaquim Folguera, Joan Miró oder Josep M. López-Picó hinzu. Auf ähnliche Weise konnte Salvat-Papasseit für eine seiner bedeutendsten Zeitschriften, *Un Enemic del Poble*, die er nach einem Beginn im Zeichen des modernistischen Regenerationismus nach und nach den neuen künstlerischen Äußerungen öffnete, auf die Mitarbeit seiner engsten Freunde zählen, darunter Torres-García, Barradas und Josep M. de Sucre. Aber auch auf die seiner Vorbilder wie Dídac Ruiz, Ors und López-Picó oder weniger enger Freunde wie Magí A. Cassanyes oder Josep Carbonell aus Sitges. Die beiden in *Un Enemic del Poble* veröffentlichten Manifeste Torres-Garcías allerdings sind allein dessen eigenen Ideen verpflichtet. Eines der Manifeste, *Art-Evolució*, wurde für eine Gruppe von Künstlern bestimmend, die sich «Evolutionisten» nannten, jedoch keine allzu große Resonanz fanden, zumindest nicht in dem Bereich, um den es hier geht. Ebenso sind die beiden von Salvat bzw. von Sánchez-Juan unterzeichneten Manifeste, die sich selbst

als futuristisch ausgeben, nicht nur relativ unabhängig von den italienischen Futuristen entstanden, sondern sind wie die Manifeste Torres-Garcías allein den eigenen Ideen verpflichtet, worüber auch die Aufzählung wechselseitiger literarischer Einflüsse nicht hinwegtäuschen kann.

Innerhalb dieses Panoramas jedenfalls bildeten Torres-García, Barradas und Salvat-Papasseit, weniger aus Notwendigkeit als aus persönlichen Affinitäten heraus eine kleine Gruppe, die, abgesehen von *Un Enemic del Poble*, wo alle drei anzutreffen waren, mit zwei Publikationen gemeinsam öffentlich auftrat. Bei der ersten handelt es sich um die einzige Nummer der von Salvat im Februar 1918 herausgegebenen Zeitschrift mit dem futuristischen Titel *Arc-Voltaic* («Lichtbogen»), in der in französischer und italienischer Übersetzung Torres' evolutionistisches Manifest abgedruckt ist. Die Titelseite trägt als gemeinsame Devise die jeweils individuellen Motti der Herausgeber: «Plasticitat del vèrtig» und «Formes en emoció i evolució» von Torres, «Vibracionisme d'idees» von Barradas und «Poemes en ondes hertzianes» von Salvat. Die zweite Publikation der Gruppe ist die erste Gedichtsammlung Salvats, an der Torres und Barradas mitwirkten; Torres mit sechs Zeichnungen von urbaner, maschinistischer Thematik, Barradas mit einem «vibrationistischen» Porträt des Lyrikers. Die Gruppe löste sich jedoch bald wieder auf. 1918 ging Barradas nach Madrid, zwei Jahre später verließ auch Torres Barcelona, um sich in New York niederzulassen. Salvat schließlich begann 1921, mit der Publikation von *L'Irradiador del port, i les gavines* und *Fragments de lletres girades*, ein Abenteuer, das ihn mit der Zeit von den futuristischen Eiferungen entfernen sollte. «Ara tiro per l'home, que diria la gent», schreibt er in den *Fragments*.²⁰

²⁰ Joan Salvat-Papasseit: «Fragments de lletres girades», in: *La Revista 7* (1921), S. 198; wieder in: ders.: *Mots-propis i altres proses*, hrsg. von Josep M. Sobré, Barcelona: Edicions 62, 1975 (Antologia catalana; 81), S. 86.

Nach 1924 hingegen bildeten sich vier Gruppen, ebenfalls ohne ein gemeinsames Programm, die sich auf punktuelle Aktivitäten beschränkten. Drei von ihnen entstanden im Umkreis von - zumindest theoretisch - außerhalb Barcelonas veröffentlichten Zeitschriften, die minimal meinungsbildend wirkten und eine gewisse Dynamik auslösten, weniger der Ideen selbst als vielmehr hinsichtlich gegenseitiger Kontakte und wechselseitigem Austausch. Die von Joan Ramon Masoliver angeführte Gruppe um die Zeitschrift *Hèlix* bestand aus Studenten und löste sich auf, sobald diese die Universität verlassen hatten. Die Gruppe der Zeitschrift *Art* in Lleida, die vielleicht am wenigsten Bestand hatte und geographisch am weitesten von den jeweiligen Zentren entfernt war, formierte sich um Enric Crous, Antoni Bonet und José Viola Gamón. Interessanter als die in der Zeitschrift vertretene literarische Doktrin oder poetische Praxis ist ihre graphische Gestaltung. Die bedeutendste dieser Gruppen ist schließlich die um die Zeitschrift *L'Amic de les Arts*, nicht nur wegen der Vielfalt an neuartigen Entwürfen, sondern auch aufgrund der internationalen Verbreitung, die sie dank ihrer Kontakte zu Joan Miró und der Aktivität eines ihrer Mitglieder, Salvador Dalí, erlangte. Diese Gruppe, die sich im Umkreis zweier früherer, in Sitges ansässiger Zeitschriften (*Terramar* und *Monitor*) gebildet hatte, organisierte eine öffentliche Veranstaltung, die eigentlich nur lokal von Bedeutung sein sollte, sich jedoch unvermittelt zu einem emblematischen Ereignis wandelte: *Els 7 davant «El Centaure»*. Andererseits lieferte der «linke Flügel» dieser Gruppe - wie *La gaceta literària* das Trio Dalí, Gasch und Montanyà nannte - alleine bzw. mit Foix zusammen die beiden wichtigsten programmatischen Beiträge der gesamten literarischen Avantgarde Kataloniens: das *Manifest groc* vom März 1928 und die ein Jahr später im März 1929 erschienene Nummer 31 ihrer Zeitschrift *L'Amic de les Arts*. Tatsächlich präsentiert sich die Gruppe weniger als ein homogenes Ganzes, vielmehr als ein wahrer Rosenkranz an Entwürfen, die sich jedoch in einer einzigen Idee treffen: die der Modernität, wie man sie seit dem Ende des Ersten Weltkriegs verstand. So

plädierten in der Veranstaltung *Els 7 davant «El Centaure»* Josep Carbonell, als Herausgeber der Zeitschrift, wie auch Lluís Montanyà, als Literaturkritiker, für einen «neuen» Klassizismus, jedoch aus der jeweils entgegengesetzten Perspektive: Carbonell aus der noucentistischen eines Eugeni d'Ors, während Montanyà von Cocteau's *rappel à l'ordre* ausging und folglich die Erfahrung der ersten avantgardistischen Abenteuer bereits voraussetzte. Sánchez-Juan vertrat ethische Prinzipien, die denen Salvats sehr ähnelten: Wahrheit, Gerechtigkeit und Menschenwürde und, nicht zu vergessen, Aufrichtigkeit. Gasch und Cassanyes, die in der Zeitschrift eine heftige Polemik ausgelöst hatten, verteidigten eine «reine», von allem dekorativem Beiwerk befreite Kunst bzw. einen *realisme màgic*, das heißt eine Synthese der sensorischen oder impressionistischen Kunst und der mystischen oder expressionistischen Kunst. Wie auch im *Manifest* erklärte sich Dalí im Namen der Kunst zum Anti-Künstler. Gegen «passatisme» und «tipisme» propagierte er die Sterilität des Zementes und der Maschine. Foix schließlich ist mit seiner Analyse hypnagogischer Bilder in Theorie und Praxis der einzige, der sich bereits in surrealistischen Bahnen im eigentlichen Sinne bewegt.

Die Veranstaltung *Els 7 davant «El Centaure»* liegt zeitlich zwischen dem *Manifest groc* und der Nummer 31 von *L'Amic de les Arts*, die jeweils einen wichtigen qualitativen Sprung auf dem Weg darstellen, der vom *Esprit Nouveau* zum Surrealismus führt. Das *Manifest*, das eine große Verbreitung im ganzen Land fand und über García Lorca und Giménez Caballero auch die andalusischen und Madrider eingeweihten Kreise erreichte, ist nichts anderes als eine Adaption des *esperit postmaquinista*, genauer gesagt, der Vorzüge des industriellen Designs, des Jazz, des Sports, des Films usw. Die Nummer 31 hingegen, die spätestens seit Dezember 1928 vorbereitet und drei Monate später veröffentlicht wurde, stellt die erste organisierte Äußerung des Surrealismus im hispanischen Bereich dar. Dalí, Gasch und Montanyà, die zusammen mit Foix für die Publikation verantwortlich sind, unterzeichnen mit ihren Initialen aggressive Beiträge, darunter einen, in dem sie

Benjamin Péret, «einer der authentischsten Vertreter der Dichtung unserer Zeit und eine der SKANDALÖSESTEN Figuren der Epoche», der «poesia (?)»²¹ i correcció indígenes» gegenüberstellen. Dalí ist unter den dreien zweifellos der aktivste und derjenige, der sein Programm am mutigsten vertritt. In den einleitenden Bemerkungen zum Beispiel beginnt er nicht allein mit der Zerstörung der Diskursivität, sondern propagiert den Surrealismus als eine antikünstlerische und moralisch subversive Bewegung. Das Ideengerüst, das er entwirft, ließe sich in groben Zügen wie folgt zusammenfassen: Unwillkürlichkeit, Verantwortungslosigkeit, Dokumentation, Inspiration statt Imagination, die einen schaffenden Willen voraussetzte, Konstruktion jenseits der *objectes trobats*, der «traumhaften» Objekte usw. Foixs Beitrag besteht neben einigen Prosastücken aus *KRTU* in einer beeindruckenden, den strengen Kanons des Surrealismus folgenden Analyse der eigenen Literatur, insbesondere des Sinns dieser Literatur. 1929-1930 etwa löst sich die Gruppe um *L'Amic de les Arts* jedoch auf, zumindest als an diese Zeitschrift gebundene Gruppe. Einerseits verstärkte Dalí, der sich bereits auf halbem Wege nach Paris befand, die öffentlichen provokativen Akte, für die er nun alleine verantwortlich zeichnete. Dazu gehören solch wichtige Veranstaltungen wie der im März 1930 im *Ateneu Barcelonès* gehaltene Vortrag, in dem er die paranoisch-kritische Methode skizziert, der Vortrag in der *Sala Capsir* 1931, in dem er die Beziehungen zwischen Freud und Marx thematisiert, und schließlich der Vortrag im *Ateneu Enciclopèdic Popular*, den er im Jahre 1934 mit einem Baguette auf dem Kopf hielt. Andererseits schlossen sich einige Redakteure von *L'Amic* wie Foix, Gasch und Montanyà einer Gruppe an, die erst nach dem entscheidenden Jahr 1924 gegründet worden war, die *Amics de l'Art Nou* (*ADLAN*), eine buntgemischte Gruppe um Joan Prats, Josep Lluís Sert und Joaquim Gomis, die vorbehaltlos die Avantgarde mit einer allgemeinen Idee von Modernität gleich-

setzt. Insgesamt ist *ADLAN* allerdings weniger eine literarische Vereinigung als vielmehr eine Vereinigung bildender Künstler, die in enger Verbindung zu einer Vereinigung von Architekten, dem *GATCPAC* (*Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània*) steht.

Der Tribut der Literatur an die bildenden Künste

Die literarische Avantgarde als Ergebnis einer individuellen Praxis stellte sich also im wesentlichen nicht als Subversion, sondern als Ergründung neuer Bereiche dar. In diesem Sinne ist Josep M. Junoy ein paradigmatischer Fall. Seine *Art poètica* nämlich (auf 1916 datiert und anscheinend erst 1920 publiziert) ist nichts anderes als ein Spiel mit Buchstaben, denjenigen eines Franco Cangiullo oder eines Louis Aragon vergleichbar, mit dem er eine absolute Umkehrung der Wahrnehmung fordert.

In der graphischen Gestaltung und dem Schematismus seines Entwurfs kommt Junoy demjenigen Kurt Schwitters' von 1922²² und genaugenommen dessen gesamter konkreter Poesie zuvor:

Nun betraf der Wille zur Umkehrung aber nur die formalen Aspekte und nicht die Inhalte. *Art poètica* erscheint überdies in einer Gedichtsammlung, *Poemes & calligrames*, die mit einem Programm schließt, das in moralischer und literarischer Hinsicht den geweckten Erwartungen diametral entgegengesetzt ist:

Z

A

²¹ Fragezeichen im Original.

²² Kurt Schwitters: *Das literarische Werk: Bd. 1: Lyrik*, hrsg. von F. Lach, Köln: DuMont Schauberg, 1973, S. 205.

Mira, passant, d'eixa fontana
l'aigua que corre prestament;
així també la vida humana,
car sols hi ha Déu que és permanent.

Foix, seinerseits, der sich nie als Dichter, sondern immer als ein Forscher auf dem Gebiet der Dichtung verstand, veranstaltete seine Experimente sowohl im Bereich der traditionellen Kultur wie auch in dem der avantgardistischen Spekulationen mit den jeweils gleichen philosophischen oder moralischen Inhalten. Deshalb bemerkte auch Salvat-Papasseit in seiner Bilanz der futuristischen Aktivitäten in der *Lletra d'Itàlia* ironisch bis maliziös: «aquí a Roma es murmura que per a comprendre En Foix de Sarrià hom deu llegir a Sófocles primer.» Und auf das Ideal einer *Ben Plantada* aus Sarrià anspielend fährt er fort: «La Laieta ha plorat, car haurà de tornar a començar pel Narro... perquè no el sap llegir.»²³ Aus dem gleichen Grund ordnet Joan Ramon Masoliver in einer Bilanz des Surrealismus in Spanien - wobei er unterscheidet zwischen einer «künstlerischen Aktivität (es ist nicht zu leugnen, daß es immer noch Leute gibt, die glauben, bewußt Kunst zu produzieren und dies auch tun)» und der «Übertragung des Unbewußten auf das Leben [...] [die] allzeit an der moralischen und gesellschaftlichen Revolution arbeitet» - Foix der ersten Gruppe zu, die er als «subconscientistes» bezeichnet. «Der Surrealismus des ersten Manifestes konnte ihn unter die seinen zählen. Nach der Publikation des Manifestes von 1929 ist dies

²³ *Lletra d'Italia*, in: Joan Salvat-Papasseit: *Poemes en ondes hertzianes*, Barcelona: Publicacions «Mar Vella», 1919, S. 9 u. 11; wieder in: Joaquim Molas: *La literatura catalana d'avantguarda: 1916-1938*, Barcelona: Bosch, 1983, S. 142.

unmöglich.»²⁴ Recht betrachtet versuchte vor 1924 allein Salvat eine Verbindung der Revolution der Form mit der des Inhalts, und zwar in dem Moment, als er seine Aktivität als regenerationistischer und sozial engagierter Autor aufgab, um sich der eigentlich poetischen Aktivität zu widmen. Er war darin Majakowski vergleichbar, jedoch ohne dessen ideologische Kohärenz und Entschlossenheit. So gelangte Salvat nur zu einem Pessimismus, einem Gefühl der Vergeblichkeit, der Resignation. «El sol ho encén tot / - Però no ho consum».

Nach 1924 war Dalí der einzige, der eine echte moralische Revolution anstrebte und zu gegebener Zeit, wie auch Breton, die Möglichkeit sah, die Freudsche und die Marxsche Revolution zu verbinden. Dies erklärt, warum Masoliver, der aus moralischen Gründen Foix nicht als Surrealisten anerkennen wollte, rundheraus behaupten konnte:

[...] die einzigen aktiven Surrealisten im eigentlichen Sinne sind - in Spanien - Luis Buñuel und Salvador Dalí.²⁵

Die Tatsache, daß sich die katalanische Avantgarde allein auf der formalen Ebene bewegte, erklärt wahrscheinlich auch, warum sie auf vorübergehende Aktivitäten begrenzt blieb. Salvat z.B. verzichtete zwar nie auf formale Neuerungen, löste sie aber nach und nach aus ihrer programmatischen Einbindung und setzte sie schließlich gleich mit - wenn nicht banalen, so doch sehr allgemeinen - Ideen wie Jugend, Kampf, Freiheit oder ganz einfach Liebe und Abenteuer. So unterscheidet er in einem Gedicht, das er in eine seiner konventionellsten Sammlungen, *La gesta dels estels*, aufnahm und be-

²⁴ Joan Ramon Masoliver: «Possibilitats i hipocresia del Surrealisme a Espanya», in: *Bulletí de l'Agrupament escolar de l'Academia i laboratori de Ciències mèdiques de Catalunya* 2/7-9 (1930), S. 203; wieder in: Joaquim Molas: *La literatura catalana d'avantguarda: 1916-1938*, Barcelona: Bosch, 1983, S. 434 und 435.

²⁵ MASOLIVER 1930: 203; 1983: 436.

zeichnenderweise *Crítica* nannte, den «avantgardista» von einem Menschen aus Fleisch und Blut. Während die Geliebte ersteren mit seinen eigenen mechanischen Tricks zu verführen sucht - mit einer Taschenlampe und dem Metallgestell einer Schaufensterpuppe - entdeckt der andere in jedem dieser Elemente die Frau selbst: Augen, «cireres del pit», «llavi de carn». In einem anderen Gedicht der gleichen Sammlung mit dem Titel *Divisa* hat der Begriff *Avantguarda* bereits jegliche programmatische Konnotation verloren:

Fem l'escamot dels qui mai no reculen
i sols un bes els pot fer presoners,

fem l'escamot dels qui trenquen les reixes
i no els fa caure sinó un altre bes.

Fem l'escamot dels soldats d'avantguarda:
el primer bes que se'ns doni als primers.

Bei Junoy währte die Übergangszeit in der Welt der avantgardistischen Spekulationen zwischen zwei «Klassizismen» (der zweite zudem von einem inbrünstigen Katholizismus) ebenfalls nur kurz, und zwar von 1911 oder 1912, als er sich an der Vorbereitung der von Dalmau organisierten kubistischen Ausstellung beteiligte, bis zum Jahre 1920, in dem er *Poemes* veröffentlichte, wenn er auch später noch Prosa schrieb, eine elliptische und poetisierende Prosa, die wie z.B. in *Gris i el cadmi* der im eigentlichen Sinne kubistischen Schreibweise sehr ähnelt. Die «futuristischen» Abenteuer von Joaquim Folgueras und Vicenç Solé de Sojo hingegen waren nicht allein von kurzer Dauer, sondern verliefen auch parallel zu den «rhetorischen» und «kulturalistischen» «Abenteuern», die letztlich nichts anderes waren als reine Stilübungen aus Neugier, oder auch Versuche mit kalligraphischen Gedichten.

Im allgemeinen waren diese formalen und komplementären bzw. flüchtigen Strömungen innerhalb der katalanischen Avantgarde von den bildenden Künsten abhängig, oder unterhielten zumindest intensive und tiefgehende Beziehungen zu

ihnen. Der Grund liegt darin, daß die bildenden Künstler, aufgrund der ihnen eigenen Dynamik und der Universalität ihrer Sprache, den Weg in die Emigration nicht zu fürchten brauchten und so Verbindungen zwischen Barcelona und den künstlerischen Hauptstädten wie Paris oder Mailand herstellten. Zum anderen ging es der Avantgarde aus verschiedenen Gründen darum, die Grenzen zwischen den einzelnen Ausdrucksformen, insbesondere zwischen Malerei und Literatur zu verwischen. Vor 1924 etwa machte der uruguayische Maler Rafael Barradas, der seine Ausbildung in Mailand erhalten und sich 1916 in Barcelona niedergelassen hatte, einen anderen Maler uruguayisch-katalanischer Herkunft, Torres-García, und einen Lyriker, Salvat-Papasseit, der mit seiner Lyrik noch nicht öffentlich debütiert hatte, mit seiner eigenen Variante des Futurismus, die er *Vibracionisme* nannte, bekannt. Die drei bildeten eine kleine Gruppe und lieferten Lösungen, die zu denen Junoys parallel verliefen, sich jedoch durch ihre eher kubistische Ausrichtung von diesen unterschieden, und letztlich auch das Unternehmen Dalmau und das Tandem Foix-Folguera beeinflussten, die eigentlich in den Umkreis der von López-Picó geleiteten Zeitschrift *La Revista* gehörten. Nach 1924 wurde eine der einflußreichsten und aggressivsten Gruppen, die um *L'Amic de les Arts*, von zwei Kunstkritikern, Gasch und Cassanyes, und einem Maler, Dalí, wenn nicht angeführt, so doch zumindest gelenkt. Selbst Foix, der Dichter in der Gruppe, wählt bei der Verteidigung seiner Prosagedichte (*Gertrudis*) als Bezugspunkt mit Miró und Dalí zwei bildende Künstler und keine Schriftsteller, auch nicht Freunde wie Riba oder Manent.²⁶ Vor und nach 1924 unterstützten die katalanischen Autoren, wie Apollinaire in Frankreich oder Marinetti in Italien, die bildenden Künste, sei es als Theoretiker, Kritiker oder auch nur durch die Verbreitung der ent-

²⁶ J. V. Foix: «Algunes consideracions sobre la literatura i l'art actuals», in: *L'Amic de les Arts* 2/20 (1927), S. 104-106; erneut in: J. V. Foix: *Obres completes*, vol. IV: *Sobre literatura i art*, hrsg. von M. Carbonell, Barcelona: Edicions 62, 1990 (Clàssics catalans del segle XX), S. 32-40.

sprechenden Ideen. Junoy etwa beteiligte sich an der Vorbereitung der kubistischen Ausstellung des Jahres 1912 mit der Veröffentlichung des Buches *Arte y artistas* und der Herausgabe einer Sondernummer zu *La Publicidad*, für die er noch unveröffentlichte Beiträge, unter anderem von Max Jacob, gewinnen konnte. Folguera und Salvat schrieben hin und wieder Rezensionen für verschiedene Zeitungen und Fachzeitschriften. Foix berichtete in seinen Beiträgen für *La Publicidad* auch immer wieder über Miró oder Dalí. Torres-García schließlich schuf nicht nur in seiner noucentistischen, sondern auch in seiner futuristischen bzw. vibrationistischen und vor allem in seiner konstruktivistischen Periode ein umfangreiches literarisches und programmatisches Werk. Nach 1924 verwendete Dalí bei seinen Bemühungen, das Abenteuer der Malerei und der Literatur zusammenzuführen, in dem einen wie in dem anderen Bereich das gleiche Repertoire an Themen und Symbolen. Auf diese Weise ergänzen sich Bilder und Texte und erläutern sich wechselseitig, sowohl in seiner ersten Periode, der der «santa objectivitat», wie auch in der surrealistischen der dreißiger Jahre, die mit einem emblematischen Gedicht beginnt (*Le Grand Masturbateur*) und auch endet (*Métamorphose de Narcisse*).²⁷ Die Lyriker ihrerseits unterstützten das Geschriebene durch die unterschiedlichsten graphischen Elemente, ersetzten es durch seine graphische Darstellung und schließlich auch durch das bezeichnete Objekt selbst. Junoy etwa war nicht nur Lyriker und Kritiker, sondern auch ein ausgezeichneter Zeichner. Wie auch die Kubisten gab er durch eine Mischung aus Worten und graphischer Darstellung die intellektuelle Zerlegung und Neuordnung der Realität wieder. Außerdem machte er aus den Rezensionen, die er hin und wieder verfaßte, echte visuelle Gedichte, die er dann in der Nullnummer der Zeitschrift *Trossos* gesammelt veröffentlichte. Daneben verfaßte er auch *tavole parolibere* und Kal-

ligramme von einer besonderen graphischen Schönheit, wie zum Beispiel *Estela*, ein Nachruf auf Boccioni oder die dem im Ersten Weltkrieg umgekommenen Piloten Guynemer gewidmete Elegie (*Oda a Guynemer*). Tatsächlich wechseln sich bei den meisten Lyrikern, so etwa bei Salvat, Folguera und Foix, *tavole* und Kalligramme ab. Solé de Sojo gelang innerhalb der seit Anfang des Jahrhunderts angestellten Experimente mit dem Sonett eine perfekte Visualisierung der Sonettstruktur, indem er die Quartette als zwei Rechtecke darstellte und die Terzette als zwei Dreiecke, die an den Scheitelpunkten aufeinanderstoßen.²⁸ Nach 1924 wurden, abgesehen von einigen emblematischen Beispielen wie Sindreus *tavole* aus dem Bereich des Sports, keine im eigentlichen Sinne visuellen Experimente mehr veranstaltet. An der Grenze zwischen Literatur und Malerei bzw. Skulptur konstruierte Dalí wie auch Breton einige *objectes onírics*, von denen anscheinend viele nicht mehr erhalten sind.

Imitation und Originalität

Ein letzter Aspekt der katalanischen literarischen Avantgarde, Ergebnis eines Traditionsbruches und den bildenden Künsten verpflichtet, betrifft den unterschiedlichen Grad an Originalität. Vor 1924 stellt sie sich im allgemeinen als ein getreues Abbild oder bestenfalls als eine mehr oder weniger persönliche Variante der französischen oder italienischen Bewegungen dar. Salvat zum Beispiel begnügte sich trotz seiner eigenen dichterischen Kraft damit, die *nunistischen* oder futuristischen Entdeckungen zu übernehmen, noch dazu verspätet, zum Teil ohne genaue Kenntnis der Quellen und mit einer eher zweifelhaften plastischen Phantasie. In jedem Fall fehlten ihm die nötigen materiellen Mittel. Tatsächlich liegt seine Originalität

²⁷ *Le Grand Masturbateur*, in: Salvador Dalí: *La femme visible*, Paris: Éditions Surréalistes, 1930, S. 37-60; Salvador Dalí: *Métamorphose de Narcisse*, Paris: Éditions Surréalistes, 1937.

²⁸ «Sonet», in: *Iberia* 157 (1918), S. 20; wieder in: Joaquim Molas: *La literatura catalana d'avantguarda: 1916-1938*, Barcelona: Bosch, 1983, S. 180-181.

weniger im Bereich des Futurismus im engeren Sinne als vielmehr in der Erfindung einer eigenen Poetik begründet, in der traditionelle Formen wie das Lied oder das Haiku mit formalen Innovationen der Avantgarde wie Gebrauch verschiedenfarbiger Tinte oder gestufte Anordnung des Verses verschmelzen. Junoy hingegen gelangen dank seiner Fähigkeit zur Synthese und seiner hohen künstlerischen Sensibilität eine Reihe von Variationen, die zudem exakt die futuristische Idee der Bewegung abbilden, wie in *Deltoides* und vor allem in *Oda a Guynemer*. In diesem Sinne ist ein Vergleich zwischen der Statik von Folgueras *En avió* mit seiner schwerfälligen Struktur und der Dynamik und Stilisierung in Junoys *Oda a Guynemer* aufschlußreich; letzterer verbildlicht durch die kleiner werdenden Buchstaben den Absturz der Maschine und zugleich den Aufstieg der Seele des Helden zum Himmel.²⁹

Nach dem entscheidenden Jahr 1924 kann man allerdings von einer beeindruckenden Originalität der katalanischen Avantgarde sprechen, zumindest, was die herausragenden Vertreter Foix und Dalí angeht. Foix nämlich, der versucht, zum Absoluten durch die Widersprüche der alltäglichen Realität zu gelangen, führt vor allem seit den dreißiger Jahren die Widersprüche in einer echten Synthese zusammen, zum einen die Idee der Einsamkeit und der Masse, der Vernunft und des Gefühl, der Einheit und der Zersplitterung und, letzten Endes, der Ewigkeit und des Augenblicks, zum anderen eine Synthese der traditionellen Formen, von den Trobadors über Lull bis hin zu Petrarca, und der verschiedenen Entwürfe, die die neuen Ausdrucksweisen hervorgebracht hatten. So mystifiziert er nicht nur - wie dies die Futuristen tun - die Bedeutung der Jugend, der Maschine und des Sports für die Dichtung, sondern auch die der Alltagspraxis. Gelegentlich nimmt er allerdings auch die für die Futuristen typische generationengebundene, beinahe messianische Haltung ein: «Reculeu, voluntats

ordenades entre ploms estrafets i betums en deliri!», schreibt er in einem Gedicht aus dem Jahre 1936. «Cediu, coratges excitats per les llanes i els fums esperitosos! / Lliureu-vos, guerrers insepulats: Sóm ací els herois nous.»³⁰ Die gleiche Haltung findet sich auch in einem Sonett, das auf seine Erfahrung des Jahres 1918 anspielt:

Porta les xifres ben altes! I tomba
Riba de Mar enllà: Som el jovent
De mil noucents divuit, i dins un rombe
Encabim la Natura i el Moment.³¹

Darüber hinaus vertritt er, wie auch Apollinaire, die Meinung, daß es in der Kunst keinen Irrtum geben könne, nur Epochen und Schulen, die alle ihre Berechtigung hätten; daß die alltägliche Realität alle möglichen Überraschungen bereit halte, die Poesie förmlich in der Luft läge, allerdings nur von einem Dichter entdeckt und zum Ausdruck gebracht werden könne. Schließlich nähert er sich Positionen der Dadaisten und Surrealisten, wenn er die Dichtung zu einer rein geistigen Tätigkeit erklärt. Deshalb erforscht er auch die Welt des Traumes und legt besonderes Gewicht auf die hypnagogischen, das heißt derjenigen Bilder, die unfreiwillig die Grenze zwischen dem Bewußten und dem Unbewußten überspringen.

Andererseits dringt auch Dalí, auf halbem Wege zwischen Freud und dem göttlichen Marquis, wie Foix tief in den Bereich der Träume ein, mit dem ganzen Spiel der Fragmentierungen, Widersprüche, Transformationen und Substitutionen, das er auf detaillierte und präzise Weise beschreibt und mittels dessen er die Beziehung zu sich selbst, zu seinem Vater, zu seiner Frau, Geschwister eingeschlossen, sublimiert. Er errich-

²⁹ Vgl. Joaquim Molas: *La literatura catalana d'avantguarda: 1916-1938*, Barcelona: Bosch, 1983, S. 174 bzw. S. 126-127.

³⁰ J. V. Foix: «Entre milers de bales de cotó fèiem voleiar llargues cintes blaves», in: *Quaderns de Poesia* 7 (1936), S. 8.

³¹ J. V. Foix: «Porta les xifres ben altes!», in: *Sol, i de dol*, Barcelona: Edicions 62, 1981, S. 74 [Edicions «L'Amic de les Arts», 1935-36; (1947), S. 78].

tet ein Universum aus obsessiven Elementen und Symbolen, die alle der Umgebung von Cadaqués entstammen, wie der Olivenbaum, die Korkeiche, die Brotkrumen, die Brotkanten, die Seeigel, die Langusten, die verwesenden Esel usw. Sein wichtigster Beitrag aber liegt in der Erfindung einer neuen, der paranoisch-kritischen Methode, d.h. des kontrollierten Einsatzes des Wahnsinns, eine Methode, mit der er auf revolutionäre Weise die Grenzen der Doktrin Bretons sprengte und so bemerkenswerte Entdeckungen wie unter anderem die Wiederentdeckung des *Modern Style* und damit von Gaudí und dessen Architektur machte.