

Freie Universität Berlin
Fachbereich Neuere Fremdsprachliche Philologien
Institut für Romanische Philologie
Abteilung Spanische Philologie

Hausarbeit zur Erlangung des Magister Artium
zum Thema:

**Positionen einer Ästhetik der Avantgarde:
Salvador Dalís Beiträge in *L'Amic de les Arts***

Verfasser der Arbeit: Hanno Ehrlicher
Kiehlufer 7
12059 BERLIN

Korrektor: Prof. Dr. Sebastian Neumeister

Zweitkorrektor: Prof. Dr. Dietrich Briesemeister

Berlin, den _____ 1996

Für meinen Kühlschrank,

der mir Nahrung gab in schwerer Zeit und immer ein aufmunterndes Brummen übrig hatte.

y para V. = S.,

who took me „*down to her place near the river (...)*“

***„La poesia ocupa llocs inesperats completament inaccessibles i
incon-trolables per als que se serveixen de guies caducades de
temps. La guia no està encara confeccionada“ (Salvador Dalí)***

INHALT

<u>Einleitung:</u>	S.5
<u>I. Zum Problem des „Avantgardistischen“: ein begriffstheoretischer Exkurs</u>	S.12
<u>II. Zur Situation avancierter Kunstproduktion in Spanien und Katalonien bis 1925</u> ...	S.20
<u>III. Salvador Dalís Beiträge in <i>L’Amic de les Arts</i></u>	S.29
1. Vorgeschichte und ideologischer Rahmen der Zeitschrift.....	S.29
2. Die Auseinandersetzungen um avancierte Kunst in <i>L’Amic de les Arts</i> vor dem ersten Beitrag Salvador Dalís	S.33
3. Die „ironische“ Ordnung der Dinge: zum Text <i>San Sebastià</i> und der Ästhetik der <i>Santa Objectivitat</i>	S.38
4. Von formaler zu semantischer Innovation: die „heilige Objektivität“ als Paradigmenwechsel in der Kunstproduktion Dalís.....	S.48
5. Erste Positionen und Wirkungen der Ästhetik Dalís in <i>L’Amic de les Arts</i> : Etablierung des „antikünstlerischen“ Diskurses und Ansätze einer avantgardistischen Gruppenpraxis.....	S.57
6. Salvador Dalís skandalöse Position innerhalb der Diskussionen um den Status der Avantgarde: die Konferenzreihe <i>Els 7 davant „El Centaure“</i>	S.70
7. Ein Haar im Auge der Vernunft: zu den Prosagedichten Salvador Dalís	S.80
8. Stellungswechsel: die „Antikunst“ als surrealistische Praxis	S.92
9. Die Nummer 31 von <i>L’Amic de les Arts</i> oder von den Vergangenheiten eines Projekts der Avantgarde in Katalonien.....	S.101
<u>IV. Von der Avantgarde zum Mythos: Anmerkungen zu den späteren Positionen der Ästhetik Dalís</u>	S.110

Bibliographie	S.115
Anhang I: Abbildungen	S.129
Anhang II: Vergleich des <i>Poema de las cositas</i> mit dem <i>Poema de les cosetes</i>	S.139

Einleitung:

Als bildender Künstler steht Salvador Dalí i Domènech schon seit langem nicht nur im Blickpunkt wissenschaftlichen, vor allem kunsthistorischen Interesses. Seine Aktivitäten als Maler, Zeichner, Buchillustrator und Designer diverser Luxusobjekte (die von Parfümfläschchen bis zu Kruzifixen reichen) sind auch einem Massenpublikum zum selbstverständlichen Begriff geworden und werden regelmäßig ausgestellt¹.

Gleiches läßt sich vom schriftlichen Werk Salvador Dalís nicht behaupten, obwohl es von Anfang an literarische Ambitionen aufwies und nicht nur als biographisches Dokument, sondern auch als ästhetisches Ereignis ernstgenommen werden muß². Es ist bisher nur einem relativ kleinen Kreis von Spezialisten bekannt und seine wissenschaftlich-kritische Erforschung steht erst in den Anfängen. Die Schwierigkeiten beginnen schon bei der Verfügbarkeit der Primärtexte. Weder die Schriften in katalanischer und spanischer, noch die in französischer und englischer Sprache wurden bisher in einer wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden kritischen Ausgabe ediert. Sieht man von den in Buchform erschienenen Texten ab, deren Zugänglichkeit sehr stark variiert³, finden sich die vielen in Zeitschriften publizierten Gedichte und Aufsätze in ihrer Originalsprache nur auswahlweise in Anthologien⁴.

¹ Ein vollständiges Inventar aller Einzel- und Gemeinschaftsausstellungen bis einschließlich 1982 findet sich im Katalog *400 obres de Salvador Dalí del 1914 al 1983*, Bd.2, S.256-262.

Verkürzt zitierte Titel sind in der Bibliographie in vollständiger Form aufgeführt.

² Daß Dalí sein malerisches Schaffen von Anfang an mit einer literarischen Textproduktion zu kompletieren suchte, beweisen bereits die Tagebücher des jungen Dalí. Ihr Herausgeber, Fèlix Fanés, stellte dazu fest: „*La rica i complexa visió de la realitat que presenta el text ens porta a comprovar, un cop més, que, paral·lelament a un pintor que ara no descobrirem, Dalí va ser un escriptor molt considerable, fins i tot entre els quinze i setze anys, moment en què ja dona mostres d'un instint inesperat per transformar en paraules allò que els seus ulls estan escrutant en el món exterior*“ (in: Salvador Dalí: *Un Diari: 1919-1920. Les meves impressions i records íntims*, S.12f.).

³ Schwierig zugänglich sind vor allem die verschiedenen in den Editions Surréalistes erschienenen, nicht wiederaufgelegten Bücher:

La femme visible, Paris 1930

L'amour et la mémoire, Paris 1931

La conquête de l'irrationnel, Paris 1935

la métamorphose de Narcisse, poème paranoïaque, Paris 1936

Ein Verzeichnis der katalanisch- und spanischsprachigen Schriften Dalís findet sich bei Jesús GARCÍA GALLEGÓ, 1989, dessen Bibliographie insgesamt für die Thematik der vorliegenden Arbeit grundlegend ist. Eine ausführliche, allerdings nicht vollständige und mit einigen Fehlern behaftete Bibliographie aller Texte Dalís findet sich in *400 obres de Salvador Dalí*, Bd.2, S.263-267. Dort werden auch Neuauflagen und Übersetzungen angeführt. Darüber hinaus ist die schriftstellerische Aktivität Dalís dokumentiert in: *Dalí i els llibres*, S. 13-87.

⁴ Die katalanischen Texte fanden sich auszugsweise vor allem bei MOLAS, 1983, S.336-385, sowie in der Anthologie Jaime Brihuegas (BRIHUEGA, ²1982). Kurz vor Redaktionsschluß dieser Arbeit erschien endlich eine vollständige Sammlung: *Salvador Dalí: L'alliberament dels dits. Obra catalana completa, presentació i edició* de Fèlix Fanés, Barcelona 1995. Die Zugänglichkeit einiger Text hat sich dadurch entschieden vereinfacht und das konstatierte Defizit ist damit zu relativieren.

Eine Auswahl der französischen Schriften in: *Oui. Méthode paranoïaque-critique et autres textes*, Paris 1971. Ebenfalls unter dem Titel *Oui* wurde eine zweibändige, von Robert Descharnes besorgte Text-

Angesichts dieser Sachlage mag es vielleicht weniger erstaunen, daß Dalís literarisches Werk immer noch ein offenes Aufgabengebiet der Forschung ist. Einen wichtigen Anfangsimpuls bekam die wissenschaftliche Beschäftigung wohl durch die Ausstellung *Dalí y els llibres* im Palau Reial in Barcelona im Jahre 1982, die im darauffolgenden Jahr auch in Deutschland während der *Setmanes Catalanes* in Karlsruhe gezeigt wurde. Annemieke van de Pas gebührt das Verdienst, mit ihrer Monographie die erste umfassende literaturwissenschaftliche Arbeit zum Thema geliefert zu haben⁵. Über diese deskriptive Bestandsaufnahme hinaus können verschiedene Studien angeführt werden, die entweder eine Analyse einzelner Texte bieten⁶ oder Salvador Dalís Schriften innerhalb eines umfassenderen Kontextes untersuchen⁷.

Den am weitaus gründlichsten erforschten Kontext bildet dabei zweifellos der Aufenthalt Dalís in der Madrider *Residencia de Estudiantes* (er lebte dort von September 1921 bis Juni 1926, als er endgültig aus der *Escuela de Bellas Artes* ausgeschlossen wurde und zu seinen Eltern nach Figueres zurückkehren mußte⁸) und seine Rolle inner-

auswahl herausgegeben: *Oui 1: La Révolution paranoïaque-critique; Oui 2: L'Archangélisme scientifique*, Paris 1979.

Seit kurzem liegt auch eine praktisch vollständige Anthologie in spanischer Sprache vor: *Salvador Dalí: ¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, edición a cargo de María J. Vera, Madrid 1994.

Eine deutsche Übersetzung der meisten nichtmonographischen Schriften existiert dagegen schon relativ lange: *Salvador Dalí: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften*, hrsg. von Axel Matthes und Tilbert Diego Stegmann, München 1974.

⁵ VAN DE PAS, 1989a. Die Arbeit wurde bereits 1984 als Dissertation an der Sorbonne Nouvelle (Paris III) veröffentlicht.

⁶ Hierzu vor allem die Aufsätze im Sammelband *Dalí escriptor*. Den frühen Gedichten Dalís widmete sich SÁNCHEZ RODRÍGUEZ.

⁷ Als literaturgeschichtliche Arbeiten sind die Untersuchungen von Joaquim Molas zu Dalís Bedeutung innerhalb der literarischen Avantgarde Kataloniens zu nennen (vgl. MOLAS, 1976, 1982 sowie 1983, S.69-83) sowie die Studie Antonio Monegals zum literarischen und filmischen Werk Luis Buñuels, in der ein Kapitel den Interferenzen zwischen Dalís und Buñuels Gedichten gewidmet ist (MONEGAL, S.39-56). Peter GORSON untersuchte in einer detaillierten und umfangreichen Analyse die subversive Wirkung des „kritischen Paranoikers“ und seine Stellung innerhalb des Surrealismus, wobei vor allem die verschiedenen psychoanalytischen Diskurse (Freud, Lacan, Otto Ranko), aber auch andere mögliche Quellen der Dalíschen Ästhetik (z.B. Bergsons Lebensphilosophie) berücksichtigt werden. Auf nachvollziehender Ebene verbleibend erzählt Gilbert LASCAULT Dalís „Scheherazade des Klebrigen“ und stellt verschiedene Motivgruppen zusammen, wobei seine Quellen vor allem die autobiographischen Schriften Dalís bilden. Weitgehend bei einem Paraphrasieren der autobiographischen Selbstinszenierung Dalís beläßt es auch Frédérique JOSEPH.

Die vielen kunsthistorischen Untersuchungen zu Salvador Dalí, die auch teilweise Bezug auf seine Schriften nehmen, können hier nicht im einzelnen aufgeführt werden. Sofern sie im Laufe dieser Arbeit erwähnt werden, sind sie in die Bibliographie aufgenommen. Vollständigkeit konnte bei der Fülle kunsthistorischer Publikationen nicht angestrebt werden.

⁸ Dalí war bereits für das Kursjahr 1923/1924 vom Unterricht ausgeschlossen worden, weil man ihn für den Rädelsführer eines Studentenprotestes hielt, der entstanden war, nachdem die Bewerbung des Maler Daniel Vázquez Díaz um eine Professur gescheitert war. Der „Fall Dalí“ wurde sogar in der Presse kommentiert, zugunsten des jungen Malers; vgl. C. Rivas Cherif: „El caso de Salvador Dalí“, in: *España*, Madrid, 15.3.1924 (der Text ist nachgedruckt bei BRIHUEGA ²1982, S.328-330). Der Anlaß für seinen endgültigen Ausschluß war seine Weigerung, sich über Kunsttheorie prüfen zu lassen, mit dem Argument, die prüfenden Professoren besäßen nicht die dafür notwendige Kompetenz. Für alle biographischen Informationen halte ich mich, soweit nicht anders angegeben, an das ausführliche Werk von Meredith ETHERINGTON-SMITH. Beide Vorfälle werden von Dalí selbst in seiner Autobiographie deutlich stilisiert dargestellt (vgl. *Vida secreta*, S.18 und S.209ff.).

halb des komplexen Beziehungsgefüges, welches sich besonders zwischen ihm, García Lorca und Luis Buñuel entspann und das seine Spuren im weiteren Schaffen der drei Künstler hinterließ⁹.

So verdienstvoll die detaillierte Analyse dieser Sachverhalte sich für ein adäquates Verständnis der Genese der spanischen Moderne in den 20er Jahren insgesamt und des Verlaufs der drei Künstlerviten im besonderen erwies, sie scheint mir ihre produktive Wirkung inzwischen überschritten zu haben und, bei weiterer Fortführung, einer doppelten Gefährdung entgegenzugehen. Einerseits riskiert sie, sich in einem wenig ergiebigen Streit um biographische Fakten zu verlieren und der positivistischen Illusion einer vollständigen und objektiven Rekonstruierbarkeit der Geschichte zu unterliegen, andererseits arbeitet sie einer unzulässigen Reduktion der vielfältigen Umbruchsbewegungen, die im kulturellen Milieu Spaniens im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts stattfanden, auf ein alles dominierendes „Triumvirat“ bzw. - bei Einschluß José Bello Lasieras - auf eine „tetralogía“ zu¹⁰.

Die folgende Arbeit teilt mit der eben beschriebenen Forschungsrichtung die grundsätzliche (und meist unausgesprochen bleibende) Prämisse, daß Salvador Dalís literarische Produktion in einem bestimmten Funktionszusammenhang steht, der nicht unmittelbar werkimmanent zu erschließen ist, sondern eine textübergreifende Hermeneutik verlangt. Allerdings soll die Ebene der Texte dabei auf einen anderen Kontext hin überschritten werden, der bisher weniger Beachtung gefunden hat: die Zeitschrift.

Es ist nicht zu übersehen, daß Salvador Dalí bis Ende der 30er Jahre den größten Teil seiner Texte in Zeitschriften publizierte, und dennoch ist dieser Tatsache bisher erst ansatzweise Rechnung getragen worden, vor allem durch Joaquim Molas und Annemieke van de Pas, wobei *L'Amic de les Arts*, wo Dalí den Großteil und zweifellos die wichtigsten seiner katalanischsprachigen Texte veröffentlichte, bei ihnen stärkere Beachtung fand als seine französischen Publikationen in den surrealistischen Zeitschriften *Le Surréalisme au Service de la Révolution* und *Minotaure*¹¹.

⁹ Die Zeit der *Residencia* beschreiben vor allem die Untersuchungen von SANTOS TORROELLA, 1987, 1989, 1992 und 1995a. Die vielfältigen, biographisch motivierten Interferenzen im Schaffen aller drei Künstler entschlüsselte eingehend SÁNCHEZ VIDAL, 1988, wobei Buñuel im Zentrum des Interesses steht. Für die Beziehungen zwischen Salvador Dalí und Luis Buñuel erst kürzlich ebenfalls SÁNCHEZ VIDAL, 1995. Die Relation Dalí - Lorca untersuchte erstmals gründlich, allerdings teilweise recht tendenziös (und mit einigen inzwischen revidierten Fakten) Antonina RODRIGO, 1981, der Briefwechsel zwischen beiden Freunden wurde von SANTOS TORROELLA, 1987, S.105-115, ausgewertet. Der gleiche Autor untersuchte auch die Verarbeitung des psychologischen Konflikts mit Lorca in Dalís Bildern, zwischen 1926 und 1929 seines Erachtens ein so dominantes Thema, daß von einer „*época lorquiana*“ gesprochen werden könne (SANTOS TORROELLA, 1984, vor allem Kapitel III). Der Präsenz der sprachlichen Bilderwelt des Andalusiers im Oeuvre des Katalanen ging auch Angelica RIEGER nach, während sich Mario HERNÁNDEZ umgekehrt mit dem Einfluß der Poetik Dalís auf Lorca beschäftigte.

¹⁰ SANTOS TORROELLA, 1992, S.52.

¹¹ Joaquim Molas hob mehrfach die Bedeutung von *L'Amic de les Arts* für die Entwicklung des Surrealismus in Katalonien hervor und untersuchte dabei auch die Rolle der Beiträge Dalís innerhalb der Zeitschrift; vgl. MOLAS, 1976, S.285-290, und 1983, S.70-76. Annemieke van de Pas berücksichtigte in ihrem Buch auch die jeweiligen Zeitschriften, in denen Dalí publizierte, allerdings finden sie als bedeutungsgebender Kontext der Schriften kaum Beachtung; vgl. VAN DE PAS, 1989a, Kapitel 1 und 2.

Auf ihren Ergebnissen aufbauend soll die Frage nach dem spezifisch „Avantgardistischen“ der Zeitschriftenaufsätze Salvador Dalis gestellt werden. Der Gebrauch dieses umstrittenen Terminus wird ausführlicher zu erläutern sein (vgl. Kapitel I). Vorgreifend kann jedoch schon gesagt werden, daß darunter eine Kunstproduktion verstanden werden soll, die *in Bewegung* ist, in einem Interaktionsfeld sich befindet, von dem sie bestimmt wird und auf das sie ihrerseits einwirkt. Es handelt sich um eine Ästhetik, die sich, im Gegensatz zur idealistischen Konstruktion vom Kunstwerk als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“¹², nicht als in sich selbst ruhende, autonome präsentiert, sondern bewußt „Stellung“ bezieht in einem dynamischen und funktionalen Zusammenhang¹³. Diese Ästhetik ist nicht zufällig an das Medium der Zeitschrift gebunden. Dort findet sie den idealen Ort für eine nicht-organische Kunstproduktion¹⁴ in einem Rahmen, der einerseits genug Offenheit bietet, um den einzelnen Text in einen weiteren Bedeutungsraum integrieren zu können und damit seinen abgeschlossenen „Werk“-Charakter überschreiten zu können (dies im Gegensatz zum traditionellen Medium des Buches), andererseits definiert genug ist, um noch eine gerichtete, auf ein bestimmtes Ziel hin orientierte Wirkung zu ermöglichen (dies im Gegensatz beispielsweise zu den spontanen und unfixierten Aktionsformen der Dadaisten). Die Zeitschrift besitzt dabei eine doppelte Flexibilität, die sie für die Avantgarde-Bewegungen so interessant machte: Nach innen hin erlaubt sie die experimentelle Ausweitung des Textes, wobei vor allem Text-Bild-Beziehungen genutzt werden können; nach außen erweist sich ihre von der Konkurrenz-situation des Marktes diktierte Kurzlebigkeit als Chance, wirkungsvoll Polemik zu betreiben:

„La qualité polémique de la revue présente une poétique de la mise en pages qu’il n’est pas possible de rendre par le livre; sa temporalité, son potentiel pour une intervention immédiate et spontanée lui permirent de fonctionner comme forum pour les débats, comme calendrier d’événements et comme terrain expérimental“¹⁵.

Um es auf eine kurze Formel zu bringen: Die Zeitschrift stellte zu Beginn des 20. Jahrhunderts wohl das geeignetste Vehikel für eine avantgardistische, „anti-literarische“

¹² Diese vielzitierte griffige Formel entstammt Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* von 1790, §10. Zum Autonomiekonzept der Kunst bei Kant und Schiller und dessen Kritik vgl. z.B. BÜRGER, ⁹1993, S.57-63. Der Autor führte seine dort angeschlagene Kritik später umfassend aus (BÜRGER, 1983).

¹³ Jean-François LYOTARD versuchte dagegen, die Avantgarde als in der Tradition Kants stehend zu begreifen. Sein Ausgangspunkt zur Postulierung einer solchen Kontinuität bildet dabei der Begriff des „Erhabenen“ (bzw. das französische *sublime*). „*Der Avantgardismus ist keimhaft in der Kantschen Ästhetik des Erhabenen enthalten*“, so seine provozierende These. Der Unterschied sei lediglich eine Ent-transzendentalisierung des Erhabenen und seine Verschiebung ins Ereignis selbst (nicht mehr das zu Repräsentierende ist erhaben, sondern der künstlerische Akt). Lyotards Argumentation gelingt jedoch nur, weil er die Dynamik der Avantgarde ausschließlich als ästhetisches Phänomen begreift. Die Tatsache, daß die politische und gesellschaftliche Funktion des Ästhetischen selbst von den Avantgarden völlig neu bewertet wurden, gerät bei ihm nicht ins Blickfeld. Gerade hierin offenbart sich jedoch ihre fundamentale Differenz zum Idealismus Kants.

Abgesehen davon ist die Anwendung des „Erhabenen“, das bei Kant noch auf Naturgegenstände bezogen ist, als ästhetische Kategorie nicht unproblematisch, wie Peter Bürger zeigen konnte; vgl. dazu der von ihm verfaßte Abschnitt in: Christa und Peter BÜRGER, S.138-141.

¹⁴ Die Bezeichnung „nicht-organische Kunstproduktion“ orientiert sich an Peter BÜRGER, ⁹1993, S.95-98.

¹⁵ LORENZ, S.190.

Literatur dar, eine Literatur, die zwar mit den überkommenen ästhetischen Formen brechen möchte, aber weiterhin auf schriftliche Fixiertheit nicht verzichtet. Daher die enorme Bedeutung dieses Mediums für die unterschiedlichen Bewegungen der Avantgarde. Futurismus, Dadaismus, Expressionismus, sie alle konstituierten sich in erster Linie durch Manifeste und Zeitschriften, und auch der französische Surrealismus benutzte Zeitschriften (*La Révolution Surréaliste*, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, *Minotaure*) als „organisierenden und stimulierenden Faktor“ seiner Gruppendynamik¹⁶. In Spanien wurde die Neuformierung der Literatur während der 20er und 30er Jahre mit dem *Ultraísmo* gar durch eine Bewegung eingeleitet, die sich fast ausschließlich über Zeitschriften artikulierte¹⁷, und die *literatura nueva* blieb auch danach an das schnelle und flexible Printmedium gebunden¹⁸.

Daß die Zielsetzung, das spezifisch Avantgardistische der Schriften Dalís zu bestimmen, die weitgehende Konzentration auf seine in Zeitschriften erschienenen Texte bedingt, ist somit hinreichend begründet. Die vorgenommene Beschränkung auf das katalanische Blatt *L'Amic de les Arts* ist schwieriger zu rechtfertigen, werden damit doch gerade die Texte außer acht gelassen, die Dalí während seiner Zeit als aktives Mitglied des französischen Surrealismus verfaßte, in der er, wie Maurice Nadeau es formulierte, als „Jungbrunnen“ der Bewegung wirkte und als Künstler allmählich internationale Bekanntheit zu erlangen begann¹⁹. Von externen Faktoren einmal abgesehen (ich erinnere nur an den Zwang zur disziplinären Einordnung von Magisterarbeiten in ein spezifisches Wissenschaftsgebiet, in diesem Fall der Hispanistik), besitzt die Reduktion auch ihren methodologischen Sinn. Wenn Dalís französischsprachige Aufsätze auch zweifellos inhaltlich von hohem Interesse sind und die interne Dynamik der surrealistischen Gruppe entscheidend mitprägten (der „paranoisch-kritischen Methode“ Dalís maß Breton selbst auch nach ersten persönlichen Differenzen mit dem Maler noch außerordentlich große Bedeutung bei²⁰), so tragen sie zur Frage nach dem avantgardistischen Charakter seiner

¹⁶ BARCK, S.177. Erstaunlicherweise wurde gerade in der Surrealismusforschung die Rolle der Zeitschriften lange vernachlässigt. Das von Karl-Heinz Barck Ende der 70er Jahre konstatierte Defizit konnte erst in jüngster Zeit ein wenig abgebaut werden, wie der Forschungsbericht von Isabelle LORENZ zeigt. Einen guten ersten Überblick über die Zeitschriften von Dada und Surrealismus bietet Dawn Ades im Katalog der Ausstellung *Dada and Surrealism reviewed*.

¹⁷ Guillermo de Torre, selbst einer der Hauptinitiatoren des *Ultraísmo*, konnte daher schreiben: „*El Ultraísmo fue más pródigo en 'gestos y ademanes' que en obras, más rico en revistas de conjunto que en obras individuales*“ (TORRE, S.542). Die Bedeutung der Zeitschrift für den *Ultraísmo* belegte außer de Torre selbst (S.542-551) vor allem Domingo PANIAGUA..

¹⁸ Ernesto Giménez Caballero berücksichtigte daher ausführlich die Zeitschriften als „*coordinadas*“ bei seinem Versuch, ein „*Cartel de la nueva literatura*“ zu erstellen (in: *La Gaceta Literaria* 32, 15.April 1928, S.7). Die Forschung zog aus der Tatsache der grundlegenden Bedeutung der Zeitschriften für die Konstruktion der literarischen Moderne in Spanien erst ansatzweise ihre methodischen Konsequenzen. So vor allem Anthony Leo GEIST.

¹⁹ NADEAU, S.167.

²⁰ Zu ersten deutlichen Differenzen war es im Jahre 1934 gekommen, als Dalí sich wegen seines Bildes *Das Rätsel Wilhelm Tells* und angeblichen Sympathien für Hitler vor einem von Breton inszenierten Tribunal verantworten mußte. Vgl. dazu José PIERRE und Karin von MAUR, sowie die autobiographische Beschreibung Dalís (*Comment on devient Dali*, S.137f. und S.153ff). Die politischen Differenzen und die Unvereinbarkeit der „paranoisch-kritischen Methode“ mit dem Konzept der *écriture automatique* hindernten Breton nicht daran, Dalís Theorien weiterhin als produktiven Beitrag des Surrealismus zu

Ästhetik nichts fundamental Neues bei. Im Gegenteil, mit dem Wechsel des kulturellen Raums büßten seine Zeitschriftenaufsätze sogar eine Ebene ein, die vorher noch deutlich präsent war: ihre Bezugnahme auf das konkrete gesellschaftliche Umfeld. Während Dalí mit seinen Beiträgen in *L'Amic de les Arts* das Medium Zeitschrift sehr effektiv in seiner oben beschriebenen polemischen Qualität nutzte, als literaturstrategisches Mittel zur Beeinflussung nicht nur des kulturellen, sondern auch des sozialen und im weitesten Sinne auch des politischen Kontextes, verbleiben seine Schriften in *Le Surréalisme au Service de la Révolution* im Binnenraum der Gruppe. Betrachtet man das publizistische Organ der surrealistischen Bewegung mit Jacqueline Leiner vorrangig als Austragungsort der Spannungen zwischen politisch ausgerichtetem „*penser-dirigé*“ und einem „*penser-non-dirigé*“, das sich von allzu deutlichem Aktionismus und vor allem von parteipolitischen Stellungnahmen entfernt hielt, so wird es nicht schwerfallen, Dalí letzterer Tendenz zuzuordnen²¹. Die Nachfolgezeitschrift, *Minotaure*, in der Dalí ebenfalls zahlreiche Artikel publizierte, dokumentierte dann bereits den Verlust der politischen Dimension für die gesamte surrealistische Bewegung²².

Mit der „amerikanischen Phase“, die durch den offiziellen Bruch mit Breton eingeleitet wird²³, gewinnen die Texte Dalís zwar erneut eine gesellschaftliche Dimension, aber nicht mehr als Ausdruck einer Ästhetik, die die Grenzen des Werk- und Autorbegriffes zu überschreiten sucht, um subversiv auf die Kultur einzuwirken, sondern als Elemente einer multimedialen, auf die eigene Person bzw. auf Gala als ihr *alter ego* hin zentrierten Mythologisierung. Die Hinwendung zum autobiographischen Genre manifestiert diesen Wechsel zur Genüge. Der von Breton anagrammatisch umgetaufte „Avida Dollars“²⁴ bediente sich zwar weiterhin in seinen mündlichen und schriftlichen Stellungnahmen avantgardistischer Stilelemente, aber ihre Dynamik lief, wie etwa Peter Gorson zu Recht bemerkte, nurmehr auf eine zynische, „post-avantgardistische“ Anpassung an den Aktualitätsdruck des Marktes hinaus²⁵. Die hier angedeuteten Ereignisse nach Dalís Wechsel in den französischen Kulturraum werden also keinen integralen Bestandteil der vorliegenden Arbeit bilden. Sie sollen in einem abschließenden Kapitel (Kapitel IV) jedoch wenigstens skizzenhaft angedeutet werden.

interpretieren, auch wenn er dessen Werk nun wesentlich distanzierter beschrieb. Deutlichster Beleg dafür dürfte Bretons Text zum „Fall“ Dalí aus dem Jahre 1936 sein (cf. BRETON, 1965).

²¹ Cf. Jacqueline LEINER, S.Xff.

²² Eine Überblick gibt Dawn Ades in *Dada and Surrealism reviewed*, S.279-289. Die Bedeutung der Zeitschrift wurde 1988 in einer Ausstellung in Genf und anschließend in Paris gewürdigt. Vgl. *Regards sur Minotaure. La revue à tête de bête* [Katalog der Ausstellung des Musée Rath, Genf, vom 17.10.1987-17.3.1988].

²³ Zum Bruch Dalís mit Breton die bereits erwähnte Literatur: José PIERRE und Karin von MAUR.

²⁴ In den *Prologomènes a un troisième manifeste du surréalisme ou non* von 1942 redet Breton von der „*l'imposture, du genre picaresque, du néo-phalangiste-table de nuit Avida Dollars*“ (BRETON, 1963, S.162). Dalí nahm dieses Anagramm dankbar als Teil seiner Selbstinszenierung mit auf. Beispielsweise in seiner *Lettre ouverte à Salvador Dali*, mit der er aus seiner Transformation vom „*Salvador Dali pervers, polymorphe, anarchiste (...)*“ zum „*Dali 'avide de dollars' (avidadollars), calme, apollinien, catholique, apostolique et romain (...)*“ (S.11f.) literarisches und publizistisches Kapital zu schlagen suchte.

²⁵ Von ihrem allzu großen Pathos der Kritik befreit bleiben die Anmerkungen von GORSON, S.499ff., wohl immer noch zutreffend.

Bevor die These vom Avantgardistischen als einer beweglichen Ästhetik, die als Grundprämisse dieser Arbeit gelten kann, inhaltlich näher begründet wird, sollen zunächst noch die methodologischen Implikationen bzw. Probleme aufgezeigt werden, die mit dem Versuch verbunden sind, die Aufsätze Salvador Dalís in diesem Sinne zu interpretieren:

- Es wird erforderlich sein, **Genre-indifferent** zu analysieren. Die Zeitschrift bietet Platz für die verschiedensten Textformen und Salvador Dalí nutzte diesen Vorteil. Wenige seiner Publikationen, die in *L'Amic de les Arts* erschienen, können auf den Nenner einer der traditionellen Literaturformen gebracht werden, mit denen üblicherweise operiert wird. Die meisten wären am ehesten unter die Begriffe „Essay“ und „Prosagedicht“ zu subsumieren, also unter „Gattungen“, deren Status als fragwürdige, sich klarer Konventionen entziehender Mischformen sie überhaupt erst konstituiert.
- In der Regel sind innerhalb einer Zeitschrift die Ausdrucksform der Schrift wie die des Bildes gleichermaßen präsent. Eine adäquate Interpretation muß also **intermedial** verfahren, im Falle Salvador Dalís ohnehin eine Selbstverständlichkeit, da sich seine Ästhetik beider Medien gleichermaßen bediente (und sich explizit auch an Film und Photographie, den beiden Leitmedien der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts, ausrichtet). Das Textmaterial wird daher zwar Ausgangs- und Schwerpunkt der Analyse sein, aber immer wieder in Bezug auf die bildende Kunst Dalís gesetzt werden.
- Die Aufsätze können nicht ausschließlich im Innenraum der Zeitschrift untersucht werden. Für das Verständnis ihres avantgardistischen Gehalts gilt es, zumindest ansatzweise den **gesamtgesellschaftlichen Kontext** zu berücksichtigen, in dem das Medium wirkt, den historischen „*Erwartungshorizont*“ der Rezipienten mitzudenken, um einen Ausdruck von Hans Robert Jauß zu gebrauchen²⁶. Für *L'Amic de les Arts* impliziert dies, die Besonderheiten des katalanischen Kulturraums und seine Differenzen zur gesamtspanischen Situation zu erläutern. Dies soll in einem eigenen Kapitel in aller Kürze versucht werden (Kapitel II).

²⁶ Diese Kategorie ist es vornehmlich, mit der Jauß eine Literaturgeschichtsschreibung möglich machen will, die objektivierbar verfährt und dennoch nicht den „Ereignischarakter“ der Kunst außer acht läßt: „*Der Ereigniszusammenhang der Literatur wird primär im Erwartungshorizont der literarischen Erfahrung zeitgenössischer und späterer Leser, Kritiker und Autoren vermittelt. Von der Objektivierbarkeit dieses Erwartungshorizontes hängt es darum ab, ob es möglich sein wird, Geschichte der Literatur in der ihr eigenen Geschichtlichkeit zu begreifen und darzustellen*“ (JAUB, 1967, S.31).

I. Zum Problem des „Avantgardistischen“ - ein begriffstheoretischer Exkurs

Mit dem „Avantgardistischen“ wird ein Attribut verwendet, das innerhalb der Literaturwissenschaft äußerst umstritten ist und das die unterschiedlichsten inhaltlichen Füllungen erhalten hat. Der Begriff der „Avantgarde“, von dem es sich ableitet, wird ebenso zur Charakterisierung eines Evolutionsprinzips der Literatur von fast universeller Gültigkeit, als Ausdruck eines „*renouvellement continu, à travers de nouveaux langages*“²⁷, verwendet, wie er auch zur Bezeichnung eines historisch begrenzten Phänomens der Literaturgeschichte dient, der Phase des Bruchs mit ästhetischen Konventionen durch die verschiedenen literarischen „Ismen“ (Futurismus, Dadaismus, Surrealismus etc.) im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts²⁸.

Seine Umstrittenheit teilt der Terminus mit praktisch allen anderen literaturhistorischen Bezeichnungen. Darin ist m.E. auch keineswegs ein Manko zu sehen, offenbart ein solches Gleiten der Bedeutungen doch schließlich nur die Tatsache, daß die Logik der Kunst nicht auf den Begriff zu bringen ist²⁹. Wenn jeder das gleiche Wort im Mund führt, wird damit nicht nur die Fragwürdigkeit seiner Formelhaftigkeit verdeckt, wie Edgar Lohner kritisierte³⁰, sie wird zugleich auch sichtbar gemacht. Eine Konsequenz daraus kann sein, „Avantgarde“ nicht als Definition zu verstehen, sondern als Anlaß, die Bezeichnung mit Argumenten zu umstellen. Es wird in diesem Kapitel also nicht versucht werden, eine terminologische Debatte der Literaturwissenschaft nachzuvollziehen, sondern anhand einiger ihrer Positionen sollen die Inhalte des eigenen Begriffsgebrauchs möglichst deutlich werden.

Eine nach wie vor beachtenswerte Stellungnahme zur Avantgardedebatte bietet Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik*. Sie läßt sich auf die lapidare Feststellung bringen, daß die verschiedenen Ismen zu Beginn des 20. Jahrhunderts keine grundsätzlichen Neuerungen für die Kunst gebracht hätten. Der Autor subsumiert die verschiedenen Strömungen unter den von ihm postulierten „*Strukturzwang, der moderne Dichtung und Kunst seit der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts beherrscht*“³¹, der in seinen wesentlichen Grundzügen von Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé ausgebildet worden sei und der Moderne insgesamt ihre epochale Einheit verleihe. Angesichts dieser - nur durch negative Kategorien definierbaren - Einheitlichkeit werden ihm die Aufbruchsbewegungen innerhalb der Modernen zu Varianten einer einzigen Dominante:

²⁷ Eugène Ionesco, in: *Mouvements littéraires d'avantgarde*, Paris 1976, S.9f.; zitiert bei HARDT, 1989, S.148, der deutliche Kritik an dieser Konzeption formuliert.

²⁸ Peter Bürger gebrauchte dafür die Bezeichnung „historische Avantgarde“, die seither häufig Verwendung findet, in Abgrenzung zur „Neo-Avantgarde“ nach dem 2.WK (vgl. BÜRGER, 1993, S.44f., Fußnote 44). Rudolf NEUHÄUSER will mit dem Begriffspaar „Avantgarde“ und „Avantgardismus“ zwischen transhistorischem literarischen Evolutionsprinzip und konkretem Epochenbegriff differenzieren.

²⁹ Zur Logik der Kunst vgl. ADORNO, S.205f.

³⁰ LOHNER, S.121.

³¹ FRIEDRICH, S.15.

„Die Zeithast hat das künstlerische Gewissen unet gemacht. Der Reflex ist jene Meinung vom raschen Stilwechsel. Aber sie ist eine optische Täuschung. Die Vielfalt, die sie vorspiegelt, gibt es nicht. Es gibt Nuancen und Varianten, die für die Möglichkeitsfülle des gegenwärtigen Dichtens sprechen, aber für die Beurteilung seiner Stilstruktur nicht sehr belangvoll sind“³².

Innerhalb der von ihm angelegten Kriterien kann man Hugo Friedrichs Beurteilung vorbehaltlos zustimmen. Tatsächlich werden sich nur wenige künstlerische Verfahrensweisen der „historischen Avantgarden“³³ finden lassen, derer sich nicht schon die „Modernen“ des 19. Jahrhunderts bedient hätten. Das Prinzip der Simultaneität, das Aufgeben einer eindeutigen Referenzlogik etc., all diese „technischen“ Innovationen waren bereits ausgebildet. Auf der von Hugo Friedrich angesetzten Ebene der Stilistik kann man tatsächlich keinen Bruch feststellen sondern nur Kontinuität. Diese allerdings ließe sich noch weiter zurückverfolgen, in die Vorgeschichte einer Prä-Moderne hinein, deren Ende kaum eindeutig markierbar ist³⁴. Mit seinem Strukturbegriff wählt Hugo Friedrich einen Beurteilungsmaßstab, der nicht in der Lage ist, die spezifische und historisch neue Dimension der Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu erfassen. Er reduziert die Dynamik der Umbruchsbewegungen zum Phänomen der Mode, indem er innerhalb der Immanenz des Ästhetischen verbleibt und nur unterschiedliche „Schulen“ der gleichen Kunst erkennt. Die „Schulen“ waren aber gerade deshalb mehr als solche, weil sie den Bereich des Ästhetischen in seiner Gültigkeit überhaupt in Frage stellten und ihn radikal erweiterten.

Von dieser Überlegung geht Peter Bürger aus, der 1974 den Versuch unternahm, eine materialistisch begründete *Theorie der Avantgarde* zu entwerfen. Er will in erster Linie die gesellschaftspolitische Wirkung der historischen Avantgarden, ihren Versuch, „Kunst in Lebenspraxis zurückzuführen“³⁵ beschreiben. Dabei nimmt er explizit in Anspruch, die „Historisierung von Theorie“ zu betreiben, d.h. theoretische Kategorien zu formulieren, die anhand der geschichtlich realen Entfaltung ihres Gegenstandes gewonnen wurden³⁶. Dies will er mit der Einführung des Begriffs von der „Institution Kunst“ erreichen, die gewissermaßen das Scharnier zwischen dem realpolitischen und dem ästhetischen Bereich darstellen soll. Der Protest der Avantgardebewegungen habe sich gegen eben diese Institution Kunst gerichtet und sei an ihr gescheitert.

³² *Ibid.*, S.108.

³³ Vgl. Anmerkung 28.

³⁴ Für den Bereich der deutschen Literatur hat erst kürzlich Karl Riha ein solches Projekt der Erforschung einer Prä-Moderne gefordert. Er ist sich zwar der Risiken eines solchen Unternehmens bewußt und warnt davor, „den Blick der Moderne unkompliziert und oberflächlich in die Geschichte zurückzuprojizieren“ (RIHA, S.275), wird sich aber doch fragen lassen müssen, wie er denn das Bewußtsein historischer Differenz in sein „Recherchiervorgehen“ konkret miteinbeziehen will, wenn letztlich ein formaler Maßstab das Kriterium für die „Modernität“ von Literatur bleibt.

³⁵ BÜRGER, 1993, S.29.

³⁶ *Ibid.*, S.20-22. Dies in Abgrenzung gegen Adorno, dem er vorwirft, mit seiner Kategorie des „Neuen“ den historischen Traditionsbruch der Avantgarden nicht erkennen zu können (S.81ff.). Es soll hier nicht diskutiert werden, inwiefern Bürgers Kritik recht zu geben ist. Es sei nur auf den Versuch von Hans Robert Jaub hingewiesen, den Prozeß der Moderne mit dem von Adorno aufgestellten Modell historisch differenzierend darzustellen und dabei auch den Traditionsbruch der Avantgarden zu berücksichtigen; vgl. JAUB, 1989.

Seine stichwortartig referierte Konzeption ist vielfach kritisiert worden. Ohne auf die Details der Kritiken einzugehen³⁷, soll hier vor allem festgehalten werden, daß die Konstruktion Bürgers letztlich gegen ihre erklärte Zielsetzung die Geschichtlichkeit des untersuchten Phänomens stillstellt. Die Erkenntnis Bürgers, der Protest der Avantgarde zielt auf eine Aufhebung der Differenz von Kunst und Lebenspraxis, bleibt eine Leerformel, solange nicht die konkreten und sehr unterschiedlichen Formen dieses Protests Beachtung finden, sondern sie reduziert werden auf den immergleichen Gestus einer Attacke gegen eine hypostasierte Institution Kunst, die zum festen Bezugspunkt aller künstlerischen Aktivitäten gemacht wird³⁸. Diese Kategorie ist ungeeignet, die Heterogenität der verschiedenen „Ismen“ zu erklären und das in den Blick zu bekommen, was sie in erster Linie auszeichnete: ihre Beweglichkeit. Manfred Hardt forderte deshalb zu Recht gegen Bürger, den epochenspezifischen Kontext für eine angemessene Beurteilung der gesellschaftlichen Funktion der Avantgarden miteinzubeziehen. Entsprechend der gesellschaftlichen Realitäten, auf die die avantgardistischen Bewegungen stießen, unterschieden sich auch ihre Versuche, Kunst

„zum funktionalen Bestandteil der jeweiligen gesellschaftlichen und politischen Wirklichkeit zu machen. Genauer gesagt bestand die von den Avantgarden in jeder geschichtlichen Konstellation neu zu beantwortende Frage darin, welche Kunst mit welchen Funktionen auf welche Weise in welchen Lebenskontext zu integrieren sei. Diese Frage war nicht etwa nur von Avantgarde zu Avantgarde viele Male zu stellen und zu beantworten, sobald sich nämlich eine neue Entwicklung in einem der genannten Bereiche ergab und von den Künstlern erkannt wurde“³⁹.

Die Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts müssen m.E., will man ihr spezifisches Potential erfassen, als dynamische Systeme interpretiert werden. Dies bezieht sich nicht nur auf die allgemeine Forderung an Literaturgeschichtsschreibung, der Prozeßhaftigkeit von Literatur, ihrem „Ereignischarakter“⁴⁰, gerecht zu werden, sondern darüber hinaus auf die Erfassung einer ästhetischen und politischen Dimension. Denn der Avantgarde des 20. Jahrhunderts wird die *Bewegung* zum bestimmenden Faktor der Kunstproduktion, ja wahrscheinlich zu ihrer einzigen Konstanten. Der italienische Futurismus hatte in dieser Hinsicht programmatische Funktion. Die Exaltation der Geschwindigkeit im ersten futuristischen Manifest, das am 20. Februar 1909 in der Pariser Zeitung *Le Figaro* veröffentlicht wurde, ist hinlänglich bekannt. Die Provokation, die Marinetti beging, läßt sich dabei nur unzureichend als Überbietungsstrategie vitalistischer Lebensphilosophien beschreiben, die um die Jahrhundertwende in der Nachfolge Nietzsches stark rezipiert worden waren. Die konsequente Beschleunigung, der der Futurismus die bisherigen Kunstkategorien unterzog, um eine möglichst totale Mimesis an die technisierte Lebenswelt der Moderne zu schaffen, brachte über deren quantitative Steigerung hinaus einen

³⁷ Vgl. dazu die Aufsätze in LÜDKE.

³⁸ Bürger hat seine Ansichten später modifiziert. Dies betrifft vor allem die Beurteilung vom „Scheitern“ der historischen Avantgarden. Entgegen seiner früheren Auffassung sieht er in seinen neueren Aufsätzen durchaus Möglichkeiten, an ihr Projekt wiederanzuschließen, freilich in modifizierter und illusionsloser Form. Am Begriff der Institution Kunst wird aber weiterhin festgehalten; vgl. BÜRGER, 1993.

³⁹ HARDT, 1983, S.159.

⁴⁰ JAUB, 1967, S.172.

qualitativen Umschlag, der im eigentlichen Wortsinn als *Bruch* beschrieben werden kann. Die „*l'éternelle vitesse*“ wird „*omniprésent*“, zur universalen Kategorie, die die Grenzen des Ästhetischen *gewaltsam* sprengt und den Bereich der Kunst ins Politische überführt; die „*beauté de la vitesse*“ generiert den Kampf als das Feld, in dem sie sich erst richtig entfalten kann:

„*Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'oeuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme*“⁴¹.

Was Marinetti ins Visier nimmt, geht tatsächlich „aufs Ganze“, sowohl auf den idealistisch-organologischen Kunstbegriff als auch auf die organische Ganzheit des Menschen, dem die faschistische Vision eines „*uomo meccanico dalle parti cambiabili*“⁴² entgegengestellt wird, der nach der Schlacht gegen den „Passatismus“ geschaffen werden soll.

„*Vergeblich hat man versucht das Werk Marinettis nach tausend politischen oder künstlerischen Kriterien zu klassifizieren, denn der Futurismus läßt sich nur durch eine einzige Kunst erschließen, die des Krieges und seines Wesens: die Geschwindigkeit*“,

schrrieb Paul Virilio⁴³. Wie man den Thesen des französischen „Dromologen“ im allgemeinen auch gegenüberstehen mag, für den italienischen Futurismus läßt sich der von ihm als kulturgeschichtliche Konstante behauptete Zusammenhang zwischen Beschleunigungsästhetik, kriegerischer Aktion und politischem Handeln kaum bestreiten⁴⁴. Darauf weist etwa die Arbeit von Hansgeorg Schmidt-Bergmann nachdrücklich hin⁴⁵.

Gleichzeitig, und dies ist im Rahmen dieses begriffstheoretischen Exkurses von besonderem Interesse, beanspruchte die ästhetisch-politische Revolution des Futurismus die Terminologie des „Avantgardistischen“ für sich. In seiner Schrift *Un movimento artistico crea un partito politico* führt Marinetti dazu aus:

⁴¹ MARINETTI, 1909, S.10.

⁴² *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, zitiert nach: MARINETTI, 1968a, S.48.

⁴³ Zit. in: SCHMIDT-BERGMANN, S.20.

Virilio sah den Beginn einer „Dromokratie“ bereits in der Frühgeschichte der Zivilisation mit dem Einsatz der Frau als erstem „Vehikel“ zu Kriegszwecken durch den Mann und verfolgte deren Entwicklung bis ins Zeitalter militärischer Abschreckung. Vgl. *Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung*, Frankfurt/M. 1995 (französisches Original: Paris 1984).

⁴⁴ Auf eine notwendige Differenzierung zwischen den unterschiedlichen Ausformungen des Futurismus, besonders in Italien und Rußland, muß verzichtet werden. Soweit nicht explizit anders gekennzeichnet, wird in dieser Arbeit mit „Futurismus“ ausschließlich auf die Programmatik der Gruppe um Marinetti verwiesen.

⁴⁵ SCHMIDT-BERGMANN, zusammenfassend S.15-23. Das politische Engagement der Futuristen, das schon bald offen in den Faschismus übergang, wurde schon häufig kritisch dokumentiert (früh bereits von DRESLER, neueren Datums z.B. HARDT und ARAGNO). Der militärische Aktionismus der futuristischen Bewegung beschränkte sich auch nicht aufs Metaphorische. Die *parole in libertà* entwickelte Marinetti beispielsweise unmittelbar bei seiner Teilnahme im Libyenkrieg von 1911 als Form der Kriegsberichterstattung und der erste Weltkrieg wurde von ihm als Erfüllung des futuristischen Programms gefeiert. Dazu zwei grundlegende Kriegstexte Marinettis: *Sintesi futurista della guerra*, 1914, und *Per la guerra, sola higiene del mondo*, 1915.

„*Il Futurismo, nel suo programma totale, era un'atmosfera d'avanguardia; la parola d'ordine di tutti gl'innovatori o franchitiratori intellettuali del mondo; l'amore del nuovo, l'arte appassionata della velocità (...) una mitragliatrice inesauribile puntata contro l'esercito dei morti, dei podagrosi e degli opportunisti, che volevamo esautorare e sottomettere ai giovani audaci e creatori*“⁴⁶.

Marinetti verwendete damit wohl als erster in der Geschichte der Literatur diesen Begriff zur Selbstbeschreibung für eine Künstlergruppe, die gleichzeitig politisch und ästhetisch „revolutionär“ wirken wollte. Zwar war schon im Umkreis des Saint-Simonismus der ursprünglich militärische Terminus zur Charakterisierung für eine Kunst verwendet worden, die Propaganda im Dienste einer politisch-utopischen Idee leisten sollte⁴⁷, aber dies blieb zunächst eine äußerliche Funktionszuschreibung, die von den Künstlern nicht ohne weiteres akzeptiert wurde und außerdem noch keine produktionsästhetische Kategorie bildete. Innovative Behandlung des künstlerischen Materials und Anspruch politischer Vorreiterschaft wurden während des 19. Jahrhunderts weitgehend als getrennte Bereiche gefaßt und nur von einzelnen Autoren zusammengedacht⁴⁸. Erst der Futurismus führte gesellschaftliches und ästhetisches *avant* in der kollektiven und militanten Praxis einer *Garde* zusammen. Militärische, sozialrevolutionäre, politische und künstlerische Bedeutung der Metapher, die sich bisher sukzessive und relativ unverbunden zueinander verbreitet hatten, fallen bei Marinetti zusammen⁴⁹. Damit erprobt der Futurismus am Begriff der Avantgarde selbst noch einmal, was das Grundprinzip seiner Revolte ausmacht: Beschleunigung. Die verschiedenen semantischen Ausrichtungen des ursprünglich räumlichen Bewegungsbegriffs werden gebündelt und simultan verwendet, so daß der Terminus zwar an Konkretion verliert, aber an Intensität gewinnt.

Die pathetische Selbstinszenierung der Futuristen macht es nicht einfach, über ihre reale geschichtliche Wirkung zu urteilen. Die Frage, ob der Futurismus paradigmatischen Charakter innerhalb der historischen Avantgarden beanspruchen kann, steht in dieser Form für die vorliegende Arbeit auch nicht zur Debatte⁵⁰. Allerdings läßt sich an seinem

⁴⁶ MARINETTI, 1986c, S.298.

⁴⁷ In diesem Sinne verwendete den Begriff zum ersten Mal der Saint-Simon-Schüler Olinde Rodrigues in seinem Dialog *L'artiste, le Savant et l'Industriel* von 1825. Der Text ist in deutscher Übersetzung bei HARDT, 1989, abgedruckt. Zur Verwendung der Avantgarde-Metapher im Saint-Simonismus vgl. BÖHRINGER, S.96-102.

⁴⁸ Zu nennen ist in erster Linie Rimbaud, der seine avancierte Poesie auch als politisches *en avant* verstanden haben wollte. Dagegen hatte noch Baudelaire ausdrücklich gegen die Verwendung der militärischen Metapher für den Bereich der Kunst polemisiert. Vgl. dazu CALINESCU, S.99f.

⁴⁹ Innovative Kunstproduktion und militärische Kriegsberichterstattung treffen sich, wie schon erwähnt, in der Genese der *parole in libertà*. Was sich in *Battaglia. Peso+Odore* folgendermaßen liest:

„*Avanguardie: 200 metri caricate-alla-baionetta avanti Arterie rigonfiamento caldo fermentazione capelli ascelle rochio fulvoro biondezza aliti+zaino 18 prudenza = altalena ferraglie salvadanaio mollezza: 3 briridi comandi sassi rabbia nemico calamità leggerezza gloria eroismo Avantguardie: 100 metri mitragliatrici fucilate eruzione violini ottone pim pum pac pac tim tum mitragliatrici tataratatarata*“; zit. nach MARINETTI, 1968a, S.53.

⁵⁰ Diese Meinung vertritt etwa Manfred Hardt, der den Futurismus als „*Prototyp der europäischen Kunstavantgarden*“ bezeichnet, „*da mit ihm wohl zum ersten Mal eine relativ geschlossene Gruppe von Künstlern für eine grundlegende Erneuerung von Kunst und Gesellschaft kämpfte und ihre Ideen in einer bis dahin beispiellosen Breite des gesellschaftskritischen Ansatzes nicht nur in Literatur, Malerei, Skulp-*

Beispiel mit historischer Berechtigung ein Begriff des „Avantgardistischen“ gewinnen, der eine Kunstproduktion beschreibt, die innerhalb eines kollektiven, überindividuellen Rahmens entsteht, die Grenzen zwischen politisch-gesellschaftlicher Wirklichkeit und dem Bereich des Kunstwerkes bewußt überschreitet und dadurch das Feld des „Ästhetischen“ systematisch ausweitet, und dies mit einer offensiv-polemischen Rhetorik begleitet (polemisch im Sinne des griechischen Etymons *polemos* = ‘Krieg’). Wobei alle drei Charakteristika sich gegenseitig bedingen. Die Gruppe als Organisationsform der Avantgarden ist nicht äußerliches Akzidens, bloßer „*outward aspect (...) a fact of the sociology of literature, like the ‘school’ in classical trends, or elsewhere the ‘cenaculum’ or the ‘circle’*“⁵¹, sondern inhärente Notwendigkeit. Nur sie erlaubt es, die beiden Ansprüche der ästhetischen und der gesellschaftlichen Innovation gleichzeitig über einen längeren Zeitraum hinweg aufrechtzuerhalten. Denn während ein avancierter, neuartiger Umgang mit dem Material sich tendenziell der Kommunizierbarkeit entzieht, setzt eine Veränderung der politischen Situation diese Kommunizierbarkeit voraus, ein Konflikt, der vom Individuum nur durch Separierung beider Verhaltensweisen zu lösen wäre. Die Gruppe als überindividueller und gleichzeitig geschlossener Zusammenhang kann diese Grundspannung, die immer wieder festgestellte Aporie der Avantgarde⁵², zwar nicht generell auflösen, aber sie doch wirkungsvoll verschleiern, indem sie dem Einzelnen in kleinem Rahmen die Erfahrung einer Kommunizierbarkeit seiner Kunstproduktion verschafft, die er außerhalb dieser Gruppe bei Wahrung politischer Radikalität nicht im gleichen Maße hätte erleben können. Daß die Avantgardebewegungen ihre utopischen Projekte nur dank dieser Konstruktion elitärer (Männer-)Bünde (Frauen hatten daran praktisch gar keinen Anteil) überhaupt so lange aufrecht erhalten konnten und letztlich an der eigenen Ideologie scheitern mußten, ist aus der Retrospektive leicht zu konstatieren⁵³. Dieses Faktum kann aber nicht von der Verpflichtung entbinden, die ästhetisch-politische Dynamik der Avantgarde als historisch einmaliges Ereignis ernst zu nehmen und der Gruppenaktivität als ihrem impulsgebenden Zentrum Rechnung zu tragen⁵⁴. Dazu wäre wohl ein rezeptionsästhetisch orientiertes Vorgehen am ehesten in der Lage, das versuchte, die Avantgarde als ein bewegliches ästhetisches System zu begreifen⁵⁵, ohne dabei

tur, Architektur und Musik, sondern darüberhinaus in nahezu allen praktischen Lebensbereichen durchzusetzen suchte“ (HARDT, 1982, S.252).

⁵¹ SZABOLSCSI, S.60.

⁵² „Sobald die Avantgarde eingeholt wird, hat sie auch aufgehört, Avantgarde zu sein“; WEHLE, S.10. Die verschiedenen Aporien, die sich aus diesem Grundwiderspruch ergeben, hat Hans Magnus ENZENSBERGER schon mit aller Deutlichkeit vorgeführt.

⁵³ „Zur Garde zu gehören, ist eine Auszeichnung. Sie ist ein exklusiver Männerbund: das Gehege schließt andere aus. Jede, auch die Avant-Garde, versteht sich als Elite“ (ENZENSBERGER, S.302).

⁵⁴ Zu diesem Ergebnis kommt z.B. auch Charles Russell: „L'avant-garde n'existe que comme phénomène collectif“ (in: WEISGERBER, S.1152). Walter Benjamin hat als Zeitzeuge diese Gruppendynamik als eine wesentliche Komponente des „antikünstlerischen“ Protestes des Surrealismus erfaßt: „Hier wurde der Bereich der Dichtung von innen gesprengt, indem ein Kreis von engverbundenen Menschen 'Dichterisches Leben' bis an die äußersten Grenzen des Möglichen trieb“ (BENJAMIN, 1977, S.296). Zum Stellenwert der Gruppe im Surrealismus weiterhin Elisabeth LENK, S.60-67, sowie S.73-76.

⁵⁵ Wobei man einen doppelten Aspekt des *Horizontwandels* zu berücksichtigen hätte, den gesamtgesellschaftlichen und den gruppeninternen. Zur Theorie der Rezeptionsästhetik immer noch grundlegend: JAUB, 1970.

das Bewußtsein zu verlieren, daß dieses Vorgehen nicht historistische Wiedergabe des Vergangenen bedeuten kann (als wäre das Geschehene unmittelbar zu reaktualisieren), sondern eine nachträgliche Konstruktion darstellt, die an den Standort des Betrachters gebunden bleibt. Auch in dieser Hinsicht ist die Verwendung des Begriffes „Avantgarde“ angemessen. Denn tatsächlich kann das *avant* der Avantgarde, wie Hans Magnus Enzensberger betonte, „erst a posteriori markiert werden“⁵⁶. Wie unterschiedlich dabei die Betrachtungen ausfallen, vermag erneut das Beispiel des Futurismus zu illustrieren. Die emphatische Selbstcharakterisierung Marinettis von 1919 wurde bereits geschildert. Bereits sieben Jahre zuvor hatte Apollinaire eine kunstgeschichtliche Einordnung des neuentstandenen Phänomens versucht und beurteilte die Futuristen dabei durchaus zwiespältig. Obwohl er ihnen eine Nähe zur Avantgarde zugesteht, situiert er sie weniger an der vordersten Front als vielmehr in der Nachhut einer Erneuerung der Kunst, die für ihn von den großen „Begnadeten“ vorangetrieben worden war. Seine Bemerkungen über *Les peintres futuristes italiens* schließen folgendermaßen:

„*Les jeunes peintres futuristes peuvent rivaliser avec quelques-uns de nos artistes d'avant-garde, mais ils ne sont encore que les faibles élèves d'un Picasso ou d'un Derain et, quand à la grâce, ils n'en ont pas idée*“⁵⁷.

Zwischen Selbstverständnis der Avantgarden und ihrer Beurteilung durch die Kritik klaffte von Anfang an eine nicht zu überbrückende Lücke. Das Ringen um die Aneignung des Begriffes gewann dabei schnell letztere Seite. Die Beweglichkeit der Kunstproduzierenden manifestierte sich in der Folge konsequenterweise auch in einer Flucht vor dem Begriff. Wo die Avantgarde in diesem Namen rezipiert wurde, befand sie sich bestimmt schon nicht mehr. Das Beispiel Spaniens kann dies verdeutlichen. Nachdem in der Folge von Guillermo de Torres Schrift über *Literaturas europeas de vanguardia* aus dem Jahre 1925 der Terminus sich allgemein in den Feuilletons verbreitet hatte⁵⁸, wurde er von den Künstlern der iberischen Halbinsel, die sich als innovativ verstanden wissen wollten, weitgehend gemieden. Dies gilt nicht nur für die Künstler der später so klassifizierten *Generación del 27*⁵⁹, sondern auch für die Mitwirkenden von *L'Amic de les Arts*, die sich ausdrücklich gegen eine Titulierung als „Avantgardisten“ verwahrten⁶⁰.

⁵⁶ ENZENSBERGER, S.301.

⁵⁷ APOLLINAIRE, S.213.

⁵⁸ Auf der Grundlage dieser Schrift erarbeitete Guillermo de TORRE seine *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, die nicht mehr so stark von der subjektiven Sicht des unmittelbar Beteiligten geprägt ist und alle wichtigen europäischen „Ismen“ bis Anfang der 60er Jahre mit erstaunlicher Gründlichkeit erfaßt.

⁵⁹ Vgl. Gustav Siebenmann in: WEISGERBER, Bd.1, S.62.

So warnte etwa eine Glosse in *La Gaceta Literaria* vom 1. August 1928: „Alarma: ¡La retaguardia quiere ya ser vanguardista!“ und stellte fest „*El vanguardismo fué [sic!] un producto metafórico de la gran guerra europea. Se bautizó con ese nombre a los exploradores literarios que con su marcha forzada, audaz y solitaria, recordaban las auténticas vanguardias del frente guerrero. Todo aquel movimiento recogido magistralmente en libro por nuestro Guillermo de Torre. Pero de entonces a hoy... Van ya muchos años (...) Hoy no hay nombre - en rigor - para denominar al héroe literario, al explotador, al silencioso. No importa. Ya se inventará. Lo importante es que éste sepa siempre guardar la distancia enorme entre su audacia valiente y el manso grupo zaguero de lo que viene detrás, cantando a gritos para no asustarse de las sombras en la noche*“ (*La Gaceta Literaria* II, 39, S.1). Der Artikel ist nicht namentlich gekennzeichnet, stammt aber, wenn man den Angaben von GARCÍA GALLEGÓ, 1989, trauen darf, aus der Feder von Rafael Alberti.

Wenn Salvador Dalís Beiträge in dieser Zeitschrift abweichend zu dieser Tatsache im folgenden als „avantgardistisch“ bezeichnet werden, so aus dem einfachen Grund, weil *von heute aus* gesprochen wird, mit dem Bewußtsein einer nicht zu überbrückenden historischen Distanz.

Der vorgenommene begriffstheoretische Exkurs sollte deutlich gemacht haben, daß der Terminus nicht sinnvoll in definierender⁶¹ oder gar wertender Absicht gebraucht werden kann. Wohl aber ist er geeignet zur Kennzeichnung einer *beweglichen* Ästhetik, beweglich in mehrfacher Hinsicht:

- auf der Ebene des **Werkes** als eine Kunstproduktion, die die traditionelle Auffassung vom Text, um bei dem für diese Arbeit vorrangig relevanten Gebiet der Literatur zu bleiben, nicht respektiert, sondern den Text als offenes semantisches System ohne exakte Grenzziehung konzipiert
- auf der Ebene des **Autors**, indem die Grenzen individuellen Schaffens überschritten werden und sich die Konzepte dieser Ästhetik im dynamischen, kollektiven Zusammenhang der Gruppe entwickeln
- auf der Ebene des **Gesellschaftlichen** als eine Kunstproduktion, die versucht, sozial und politisch zu wirken und den Makrokontext, der sie umgibt, in einer eindeutigen und aggressiven Weise umzugestalten. Es ist diese Dimension, in der die Dynamik avantgardistischer Kunst ihre Genese aus dem militärischen Strategiediskurs immer wieder durchscheinen läßt.

Salvador Dalís Zeitschriftenaufsätze in *L'Amic de les Arts* scheinen mir geeignet, diese Charakteristika des Avantgardistischen am konkreten Beispiel zu überprüfen. Durch die gewählte Methodik läßt sich eine doppelte Fragestellung verfolgen, die zweierlei Ergebnisse zu gewinnen verspricht: eine genauere Kenntnis vom literarischen Schaffen Salvador Dalís und Anhaltspunkte für die Erfassung der Funktion, die der Dynamik der historischen Avantgarden im spanischen bzw. im katalanischen Kulturraum zukam.

Die allgemeine Ablehnung gegen die Avantgarde seit der Mitte der 20er Jahre manifestierte sich deutlich in einer Umfrage der *Gaceta Literaria* im Jahre 1930. Die Antworten zahlreicher Literaten fielen fast durchwegs kritisch aus und behandelten die Avantgarde bereits als historisches Phänomen. Vgl. *La Gaceta Literaria*, Nr.83 (1.Juni 1930) - Nr.87 (1.August 1930). In Auszügen sind die Umfrageergebnisse bei BUCKLEY/ CRISPIN, S.391-413, abgedruckt.

⁶⁰ Sebastià Gasch proklamierte gar „¡Guerra a L'avantgardisme!“; in: *L'Amic de les Arts* 17 (August 1927), S.70. Zu seiner Abneigung gegenüber dem „Avantgardismus“ vgl. auch den Artikel „Avantguardisme“ in *La Veu de Catalunya*, XXXIX, 10222, S.7, in dem er den Begriff als Ausdruck mangelnder Differenzierungsfähigkeit kritisiert: „*Avantguardisme vol dir aspecte, vol dir moda, vol dir inèpcia. Avantguardisme vol dir promiscuitat, vol dir barreja, vol dir: confusionisme*“.

⁶¹ Im Sinne eines abgrenzenden, eine genaue Semantik bezeichnenden Begriffs (lat. *definere* = ‘abgrenzen’, ‘begrenzen’).

II. Zur Situation avancierter Kunstproduktion in Spanien und Katalonien bis 1925

Die Diskussionen über eine angemessene Rezeption der neuesten künstlerischen Entwicklungen des Auslands und über die Möglichkeiten eigenständiger avancierter Kunstproduktion, die in der katalanischen Zeitschrift *L'Amic de les Arts* zwischen April 1926 und März 1929 ausgetragen wurden, und die avantgardistische Position, welche Salvador Dalí dabei einnahm, lassen sich nicht begreifen ohne die Kenntnis ihrer unmittelbaren Vorgeschichte und des gesamt-kulturellen Umfeldes, in dem sie sich entwickelten.

Ohne auf die Komplexität dieser Kontexte *en detail* eingehen zu können, sollen doch einige wichtige Faktoren genannt werden, die von der Forschung relativ übereinstimmend herausgearbeitet wurden und die für unseren Zusammenhang von Bedeutung sind⁶².

Die Entwicklung moderner, d.h. sich der innovativsten Techniken der Materialbearbeitung bedienender Kunst⁶³ nahm in Spanien insgesamt einen Verlauf, der sich nicht oder nur sehr gewaltsam in den gesamteuropäischen Prozeß fügen läßt, von diesem aber immer mitbestimmt und häufig auch initiiert wurde. Die Avantgarden bildeten dabei keine Ausnahme. Erste Versuche, mit einem avantgardistischen Diskurs die kulturelle Debatte zu revolutionieren, gingen zweifellos von Ramón Gómez de la Serna aus, der sich bemühte, den italienischen Futurismus auch in Spanien heimisch zu machen. 1910 erschien auf sein Betreiben in *Prometeo* (Ramóns „Hauszeitschrift“, die 1908 von seinem Vater gegründet und dem Sohn für literarische Experimente zur Verfügung gestellt worden war) ein *Proclama futurista a los españoles* von Marinetti, das er übersetzte und mit einer Einleitung versah⁶⁴. Diese Einleitung verdeutlicht, daß Ramón die Beschleunigungsästhetik des Futurismus zwar formal rezipierte, ihre konkrete politische Wirkung aber kaum vermittelte. Seine aneinandergereihten Imperative sind zwar nicht ohne Verbalradikalismus, aber dieser Radikalismus bleibt inhaltlich ungerichtet und ist mit dem für Ramón typischen Humor durchsetzt:

„¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música wagneriana!
¡Modernismo! ¡Violencia sideral! ¡Circulación en el aparato venenoso de la vida!
¡Antiuniversitarismo! ¡Tela de cipreses! ¡Iconoclastia! ¡Pedrada en un ojo de la luna! (...)“⁶⁵.

⁶² Ich orientiere mich dabei vor allem an den Ausführungen von Jaime BRIHUEGA, 1981 und ²1982, sowie an dem gründlichen Gesamtüberblick, den Eugenio Carmona für die Ausstellung *Picasso-Miró-Dalí und der Beginn der spanischen Moderne* erarbeitete. Für Katalonien wurde die Bedeutung der Avantgarden mit der Ausstellung *Las Vanguardias en Cataluña 1906-1939* inzwischen umfassend dokumentiert. Für den gesamtspanischen Raum fehlt ein solches Panorama allerdings noch.

Für die Literaturwissenschaft hat SORIA OLMEDO die Bedeutung der Avantgarden aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive rekonstruiert. Den umfassendsten Überblick über die literarischen Avantgarden in Katalonien bietet MOLAS, 1983 und 1992.

⁶³ „Modern“ soll in dieser Arbeit nur als Attribut für einen bestimmten Umgang mit dem künstlerischen Material verwendet werden, nicht als Epochenbegriff. Die Diskussion um das Verhältnis von Moderne und Avantgarde, die dem von mir zugrundegelegten Avantgardebegriff implizit ist, wird bewußt nicht aufgegriffen, da sie im gegebenen Rahmen nur oberflächlich und zu verkürzt behandelt werden könnte.

⁶⁴ Filippo Tomaso Marinetti: *Proclama futurista a los españoles*, in: *Prometeo* 20 (1910).

⁶⁵ *Ibid.*, zitiert nach: BRIHUEGA, ²1982, S.89.

Die Proklamation Marinettis selbst war auch nicht unbedingt dazu geeignet, den Futurismus als radikalen Bruch mit der ästhetischen Tradition wahrzunehmen. Dafür reichen die eher beiläufigen Auseinandersetzungen mit bildender Kunst und Literatur nicht weit genug. Die Invektiven gegen den gesellschaftlichen *passatismo* dagegen ließen sich problemlos in den Rahmen der schon vorhandenen Renovationsbestrebungen integrieren, die spätestens seit der Niederlage Spaniens im Krieg gegen Amerika und dem damit verbundenen Verlust der letzten überseeischen Kolonien im Jahre 1898 in allen möglichen Varianten die politischen Debatten der Intellektuellen dominierten.

Fest steht, daß der Futurismus, abgesehen vom aufmerksamen Ramón Gómez de la Serna, zunächst noch kaum Beachtung fand. Seine nachhaltige Rezeption ereignete sich erst simultan zur Rezeption von Kubismus und Dadaismus im Verlaufe des ersten Weltkriegs. Barcelona wurde in diesen Jahren nach Zürich zur wichtigsten Exilstadt für europäische Intellektuelle und Künstler, worunter viele der Avantgarde angehörten. Mit dem Aufenthalt von Albert Gleizes, Marie Laurencin, Olga Sacharoff, Arthur Cravan, Francis Picabia, Robert Delaunay u.a. wurde die katalanische Großstadt zum Ort, an dem die verschiedenen künstlerischen Entwicklungen, die im Ausland stattgefunden hatten (wobei Frankreich zweifellos die dominierende Rolle einnahm), praktisch zeitgleich zusammenliefen⁶⁶.

Eine äußerst wichtige Rolle spielte dabei der Galerist Josep Dalmau, der schon 1912 die erste Ausstellung kubistischer Malerei organisiert und damit große Aufmerksamkeit erregt hatte. Mit seinen Aktivitäten verstärkte er die Kunsttendenzen, die besonders während des Weltkrieges importiert wurden, nachhaltig⁶⁷. Dabei darf die Rolle der Exilierten auch nicht überschätzt werden. Sie wirkten eher indirekt, indem sie den richtigen Resonanzraum schufen, in dem dann neue, experimentelle Werke einheimischer Künstler verstärkt widerhallen konnten. Direkt nahmen Künstler wie Celso Lagar oder Rafael Barradas Einfluß, die sich mit ihrem *Planismo* (Lagar) bzw. dem *Vibracionismo* (Barradas) unmittelbar in die Kunstszene einschalteten und sie weiterentwickelten. Besonders der aus Uruguay stammende Barradas, der nach Aufhalten in Mailand und Paris bestens mit der internationalen Avantgarde vertraut war, wurde zur Orientierungsfigur für die Erneuerungsbestrebungen innerhalb der Malerei, sowohl in Barcelona, wo er vor allem zwischen 1916 bis 1918 wirkte, als auch in Madrid, wo er sich später niederließ⁶⁸. Sein Einfluß auf die Werke des jungen Salvador Dalí in der Zeit von 1922 bis 1924, etwa auf die Bilder *Nachtwandlerische Träume* (1922) oder das *Kubistische Selbstportrait* (1923), ist deutlich⁶⁹.

⁶⁶ Über die Entwicklung der Avantgardekunst in Barcelona während dieses Zeitraumes informiert ausführlich Enric JARDÍ, 1983, S.27-59.

⁶⁷ 1912 stellte er neben der erwähnten Sammlung kubistischer Malerei auch einige Bilder Picassos aus dessen „blauer Phase“ aus und organisierte eine *Exposició d'art polonès*. Dalmaus vielfältige Aktivitäten sind im einzelnen aus der Chronologie im Katalog *Las Vanguardias en Cataluña 1906-1939* zu erfahren.

⁶⁸ CARMONA, S. 29ff.

⁶⁹ Vgl. SANTOS TORROELLA, 1992, S. 35. Die erwähnten Bilder finden sich im Anhang der Arbeit abgedruckt: Abbildung Nr.1 und 2.

Obwohl in Barcelona während des 1. Weltkrieges entscheidende Impulse für die Innovation der Kunst empfangen und weitergegeben worden waren, kam es zu keinem wirklichen Bruch mit der katalanischen Tradition und damit nicht zur Etablierung einer Avantgarde im eingangs beschriebenen Sinn. Diese Tatsache ist vor allem auf das Spezifikum des *Noucentisme* zurückzuführen, der die katalanische Kultur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts entscheidend prägte und einen Kontext bot, in dem die Avantgarden nicht als Riß mit dem Bestehenden, sondern als dessen Affirmation interpretiert werden konnte. Zum Verständnis dieser Situation muß man den „anormalen“ Verlauf der katalanischen Sprach- und Kulturgeschichte kennen: Nach seiner frühen Entwicklung zur Literatursprache im 13. Jahrhundert (diesen Status schuf vor allem das Werk Ramon Llulls) und einer Hochblüte als Dichtungssprache im 15. Jahrhundert erlebte das Katalanische ab dem 16. Jahrhundert seine langanhaltende politisch und militärisch bedingte *Decadència*, in der es zwar weiterhin tradiert wurde, den Status als Literatursprache aber immer mehr an die Sprache der jeweiligen Siegermächte, also das Französische und das Kastilische, abgeben mußte. Dieser Prozeß wurde erst durch die *Renaixença* umgekehrt (als deren Beginn beliebter-, aber etwas vereinfachenderweise meist die Ode *A la Pàtria* von Bonaventura Carles Aribau vom Jahre 1833 angegeben wird) und bekam mit dem Erstarken des katalanischen Nationalismus um die Jahrhundertwende eine neue Dynamik. Anders als im Rest Spaniens wurde die militärische Niederlage von 1898 in Katalonien nicht unbedingt als Trauma erlebt, sondern führte dazu, daß das Bürgertum ökonomisch und politisch neue Kräfte gewann (der Verlust der Kolonien als Absatzmärkte führte eher zu einer Stärkung der katalanischen Wirtschaft, die innerhalb Spaniens eine dominierende Stellung einnahm) und sich mit dem *Noucentisme* eine Ideologie schuf, die Josep Murgades mit folgenden Worten definierte:

„(...) aquell fenomen ideològic, entre el 1906 i el 1923 aproximadament, tipifica les aspiracions hegemòniques dels nuclis més actius de la burgesia catalana, postula els seus interessos en un pla ideal i, mitjançant la creació d'un complex sistema de signes lingüístics i iconogràfics, formula models i projectes que, a més d'explicar analògicament la realitat, contribueixen a establir pautes de comportament social tendents a possibilitar la viabilitat d'una acció reformista“⁷⁰.

Die Ästhetik eines mediterranen Klassizismus behauptete einerseits eine Kontinuität mit der so lange unterbrochenen Tradition, konnte sich andererseits bedingungslos in den Dienst des bürgerlichen Reformprogramms stellen und sich als progressiv, urban und technisch avanciert darstellen, eine Allianz zwischen Kunst und Politik, die ihren

⁷⁰ MURGADES, 1987a, S.21. Eine gute erste Annäherung an den Noucentismus für den Bereich der bildenden Künste bietet Enric JARDÍ, 1980.

Es wurde zwar von Guillem Díaz-Plaja nicht ohne Erfolg versucht, den Noucentismus als Bestandteil eines gesamtspanischen Phänomens zu interpretieren, sein Versuch berücksichtigt aber nur unzureichend die besondere politische, soziale und ökonomische Lage Kataloniens und kann damit den ideologischen Charakter der noucentistischen Ästhetik, die vom politischen Katalanismus nach der Jahrhundertwende nicht zu trennen ist, nicht erklären (vgl. DÍAZ-PLAJA, 1972). Murgades besteht zu Recht auf der spezifischen ideologischen Funktion des Noucentismus in Katalonien. In ähnliche Richtung geht auch die Kritik Enric Jardís an Díaz-Plaja (vgl. JARDÍ, 1980, S.13).

sichtbarsten Ausdruck im Gespann des Literaten und Philosophen Eugeni d'Ors und des Politikers Prat de la Riva fand.

Die „Dichotomie (...) zwischen Verpflichtung gegenüber der Geschichte und Modernität“⁷¹, die dem Noucentismus inhärent ist, darf allerdings nicht als Paradox verstanden werden, sondern ist als Konsequenz der spezifischen Geschichte Kataloniens zu verstehen. Das Fehlen einer kulturellen Kontinuität machte es möglich, daß die Fernvergangenheit einer „klassischen“ Epoche gegen die unmittelbare Nahvergangenheit des 19. Jahrhunderts ausgespielt werden konnte und der Rückblick in die Tradition als Neuigkeit nach vorn projiziert werden konnte.

Beide Hauptcharakteristiken des Noucentismus, die Gleichsetzung von Moderne und „ewigen“ künstlerischen Konstruktionsprinzipien, sowie seine Amalgamierung von ästhetischer und politischer Sphäre machten es möglich, daß die Avantgardebewegungen von ihm bruchlos integriert werden konnten. Dies betrifft zumindest die Rezeption von Futurismus und Kubismus. Ihre technisch-stilistischen Innovationen konnten ohne weiteres als Bestätigung eines klassizistischen Reduktionismus „auf das Wesentliche“ interpretiert werden, insofern sie formbewußt und konstruktiv verliefen⁷². Die politische „Revolution“ des Futurismus aber verlor weitgehend ihre Funktion, wo sie auf eine Kultur traf, in der Kunst ohnehin schon hochgradig politisiert war und der ästhetische Bereich nicht erst in die gesellschaftliche Praxis überführt werden mußte⁷³.

Erleichtert wurde diese Integration der Avantgarden zusätzlich durch die Tatsache, daß die erste Rezeptionphase mit der Proklamation des sogenannten *retour à l'ordre* zusammenfiel. Was in der französischen Hauptstadt sich als Gegentendenz zur exzessiven Destruktivität des Dadaismus entwickelte, wurde den Noucentisten zum eindeutigen Beweis für die Modernität ihrer Theorien und erleichterte den fließenden Übergang der Künstler von klassizistischen Ausdrucksformen zu denen der europäischen Avantgarde (wobei eben nur die Ausdrucksformen, nicht aber die Funktion der Avantgarde übernommen wurde).

Eugenio Carmona hat diese friedliche Koexistenz bzw. die bruchlose Transformation einleuchtend erläutert⁷⁴, weshalb ich mich mit einem konkreten Textbeispiel begnügen kann. Joaquim Torres García, der zunächst offizieller Maler des Noucentismus gewesen war, versuchte ab 1917 in verschiedenen Manifesten seinen *Plasticisme* theoretisch zu begründen. In einem gleichnamigen Text von 1918 rechtfertigt er sein Konzept gegen mögliche Einwände, indem er den „alten“ Klassizismus zu überbieten und sich selbst als essentiellen Klassizisten auszuweisen versucht:

⁷¹ CARMONA, S.19.

⁷² Der Dadaismus als auch formal destruktiv agierende Avantgardebewegung fand konsequenterweise in Katalonien so gut wie kein Echo. Als Ausnahme kann allerhöchstens Josep Vincens Foix angesehen werden:

„Altrament, Foix fou el primer, i quasi l'únic, que conegué amb un mínim de decència el Dadaisme i, més concret, el grup que girava al voltant de la revista 'Littérature'“ (MOLAS, 1983, S.60).

⁷³ Auf politischer Ebene sind das Programm des Futurismus und das des katalanischen Nationalismus von Prat de la Riba natürlich überhaupt nicht vergleichbar, vergleichbar sind sie aber in ihrem Effekt auf die Kunst, die eine ideologische Funktion zugewiesen bekommt und politisiert wird.

⁷⁴ CARMONA, S.20f.

„Sé, que un classicista a l'antiga, dirà d'això decadentisme. Som de la intel·ligència, dirà; no intuicionistes. -Està bé. Jo li contestaré, que aquest art d'ara, eminentment plàstic, vol portar la sensibilitat del home ja molt evolucionat del segle XX. a la geometria. I que la geometria és sempre la intel·ligència. Heus aquí, doncs, una nova fórmula ben classicista. -Si això no bastés per a provar el que dic, penseu en la eternitat del blanc, del negre, de cada color, iguals a sí mateixos; en la forma, considerada en sí mateix; en l'angle, en la curva, en la recta, dins les que s'ordena aqueixa nova pintura, no representativa, sinó profunda i essencialment plàstica“⁷⁵.

Was für die bildenden Künste zu konstatieren ist, gilt auch für die Literatur in Katalonien. Auch hier vollzog sich die erste Rezeptionsphase der avantgardistischen Diskurse und ihre Umsetzung in eigene Produktion bruchlos, d.h. ohne eine nachhaltige Erschütterung des gesellschaftlichen oder künstlerischen Gesamtprozesses.

Josep Maria Junoy kann hierbei als Figur des Übergangs gewertet werden. Seine „Ikonotexte“, die sich zwischen Kalligramm und konkreter Poesie bewegen, sind formal deutlich von Apollinaire bzw. den futuristischen *parole in libertà* inspiriert⁷⁶. Inhaltlich verbleiben sie dennoch im Rahmen noucentistischer Ideologie. Dies zeigt etwa Junoys programmatisches Gedicht *Art poètica*, das auf 1916 datiert ist (vgl. Abbildung).

Die Buchstaben *A* und *Z* sind ganz auf ihre Funktion als Anfangs- und Endzeichen des Alphabets reduziert. Die durch Punkte signalisierte Verbindung zwischen ihnen gewinnt durch diese Reduktion (und durch den bedeutungsschweren Titel) den Status einer symbolischen Kommunikation zwischen ursprünglicher Vergangenheit (*A* als erstes Element des Alphabets) und unmittelbarer Aktualität (*Z* als letztes Element des Alphabets). Eine solche, m.E. naheliegende Interpretation ließe das Gedicht weniger als „*total inversión de las leyes de la perceptiva*“⁷⁷ erscheinen denn als Erfüllung des Programms

⁷⁵ Joaquim Torres-García: „Plasticisme“, in: *Un enemic del Poble*, Barcelona, Oktober 1918. Zitiert nach: BRIHUEGA ²1982, S.99. Die von Josep Maria Junoy gegründete Zeitschrift *Un enemic del Poble* kann insgesamt als paradigmatisch für das Zusammenspiel von Noucentismus und neuen Kunsttendenzen gelten

⁷⁶ Während beim Kalligramm die Buchstaben zusätzlich zu ihrer Funktion als bedeutungstragende sprachliche Einheiten auch als visuelle Elemente genutzt werden, d.h ihre Anordnung graphisch das wiedergibt, was inhaltlich beschrieben wird, sind sie in der konkreten Poesie von ihrer Bedeutungsfunktion befreit und gänzlich auf ihren optisch-akustischen Materialwert reduziert. Beide Extremformen visueller Poesie haben allerdings weitgehend hypothetischen Charakter, da sie sich in der Praxis meist überschneiden. Als *sprachliches* Zeichen verweist der Buchstabe automatisch auf die Ebene der Bedeutung und die meisten Autoren sogenannter „konkreter“ Poesie spielen auch bewußt mit dieser Bedeutungsebene. Die Gedichte Junoys, die als *Poemes & Cal·ligrammes* 1920 veröffentlicht wurden, bewegen sich zwischen den genannten „idealtypischen“ Formen, meist jedoch in stärkerer Nähe zum Kalligramm.

⁷⁷ MOLAS, 1992, S.53.

des Noucentismus, der die gesellschaftliche und ästhetische Progression aus der ursprünglichen Substanz des kulturellen Anfangs herzuleiten versuchte⁷⁸.

Die Lyrik Joan Salvat Papasseits, der als erster Futurist in Katalonien im Sinne der italienischen Bewegung gelten kann, ist demgegenüber auch inhaltlich radikaler⁷⁹. Seinem Beispiel folgten später Carles Sindreu, Carles Salvador und Sebastià Sánchez-Juan, der auch in *L'Amic de les Arts* mit einigen Gedichten vertreten ist und sich an der Vortragsreihe *Els 7 davant „El Centaure“* beteiligte⁸⁰. Wenn sie auch dafür sorgten, daß futuristische Ausdrucksformen sich in der ersten Hälfte der 20er Jahre zunehmend etablierten, so bildeten sie doch keine Avantgarde⁸¹, insofern zutrifft, was Joaquim Molas mit folgenden Worten zusammenfaßt:

„Així l'Avantguarda catalana no s'organitzà mai en grups més o menys coherents que, per imposar la seva hegemonia, lluitessin els uns contra els altres, i tots ple-gats, contra el món instituit. I, per tant, fou, en conjunt, la suma, anava a dir desordenada, d'una sèrie d'accions individuals i transitòries“⁸².

Eine solche Gruppenaktivität bildete sich zwar nicht in Barcelona aus, wohl aber in Madrid. 1918 kam der chilenische Dichter Vicente Huidobro nach einem längeren Aufenthalt in Paris auch in die spanische Hauptstadt, wo er einige Zeit blieb, bevor er in sein Heimatland zurückkehrte. Mit der Veröffentlichung von vier schmalen Gedichtbänden (mit den Titeln *Ecuatorial*, *Poemas árticos*, *Tour Eiffel* und *Hallalli*) und seiner Theorie des *Creacionismo* brachte er die literarische Szene in Unruhe und löste damit eine Bewegung aus, die kurze Zeit später mit der offiziellen Gründung des *Ultraísmo* eine konstituierende Form fand⁸³. Die Künstler, die sich um Rafael Cansinos-Asséns versammelten, müssen als „erste und einzige als Gruppe formierte Avantgardebewegung, die in Spanien während der Epoche der Erneuerungsbewegungen entstanden ist“⁸⁴

⁷⁸ Ich stimme dabei mit der Interpretation Eugenio Carmonas überein: CARMONA, S.21.

⁷⁹ Der Begriff des „Futurismus“ nahm in Katalonien mindestens drei unterschiedliche Bedeutungen an:
- Kennzeichnung des politischen Reformprogramms Gabriel Alomars, der den Begriff prägte, noch bevor ihn

Marinetti für seine Zwecke adaptierte

- Bezeichnung einer künstlerischen Praxis, die sich an der Ästhetik Marinettis orientierte

- Oberbegriff für eine Ästhetik, die man als „Futuro-Kubismus“ kennzeichnen kann

Einen Überblick zu dieser Problematik bietet Molas, 1987, S.330f.

Zum Verhältnis des politischen Futurismus Gabriel Alomars und der italienischen Bewegung vgl.

Guisepppe E. SANSONE.

⁸⁰ Vgl. Fußnote 125. Erwähnenswert ist auch, daß sich Josep Vicenç Foix zeitweilig mit futuristischen Experimenten beschäftigte. Zum Verhältnis Foixs zum italienischen Futurismus vgl. Montserrat PRUDON, 1992.

⁸¹ Avantgarde wird, falls nicht anders angezeigt, immer im eingangs erläuterten Sinne gebraucht.

⁸² MOLAS, 1983, S.19.

⁸³ Zum Ursprung des Ultraismus vgl. VIDELA, S.27-40, sowie Guillermo de TORRE, S.535-539. Für unseren Kontext ist es belanglos, inwiefern der *Creacionismo* tatsächlich Huidobros Leistung war oder ob er ihn Pierre Reverdy verdankte, der dafür das Urheberrecht beanspruchte. Rezeptionsgeschichtlich ist unbestritten, daß er seine Wirkung erst durch Huidobro entfaltete und die spanische Literatur nachhaltig prägte.

⁸⁴ CARMONA, S.34. Übereinstimmend damit Jaime BRIHUEGA, ²1982, S.38: „El *Ultraísmo* constituye el primer modelo de grupo propugnador de lo nuevo tal y como no se había producido hasta ahora en España“. Diese Ansicht bestätigt auch die Begriffsgeschichte. Die Anwendung des Wortes *vanguardia*

gelten. Ihre fundamentale Bedeutung für die spanische Kultur wurde lange Zeit unterschätzt, ist aber heute allgemein akzeptiert. So innovativ Ramón Gómez de la Serna mit seinem Schreiben auch gewesen sein mag, ein Bruch mit der literarischen Tradition erfolgte erst durch die Aggressivität des *Ultraísmo*⁸⁵. Es waren Invektiven gegen die unmittelbar vorangegangene Kunstproduktion des *Modernismo* bzw. dessen, was die Ultraisten als *Novecentismo* bezeichneten⁸⁶, der die sehr heterogene Gruppe ihre eigene Kontur überhaupt verdankte⁸⁷. Die ersten ultraistischen Manifeste zeigen sehr deutlich, daß das zunächst eher diffuse poetische Programm der Bewegung in dieser gemeinsamen Negation Konkretion gewann und seine Potenz bekam⁸⁸.

Das Gründungsmanifest etwa, das Xavier Bóveda, César A. Comet, Guillermo de Torre (der als „Cheftheoretiker“ des Ultraismus bezeichnet werden kann), Fernando Iglesias, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfías, J. Rivas Panedas und J. de Aroca unterzeichneten, stellt mit bemerkenswerter Offenheit diesen Willen zur Neuerung bei gleichzeitiger ästhetischer Konzeptlosigkeit dar:

*„Nuestro lema será ultra, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán. Por el momento, creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una Revista, que llevará este título de Ultra, y en la que sólo lo nuevo hallará acogida“*⁸⁹.

Die inhaltliche Heterogenität ist dabei keineswegs allein für den Ultraismus kennzeichnend. Die spanische Kunst nach dem ersten Weltkrieg ist insgesamt durch die Gleichzeitigkeit verschiedener Ausdrucksformen gekennzeichnet. Die eklektizistische Stilmischung des Ultraismus, die Elemente von Kubismus, Futurismus, Dadaismus u.a. in

für eine bestimmte Kunstproduktion blieb zunächst unmittelbar an den *Ultraísmo* gebunden. Vgl. Gustav Siebenmann in: WEISGERBER, Bd.1, S.61.

⁸⁵ Ohne die Bedeutung Gómez de la Sernas gering zu veranschlagen, ist es m.E. unzutreffend, mit ihm den Beginn der Avantgarde in Spanien zu datieren. Zweifellos gehört er in deren Umfeld; seine Ästhetik blieb aber immer zu individualistisch, als daß sie tatsächlich einen nachhaltigen gesellschaftlichen Effekt hätte ausüben können. Die Differenz zur kollektiven Dynamik der Avantgarde zeigt etwa ein Vergleich von Ramóns humoristischen Auftritten (er hielt beispielsweise einen öffentlichen Vortrag auf einem Elefanten reitend im Zirkus) und den *veladas* der Ultraisten.

Gegen diese Ansicht z.B. Ronald DAUS, der von einem anderen als dem hier vorgeschlagenen Avantgardebegriff ausgeht.

⁸⁶ Der terminologische Gebrauch der Ultraisten sollte nicht dazu verleiten, den von ihnen diffamierten *Novecentismo* unmittelbar mit dem katalanischen *Noucentisme* gleichzusetzen.. Guillermo de TORRE macht zu Recht auf die „*indecisión terminológica*“ der damaligen Zeit aufmerksam (S. 537, Fußnote 28).

⁸⁷ Vgl. Anthony Leo GEIST, S.37ff.

⁸⁸ „Potenz“ ist dabei durchaus in seiner sexuellen Semantik zu verstehen. Dieser bediente sich beispielsweise Isaac Vando Villar in seinem *Manifiesto Ultraísta*, das 1919 in der Zeitschrift *Grecia* erschien: „*Ante los eunucos novecentistas desnudamos la Belleza apocalíptica del Ultra, seguros que ellos no podrán romper jamás el himen del Futuro*“. Zitiert nach: BRIHUEGA, ²1982, S. 103.

Der Kult des Dynamisch-Männlichen manifestierte sich bei den Ultraisten nicht selten in einer sexualisierten, phallogozentrischen Metaphorik. Dazu auch GEIST, S.50.

⁸⁹ Das Manifest war zunächst im Oktober 1918 in der Madrider Presse erschienen. Es wurde erneut abgedruckt in *Grecia*, II, 11 (15.März 1919), S.11. Ich zitiere nach VIDELA, S.35f.

sich vereinte⁹⁰, ist in erster Linie der Simultaneität geschuldet, mit der, wie bereits erwähnt, die verschiedenen Avantgardeströmungen über Barcelona nach Spanien gelangten. Anders als in Katalonien wurden sie aber nicht in den vorhandenen Kontext integriert, sondern als Provokation eingesetzt.

Um die Wirkung dieser Provokation abschätzen zu können, darf man den Ultraismus nicht anhand seiner „Werke“ beurteilen, sondern muß ihn an der Dynamik der vielen literarischen Zeitschriften, die er hervorbrachte (*Ultra, Cosmópolis, Horizonte, Vértices, Alfar, Plural, etc.*⁹¹) messen und an den verschiedenen *veladas*, die z.T. beträchtliche Resonanz in der Presse fanden⁹².

Mit dem Aufkommen des *retour à l'ordre* wurde der Ultraismus zunehmend bedeutungsloser. Anders als in Barcelona wurde die Wendung zu einem neuen „Klassizismus“ in Madrid als Gegenteil zur skandalösen Kunst der Avantgardisten wahrgenommen und, nicht ohne Erleichterung, unterstützt⁹³. Gómez de la Sernas und Guillermo de Torres Warnungen vor der neuen ästhetischen Wende halfen wenig. Die Ausstellung der *Sociedad de Artistas Ibéricos* in Madrid im Jahr 1925 stand deutlich im Zeichen der neuen *vague de retour*⁹⁴. 1925, von manchen als „*annus mirabilis*“ für die Entwicklung der Avantgarde in Spanien gehandhabt⁹⁵, zeugt tatsächlich davon, daß die formalen Innovationen der neuesten Kunstentwicklung langsam allgemeine Akzeptanz gewannen. Gleichzeitig manifestiert es aber auch, daß die erste Rezeptionsphase der Avantgarde bereits abgeschlossen wurde und die Provokation des Ultraismus verbleibt war. Guillermo de Torres *Literaturas europeas de vanguardia* stellte in Spanien die erste große Synthese der Avantgardebewegungen aus der Retrospektive dar und kann als Epilog zu der von ihm mitinitiierten Bewegung betrachtet werden.

José Ortega y Gasset's berühmte Abhandlung über *La deshumanización del arte*, die im gleichen Jahr erschien, bezog zwar deutliche Position für die avancierten, nicht-mimetischen Kunsttendenzen seiner Zeit, nahm ihnen gleichzeitig aber die Spitze, indem er sie in den angestammten Bereich des Ästhetischen verwies und sie auf die Kategorien des Ironisch-Spielerischen und des Elitären festlegte:

⁹⁰ „*El Ultraísmo español no es una escuela, sino un haz de direcciones renovadoras*“ betonte Gloria VIDELA mit Recht und widmete dem Einfluß der verschiedenen „Ismen“ auf den Ultraismus ein eigenes Kapitel (S.91-108, Zitat S.91). Die ultraistischen Zeitschriften popularisierten auch durch Übersetzung der Schriften ausländischer Avantgardisten und Berichten von deren Aktivitäten die Kenntnis der europäischen Bewegungen in Spanien.

⁹¹ Die von Gómez de la Serna redigierte Zeitschrift *Prometeo*, sowie die Publikationen *Los Quijotes, Grecia* und *Cervantes* dienten der Bewegung in erster Linie als konstituierende Basis und sind noch nicht durchgehend von der ultraistischen Ästhetik geprägt.

⁹² Vgl. VIDELA, S.73-88.

⁹³ Zu den unterschiedlichen Auswirkungen des *retour à l'ordre* in Madrid und Barcelona vgl. CARMONA, S.42-51. Zu seiner Stellung innerhalb der Gesamtentwicklung der europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts vgl. ARACIL/ RODRÍGUEZ S.259ff.

⁹⁴ Zum genauen Ablauf der Ausstellung und ihrer Rezeption vgl. BRIHUEGA, 1981, S.257-262. Die Werke, die Salvador Dalí in dieser Ausstellung präsentierte, wurden von Moreno Villa, mit dem der Maler in der *Residencia de Estudiantes* Freundschaft geschlossen hatte, in Artikeln für die Tageszeitung *El Sol* und für die *Revista de Occidente* explizit als Erfüllung der Doktrin des neuen Klassizismus hervorgehoben. Dazu CABAÑAS BRAVO, S.182ff.

⁹⁵ SORIA OLMEDO, S.133.

„He aquí por qué el arte nuevo divide al público en dos clases de individuos: los que lo entienden y los que no lo entienden; esto es, los artistas y los que no lo son. El arte nuevo es un arte artístico“⁹⁶.

Daß Gassets Konzeption einer formalistischen, autonomen Kunst, die letztlich idealistisch ausgerichtet bleibt, so nachhaltig rezipiert und zum Paradigma der jungen Künstler wurde⁹⁷, bestätigt den Wechsel von Avantgarde zu *arte nuevo*, der in der Kunstproduktion stattfand, auch auf theoretischem Niveau.

Die Synchronie von *Literaturas europeas de vanguardia* und *La deshumanización del arte* kann in dieser Hinsicht als deutliches Symptom des Wechsels verstanden werden, bei dem „Anfang“ des neuen und „Ende“ des alten Phänomens nicht klar zu differenzieren sind. Abgesehen von den Ermüdungserscheinungen, die der Ultraismus zu dieser Zeit zweifellos schon zeigte, dürfte der Rückzug ins Ästhetische und die neue Orientierung an formaler Strenge dabei sicherlich auch durch die politische Situation begünstigt worden sein. 1923 hatte Primo de Rivera die Staatsmacht übernommen und eine Diktatur eingerichtet. Auch wenn ihr direkter Einfluß auf den künstlerischen Bereich (etwa durch Zensurmaßnahmen) relativ beschränkt blieb⁹⁸, dürfte sie doch kaum die Lust am gesellschaftlichen Skandalon gefördert haben.

Was eben in einer *tour de force* durch die Kunstgeschichte von etwa 1918 bis 1925 dargestellt wurde, soll noch einmal auf einige wesentliche Aspekte zusammengefaßt werden, die für das Verständnis des Kontextes, in dem sich *L'Amic de les Arts* bewegt, wichtig sind:

- Für ganz Spanien muß im untersuchten Zeitraum von einer Gleichzeitigkeit verschiedener avantgardistischer Ausdrucksformen, die sich in anderen europäischen Ländern in chronologischer Sukzession entwickelt hatten, ausgegangen werden. Dies ist wesentlich; sowohl, um die Bemühungen etwa Sebastià Gaschs und Magi Albert Cassanyes, systematische Kriterien für den Verlauf der neuesten Kunstproduktion zu finden, richtig einschätzen zu können, als auch für die Beurteilung der „Werke“ des jungen Dalís. Die hybride Stilmischung, die sowohl seine frühen literarischen als auch seine malerischen Produktionen kennzeichnet, ist durchaus

⁹⁶ ORTEGA Y GASSET,⁵ 1958, S.11. Die Grundcharakteristika des *arte nuevo* resümiert er kurz darauf wie folgt: *Tiende: 1.º, a la deshumanización del arte; 2.º, a evitar las formas vivas; 3.º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4.º, a considerar el arte como juego, 5.º, a una esencial ironía; 6.º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7.º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna“; ibid., S.13.*

⁹⁷ Die erste Auflage des Buches in einer Höhe von 2.500 Exemplaren war schnell ausverkauft. 1928 erschien die zweite, 1936 die dritte Auflage (jeweils rund 2000 Stück): „*Estos datos pueden darnos una idea de la acogida que tuvo y, por tanto, del espacio que ocupó en el desarrollo de los criterios sobre el arte contemporáneo que manejaba la intelectualidad de la época*“ (BRIHUEGA, 1981, S.255).

⁹⁸ Die stärksten Auswirkungen hatte sie in Katalonien, wo der *Noucentisme* als politisches Programm spätestens mit der Auflösung der (1913 gegründeten) *Mancomunitat* im Jahre 1925 an sein Ende kam. Seine ästhetischen Zielsetzungen blieben allerdings weiterhin einflußreich. Aus diesem Grunde schließen sich die differierenden Versuche, das Ende des *Noucentisme* zu datieren (Josep MURGADES, 1987a, setzt es mit der Diktatur im Jahre 1923, Eugenio CARMONA 1936 mit dem Bürgerkrieg) nicht gegenseitig aus, betonen allerdings jeweils eine andere Seite des doppelten Reformprogramms.

repräsentativ für die Situation avancierter Kunst auf der iberischen Halbinsel zu dieser Zeit.

- In Katalonien wurden die technischen Neuerungen der Avantgarde aufgrund des Einflusses des *Noucentisme* bruchlos in den eigenen kulturellen Kontext integriert. Als *L'Amic de les Arts* erschien, gab es noch keine Tradition kollektiv organisierter, gesellschaftlich aggressiver Kunst. 1925 dominierte, in Katalonien wie im Rest Spaniens, eine formorientierte, z.T. neoklassizistisch inspirierte Kunst, die sich im Einklang mit dem in Frankreich proklamierten *retour à l'ordre* glaubte.
- Salvador Dalí hatte jedoch zweifellos in seiner Zeit in Madrid noch Erfahrungen mit der aggressiven Ästhetik des Ultraísmo machen können. Der „*estilo residente*“, den er zusammen mit seinen Freunden pflegte und dessen Spuren in seiner frühen Produktion zahlreich sind⁹⁹, verdankt sich zwar fraglos vorrangig der Gruppendynamik zwischen den beteiligten Personen (vor allem zwischen Dalí, Lorca, Buñuel und José „Pepín“ Bello), ist aber gleichzeitig auch der spezifischen Situation der Avantgarde in der spanischen Hauptstadt geschuldet¹⁰⁰.
- Die Rolle Salvador Dalís innerhalb der Zeitschrift *L'Amic de les Arts* ist von seiner doppelten kulturellen Erfahrung geprägt. Sie wird bei der folgenden Analyse im Auge zu behalten sein.

III. Salvador Dalís Beiträge in *L'Amic de les Arts*

1. Vorgeschichte und ideologischer Rahmen der Zeitschrift

Am 1. April 1926 erschien die erste Ausgabe der Zeitschrift in Sitges, einem kleinen Küstenort südlich von Barcelona, der durch Santiago Ruiseñol bereits vor der Jahrhundertwende zu einem Zentrum des katalanischen *Modernisme* geworden war¹⁰¹. Sie wurde von Josep Carbonell i Gené gegründet und bildete nicht dessen erste verlegerische Aktivität; zuvor hatte er am gleichen Ort bereits die Zeitschriften *Terramar* (1919-1920) und *Monitor* (1921-1923) herausgegeben. Besonders *Monitor* spielte eine nicht unwichtige Rolle im katalanischen Kulturraum, die in aller Kürze erläutert werden soll, da sie unmittelbar in Beziehung zu *L'Amic de les Arts* steht, insbesondere zur Position, die Josep Vicenç Foix dabei einnimmt¹⁰².

Die *Gaseta nacional de política, art i literatura* - so der Untertitel des Periodikums - nahm vehement politische Stellung für einen katalanischen Nationalismus der Richtung, wie sie Prat de la Riba vorgegeben hatte, und der als expansionistisch und kulturimperialistisch zu bezeichnen ist. Neben der nationalen Unabhängigkeit Kataloniens waren die Schaffung eines gemeinsamen politischen und kulturellen Raums mit der französischen

⁹⁹ Von einem „*estilo residente*“ spricht Rafael SANTOS TORROELLA, 1992, S.16.

¹⁰⁰ Eine Darstellung dieser Situation bietet der Artikel von Juan Manuel BONET.

¹⁰¹ Vgl. GASCH, 1971, S.143f.

¹⁰² Die folgenden Darstellung von *Monitor* orientiert sich besonders an Vinyet PANYELLA, S.75-94.

Provence und Okzitanien und die Bildung einer panlatinischen Konföderation, die auch Italien umfassen sollte, erklärte Ziele. „Nation“, „Bündnis“, „Reich“ hieß die aufsteigende Trias dieses Expansionsbestrebens, das Josep Vicenç Foix und Josep Carbonell, die *Monitor* fast in Alleinregie verfaßten, vor allem gegen die Positionen der *Lliga catalanista* (die eher die Stärkung katalanischer Interessen innerhalb des spanischen Staates zum Ziel hatte) verteidigten. Im Leitartikel der ersten Nummer wurde diese Programmatik unmißverständlich formuliert:

„*El programa general del nostre moviment patriòtic altra vegada fixat sense equívocs: Catalunya nació, Federació i Imperi*“¹⁰³.

Kunst wird als Teil dieses politischen Programms verstanden und hat sich direkt an ihm zu orientieren. Schon die Reihenfolge, mit der die Inhalte der Zeitschrift im Untertitel bestimmt werden, zeigt diese Hierarchie, die sich auch in der quantitativen Verteilung von politischen und kulturellen Aufsätzen widerspiegelt. Sie bildet auch den Ausgangspunkt der Reflexionen über den Status avantgardistischer Literatur, die Foix in zwei Artikeln vornimmt¹⁰⁴. Avantgarde wird nur insofern akzeptiert, als sie sich „konstruktiv“ verhält und in das patriotische Projekt der Formierung einer eigenen Nation integrieren läßt. Die Ästhetik eines neuen Klassizismus, die Foix vertritt, ist deutlich politisch überformt. Die unmittelbare Übernahme experimenteller Techniken wird als Gefährdung der Stabilität von Sprache und Kultur Kataloniens angesehen:

„*Els resultats directes són actualment insignificants i innoïbles; però no així les derivacions que, mancades d'un control i tendint directament a la mutilació de la llengua en el moment de la seva rehabilitació, podrien exercir una influència perillosa*“¹⁰⁵.

Literarisches Engagement muß zugunsten der „Gesundheit“ der Nation zurückgestellt werden, falls dies nötig ist. „*¿Haurem de portar, doncs, el nostre retrocés fins a negar-nos per a la nostra pròpia salut tota lectura moderna?*“¹⁰⁶. Die Frage ist eine rhetorische. Daß sie mit „ja“ zu beantworten war, führte Foix durch sein eigenes Beispiel vor, das die künstlerische Ambition als zweitrangig behandelte und sich in erster Linie der politischen Aufgabe widmete (Foixs politische Aktivitäten kulminierten Ende 1922 in seiner Redaktionstätigkeit für die *Acció catalana*¹⁰⁷).

Es ist wichtig, festzuhalten, daß Foix nicht aus ästhetischem Konservativismus so argumentierte. Ihm schien eine Verbindung von ästhetischer und politischer Avantgarde, wie der Futurismus sie vorführte, erstrebenswert, aber im kulturell „rückständigen“ Katalonien nicht in gleicher Weise praktizierbar. Am italienischen Futurismus beeindruckte ihn in dieser Zeit zweifellos, wie rückhaltlos er mit seiner ästhetischen Dynamik

¹⁰³ *Monitor*, Sitges, I, 1 (1921); zitiert nach: PANYELLA, S.79.

¹⁰⁴ „Algunes consideracions preliminars sobre literatura“; in: *Monitor* I, 1 (1921) sowie „L'Avantgardisme“, in: *Monitor* I, 2 (1921). Beide Artikel finden sich in: FOIX, 1990, S.15-25. Zu Foixs Bestimmung der Avantgarde in *Monitor* vgl. auch MOLAS, 1983, S.56-58, sowie PANYELLA, S.63f.

¹⁰⁵ „L'Avantgardisme“; zitiert nach: FOIX, 1990, S.25.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Dazu PANYELLA, S.97-100.

den politischen Zielen des Faschismus zuarbeitete¹⁰⁸. In Katalonien aber sah er den Nationalismus verbunden mit dem Ziel der Normierung und Festigung der Sprache. Die grammatischen und orthographischen Normen, die als einer der ersten sichtbaren Effekte der Kulturpolitik Prat de la Ribas von Pompeu Fabra fixiert worden waren (1917 erschien das von ihm erarbeitete *Diccionari ortogràfic*, ein Jahr später die *Gramàtica catalana*) wurden von Foix immer voll und ganz respektiert und bildeten den festen Rahmen, der seinen sprachlichen Experimenten vorgegeben blieb. Der „disziplinierte“ Umgang mit der eigenen Sprache blieb für den Schriftsteller zeitlebens der deutlichste Ausdruck seines politischen und kulturellen Katalanismus¹⁰⁹. Daß sich in ihrem Rahmen ästhetisch innovativ operieren läßt, bewies er selbst nachdrücklich mit der poetischen Praxis, die er in *L'Amic de les Arts* entfaltete (auf diese Praxis wird später noch genauer einzugehen sein).

In der neuen Zeitschrift seines Freundes Carbonell tritt Foix fast ausschließlich als Literat auf (er wirkte seit der 5. Ausgabe mit). Er steht damit zwar nicht im Widerspruch mit seinen bisherigen Auffassungen, zeigt aber doch, daß die Diktatur Primo de Riveras nicht spurlos an seinem Leben vorbeiging und sich die Gewichte von Kunst und Politik für ihn verschoben haben. J.V. Foix gab sein politisches Engagement allerdings nicht vollständig auf. Das beweist etwa der Artikel *Una política: en Maurras*, in dem er noch einmal einem seiner großen politischen Vorbilder, Charles Maurras, dem französischen Nationalisten und Mitbegründer der *Action Française*, die Referenz erwies¹¹⁰, sowie sein Beitrag zur Sonderausgabe Nr. 21 der Zeitschrift, in der den Möglichkeiten eines gemeinsamen okzitanisch-katalanischen Kulturraums nachgegangen wurde¹¹¹.

L'Amic de les Arts läßt sich insgesamt als gebrochene Fortsetzung des gemeinsamen Projektes von Foix und Carbonell verstehen. Gebrochen, weil die nationalistische Utopie politisch vorerst als gescheitert betrachtet werden mußte; Fortsetzung, weil die Zeitschrift von dem Bemühen geprägt ist, das die kulturellen Aktivitäten beider immer schon bestimmte, nämlich, durch die Vermittlung neuester Kunsttendenzen den gesellschaftlichen Fortschritt Kataloniens zu beschleunigen.

Carbonell ist dabei noch deutlich von noucentistischer Ideologie geprägt. Im ersten *Butlletí* der neugegründeten Zeitschrift beklagt er die Kluft, die sich zwischen materiellem

¹⁰⁸ Foixs Sympathien zum Faschismus trugen ihm die spöttische Titulierung als „foixista Feix“ ein und bereiteten ihm später, als der diktatorische Charakter des faschistischen Regimes offen zu Tage trat, nicht wenig argumentative Schwierigkeiten, da er einerseits den nationalistischen Charakter des frühen Faschismus weiterhin verteidigte, seine politischen Konsequenzen aber ablehnte und kritisierte. Zur faschistophilen Seite des Dichters vgl. *Àlbum Foix*, S.161-166.

¹⁰⁹ Seiner Verehrung für Pompeu Fabra gab Foix in seinem Buch *Catalans de 1918* den deutlichsten Ausdruck. Die Einführung einer linguistischen Vereinheitlichung des Katalanischen sah er als wichtigste Grundlage für die Verwirklichung der nationalen Einheit. Ein Eintrag aus seinem Tagebuch vom 1. Januar 1913 mag diesen Zusammenhang verdeutlichen: „*A veure si tots plegats, un cop admeses les normes ortogràfiques i les que esperem gramaticals, disciplinats, ens obliguem de sotmetre'ns a d'altres normes civils, polítiques i socials, tan o més urgents -pobres de nosaltres- com les regles d'escriure*“ (FOIX, 1990, S.197).

¹¹⁰ *L'Amic de les Arts*, Sitges, 10 (Juni 1927), S.8. Im folgenden wird die Zeitschrift als *L'Amic* abgekürzt.

¹¹¹ „Comunitat cultural occitana“, in: *L'Amic* 21 (Dez. 1927), S.115f.

und kulturellem Progress in Sitges ergeben habe, und beschwört, nicht ohne Pathos, den *Sitgetanisme*, um sie zu schließen:

„És aquest sitgetanisme una vera virtut civil mena de denominador comú dels mòbils de tots aquells homes que, des d'una o altra posició, des d'una o altra vilatana cleda a la qual els lliguen preferències humanes que en el fons no passen més enllà de les tradicions familiars de la vila, es proposen servir d'ací en avant l'esperit, la civilitat, la cultura de Sitges en el seu progrés i entonament amb el dinamisme material i a l'ombra de la gran tradició pairal“¹¹².

Die sehr konkreten kulturellen Aktivitäten, die ihm dabei vor Augen stehen (er erwähnt das Fehlen einer Schule in Sitges, schlägt die Gründung einer Bibliothek vor etc.), sollen transzendiert werden, indem ihre Teilhabe an der „Tradition“, die nichts weniger als den „unsterblichen Geist“ repräsentiert, proklamiert wird. Gerade weil *L'Amic de les Arts* sich ganz in den Dienst der lokalen materiellen Veränderung stellt, kann das Blatt, so die Logik noucentistischen Denkens, am Unendlichen partizipieren:

„Si en una o altra data Sitges esdevé per un tal camí la vila universitària de Catalunya, L'Amic de les Arts beneirà la llum d'aquesta Pasqua florida que l'ha vist nèixer i sota el cel de la qual gosem d'etonar la caramella de l'esperit immortal“¹¹³.

Carbonells Ansichten sollten deshalb so ausführlich zu Worte kommen, weil sie den Antriebsimpuls der Zeitschrift dokumentieren, der bis zuletzt sichtbar bleibt, auch wenn sie später ihre Eigendynamik gewann und zum Forum für die Auseinandersetzung mit der neuesten internationalen Kunst wurde, zu einem Forum, das mit Sebastià Gasch, Lluís Montanyà und Salvador Dalí eine Gruppe produzierte, die von Antonio Monegal als *„activo militante de la vanguardia catalana“* bezeichnet werden konnte¹¹⁴.

Die Entwicklung läßt sich nicht als mehr oder weniger abrupter Wechsel von einem Lokalblatt zu einem der Avantgarde beschreiben, sondern ist wohl eher das Produkt des noucentistischen Paradoxes, Universelles und Regionales als Identisches zu denken. Die Perspektive Carbonells, die vom Totalen, dem „unsterblichen Geist“ ausgehend eine klar definierte Zielsetzung verfolgt, nämlich den „Fortschritt“ Sitges, das als *pars pro totum* für ganz Katalonien gefaßt wird, bot einen solch umfassenden Rahmen, daß darin auch noch Elemente Platz fanden, die sich offensichtlich gegen die erklärte Intention der Zeitschrift wendeten. Daß Carbonells Ausgangsimpuls wie behauptet bis zuletzt „sichtbar“ blieb, wird im Laufe der Analyse der Zeitschrift zu verifizieren sein; die These läßt sich aber bereits jetzt durch ein Faktum gut illustrieren: In der ersten Nummer berichtet Josep Vidal von der

¹¹² *L'Amic* 1 (April 1926), S.1.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ MONEGAL, S.40.

Kampagne des Hutverkäufers Prat, der seinen Werbe-katalog mit Kupferstichbildern des zeitgenössischen noucentistischen Künstlers Francesc Canyelles dekorierte¹¹⁵ (vgl. Abbildung).

Dieses Zusammenwirken von Kunst und kaufmännischen Interessen, das als vorbildlich herausgestellt wird, bildet genau die Allianz, die Carbonell in seinem Leitartikel einklagte und die das Rückgrat der Ideologie des Noucentismus bildete. Die Bilder der Sammlung Prats schienen dem Herausgeber als so mustergültig, daß in allen 30 Ausgaben der Zeitschrift jeweils eines präsentiert wurde (die von Dalí redigierte Nummer 31 setzt sich bezeichnenderweise davon ab). Sie bringen die „Fortschrittslogik“ auf ihren kapitalistischen Interessenkern und verdeutlichen, daß die Dynamik „moderner“ Kunst in den Dienst bürgerlicher Gesellschaftsentwicklung gestellt wird. Als „konstruktive“ Kraft soll sie genutzt, als aggressive, gegen die Tradition gewendete, aber ignoriert werden.

2. Die Auseinandersetzungen um avancierte Kunst in *L'Amic de les Arts* vor dem ersten Beitrag Salvador Dalís

Innerhalb des geschilderten ideologischen Rahmens formt sich schon bald eine differenzierte, von den persönlichen Ansichten der einzelnen Redakteure geprägte Auseinandersetzung um moderne Kunst und Literatur. Schon in der ersten Ausgabe bespricht Magi A. Cassanyes das Werk Francis Picabias mit großer Sympathie, wobei er den Maler als „Expressionisten“ tituliert¹¹⁶. Ab der folgenden Ausgabe übernimmt dann Sebastià Gasch eine Sparte, in der die laufenden Ausstellungen der wichtigsten Galerien Barcelonas kommentiert werden. Bereits in der ersten Folge wird Salvador Dalí als lobendes Beispiel erwähnt und die „*clàssica estructuració*“¹¹⁷ seiner Bilder hervorgehoben. Gasch breitet in diesem Artikel überdies ein Gesamtpanorama der neuesten Kunsttendenzen aus, wobei er zwischen einer rationalistischen Richtung, die er durch die „Puristen“ Amédée Ozenfant und Charles Édouard Jeanneret (bekannter unter seinem Pseudonym *Le Corbusier*) vertreten sieht, und einer Bewegung der „*sensibilitat desbordada*“, wozu er die neueste Produktion Mirós und den Surrealismus zählt, unterscheidet. Zwischen beiden Tendenzen siedelt er Picasso an, der die Extreme harmonisiert und zu einem „klassischen“ Ausgleich bringe. In der nächsten Ausgabe seiner Rubrik macht er deutlich, daß der Kubismus für ihn nach wie vor das Paradigma avancierter Kunst bildet, ein Credo, das er in der fünften Ausgabe der Zeitschrift anlässlich einer Kritik zu Mirós Werk wiederholt und bekräftigt¹¹⁸.

Von Anfang an zeichnet sich zwischen den Auffassungen Gaschs und Cassanyes ein Konflikt an, der später explizit ausgetragen werden wird (vgl. Seite 61ff. der Arbeit). Während Cassanyes sich am deutschen Expressionismus (und später an der neuen Sachlichkeit) orientiert und auch seine Diskursautoritäten mit Vorliebe aus dem deut-

¹¹⁵ „Bon gust en els afers“, *L'Amic* 1 (April 1926), S.3.

¹¹⁶ „Vida artística internacional“, *ibid.*

¹¹⁷ „De Galeria en Galeria“, *L'Amic* 2 (Mai 1926), S.5.

¹¹⁸ „L'obra actual del pintor Joan Miró“, *L'Amic* 5 (Aug. 1926), S.15f.

schen Sprachraum bezieht, richtet sich Gasch an der Kunstszene in Paris aus, wobei er den Kubismus bzw. dessen Weiterentwicklungen favorisiert. Einig sind sie sich jedoch in der Ablehnung des Surrealismus. Cassanyes subsumiert ihn einfach unter den Expressionismus und spricht ihm jegliche Innovation ab¹¹⁹ und Gasch reduziert die neue Bewegung auf eine „*minúscula reunió estèril de tèrbols adoradors de l'escàndol per l'escàndol*“¹²⁰.

Die erste eingehende Auseinandersetzung mit der neuen französischen Avantgarde kam von Seiten Lluís Montanyàs, des Literaturkritikers der Zeitschrift. In seinem Beitrag über den *Superrealisme* zentriert seine Überlegungen um das Problem der Ordnung. Die Desorientierung der Nachkriegszeit habe die Notwendigkeit einer Errichtung neuer „*valors fonamentals*“ hervorgebracht. Der Weg der Surrealisten scheint ihm dabei nicht der angemessene. Ausgehend von einem Zitat Rimbauds („*Et je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit*“) wird zugestanden, daß der menschliche Geist per se nicht inkohärent und ungeordnet sein könne. Die Surrealisten jedoch überschritten mit ihren Texten nicht die Ebene des Individuellen und könnten damit nicht zur Schaffung einer neuen Ordnung beitragen:

„*Acceptem sense discussió que l'aparent desordre de l'espirit és sagrat i que no pot ésser, per a ell mateix, incoherent. Però (..) ¿i per a els altres? André Breton i els seus amics sostenen que tampoc. Nosaltres creiem, no obstant, que la incoherència objectiva del desordre espiritual és un fet evident*“¹²¹.

Hatte Gasch die Bewegung auf den Skandal als Selbstzweck reduziert, so mißt Montanyà sie am Maßstab des *rappel à l'ordre* Jean Cocteaus und läßt sie daran scheitern. Der französische Literat war von ihm zuvor schon in den Rezensionen zweier seiner Bücher (eben des *Rappel à l'ordre*¹²² sowie *Lettre à Maritain*¹²³) als Vorbild einer gelungenen Synthese von dichterischer Freiheit und Ordnungsdenken dargestellt worden, wobei die Kompatibilität dieses Ordnungsdenkens mit dem Katholizismus (der kurzerhand mit dem „*esperit religiós*“ gleichgesetzt wird) zusätzlich betont wurde. Aus dieser christlich geprägten Perspektive lehnt Montanyà die poetischen Freiheiten des Surrealismus im ganzen als zu exzessiv ab:

„*Rimbaud (..) digué: 'Je ne suis pas prisonnier de ma raison'. D'acord. Cal, però, no ésser tampoc l'esclau d'una sensibilitat a voltes malaltixa, ni deixar-se senyorejar per una imaginació a voltes morbosa*“¹²⁴.

In seiner insgesamt distanzierten Haltung nuanciert Montanyà allerdings zwischen den einzelnen Produkten. Bei Aragons *Le pasyan de Paris* bemängelt er die zu große Arbitrarität und den Mangel an „*responsabilitat*“, *La mort difficile* von René Crevel wird wegen seiner Thematik (Homosexualität) zurückgewiesen, Roger Vitrac *Connaissance*

¹¹⁹ „*pels qui coneixin, però, la dinàmica de la moderna art europea, aquest superrealisme pictòric francès resta més sovint amusat que interessant*“ (*L'Amic* 10, Jan. 1927, S.5).

¹²⁰ *L'Amic* 7 (Okt. 1926), S.7.

¹²¹ *L'Amic* 10 (Jan. 1927), S.3.

¹²² „Panorama“, *L'Amic* 3 (Juni 1926), S.3f.

¹²³ „Panorama“, *L'Amic* 5 (Jan. 1927), S.12-14.

¹²⁴ *L'Amic* 10 (Jan. 1927), S.4.

de la mort jedoch wird lobend besprochen und dabei mit der poetischen Praxis von J.V. Foix in Verbindung gebracht, mit dessen Prosagedichten die Leser der Zeitschrift spätestens seit der 5. Ausgabe bekannt geworden waren¹²⁵.

Cassanyes, Gasch und Montanyà bemühen sich in ihren Beiträgen darum, den theoretischen Horizont zu erweitern, in dem ihre Leserschaft Kunst wahrnimmt. Ihre ersten Artikel sind insgesamt vom Versuch geprägt, Richtlinien für eine „adäquate“ Rezeption moderner Werke aufzustellen. Alle drei Autoren präsentieren sich als professionelle Kritiker, die möglichst klar und stringent zu argumentieren und den Leser zu überzeugen versuchen. Gasch geht dabei deutlich polemischer vor als seine beiden Kollegen, die auch in ihren Ablehnungen noch meist moderat bleiben. Seine Aggression richtet sich einerseits gegen die Ästhetik des Impressionismus, die seiner Ansicht nach bereits völlig überholt ist¹²⁶, andererseits gegen das schlechte Niveau der katalanischen Gegenwartskunst, das er in seiner Rezension zum erstmals stattfindenden „Herbstsalon“ in der *Sala Parés*¹²⁷, einer Galerie, die zu dieser Zeit von den Brüdern Maragall geleitet wurde, folgendermaßen attackiert:

„*Constatem, tan sols, que la mansuetud esfereidora que presideix gairebé tota la pintura catalana actual, arriba, en aquesta putrefacta competició, al període àlgid i assoleix el seu paroxisme*“¹²⁸.

Damit wird zum ersten Mal in der Zeitschrift die Bezeichnung *putrefacció* zur Stigmatisierung der allgemein dominierenden Ästhetik, die als verabscheuungswürdig und passatistisch empfunden wird, eingesetzt. Der Begriff weist bereits auf Salvador Dalí hin,

¹²⁵ Dort wurden unter dem programmatischen Titel *Sense simbolisme* erstmals vier Prosagedichte Foixs abgedruckt. Foixs künstlerische Beiträge, die von diesem Zeitpunkt an regelmäßig in der Zeitschrift vertreten sind, sorgten besonders dafür, daß *L'Amic de les Arts* nicht nur ein Forum für die Rezeption avancierter Literatur blieb, sondern bereits in der ersten Phase auch deren Vermittlungsorgan wurde. Seine Produktion hebt sich deutlich von dem ab, was sonst an katalanischer Dichtung präsentiert wird. Mit López-Picó („Novembre“, Nr.9, S.9; „Assonàncies de la jovenesa“, „Quatrena“ und „Amb permís de Shakespeare“, alle Nr.13, S.29) und Sebastià Sánchez-Juan („Poemes“, Nr.9, S.9) sind zwar namhafte Lyriker vertreten, aber sie gehören beide zu den Vertretern einer bereits etablierten Ästhetik: López-Picó hat als einer der repräsentativen Dichter des *Noucentisme* zu gelten. Sánchez-Juan seinerseits hatte zunächst im Gefolge Salvat-Papasseits für die Verbreitung futuristischer Ästhetik in Katalonien gesorgt und beispielsweise 1922 das *Segon manifest català futurista: Contra l'extensió del tifisme en literatura* veröffentlicht, griff in seinen späteren Gedichtbänden *Constel·lacions* und *Elegies* aber wieder auf traditionelle Formen zurück. Seine Haltung zur Avantgarde innerhalb *l'Amic de les Arts* wird anlässlich seines Beitrags zu *Els 7 davant „El Centaure“* noch zu untersuchen sein (vgl. S.72).

Besondere Erwähnung verdienen die Übersetzungen ausländischer Dichtung, die im Zwischenbereich der Kategorien von Rezeption und Produktion anzusiedeln sind. Neben einer Übertragung Baudelaires (Nr.5, S.14f) und Mallarmés (Nr. 9, S.10), ist besonders die kleine Anthologie surrealistischer Dichter zu betonen, die den erwähnten Artikel Montanyàs über den Surrealismus begleitete: Paul Eluard ist mit drei, Robert Desnos mit zwei und Jacques Baron mit einem Gedicht vertreten.

¹²⁶ Vgl. „De Galeria en Galeria“, *L'Amic* 4 (Juli 1926), S.4.

¹²⁷ Vorbild der Veranstaltung bildeten der Pariser *Salon d'Automne*, der bereits seit 1903 regelmäßig abgehalten wurde. Informationen zur Geschichte der *Salà Parés* und der Einrichtung des „Herbstsalons“ bei SANTOS TORROELLA, 1985, S.6ff.

¹²⁸ *L'Amic* 8 (Nov. 1926), S.4.

von dem ihn Gasch übernommen haben dürfte¹²⁹. Er bildet nicht nur Leitwort des aggressiven Diskurses, den der Maler wenig später in *L'Amic de les Arts* anschlagen wird, sondern bezeichnet das Zentrum der Dalischen Ästhetik schlechthin¹³⁰.

Überhaupt ist Dalí, wenn auch als Person zunächst *in absentia*, so doch als Thema von Anfang an präsent. Daß ihn bereits die zweite Nummer des Blattes als Exempel für gelungene Malerei vorstellte, wurde bereits erwähnt. Reproduktionen seiner Bilder finden sich ab der achten Ausgabe¹³¹, in der Gasch in der zitierten Besprechung zum *Saló de Tardor* sein Werk als eine der wenigen positiven Ausnahmen innerhalb der Misere zeitgenössischer katalanischer Kunstproduktion hervorhebt.

Es ist jedoch Foix, der sich als erster intensiver mit Dalí auseinandersetzt, im für ihn spezifischen Medium der Poesie. Sein Text, *Presentació de Salvador Dalí*, läßt sich nicht inhaltlich resümieren. Er bemüht sich, den Leser im gleichem Zustand der Verunsicherung zu hinterlassen, in den der Ich-Erzähler offenbar geraten ist, als er nach Beendigung seines Besuches einer Ausstellung Salvador Dalís bei Dalmau¹³² nicht den gewohnten Weg nach Hause zurücknimmt, sondern, durch eine ihm unbestimmbare Kraft gelenkt, in einer Tankstelle Zuflucht nimmt: „*Una voluntat superior a la meva féu que per comptes*

¹²⁹ Dalí entwickelte bereits 1925 zusammen mit García Lorca das Projekt eines gemeinsamen Buches, das *El libro de los putrefactos* titulierte sein sollte. In einem Brief an den andalusischen Freund vom Sommer 1925 führte Dalí dazu aus:

„*Grosz (alemán) y Pascin (francés) han pretendido dibujar ya la putrefacción; pero han pintado, por ejemplo, al señor tonto con odio, con saña, con rabia, en un sentido (social). Por lo tanto han llegado nada más a la primera capa, a lo más superficial del señor tonto; a la primera reacción del que empieza nada más distinguir el señor tonto del que no lo es tanto. Nosotros, todo al contrario, hemos elevado al señor tonto; la idiotez, a categoría lírica. Hemos llegado a la lírica de la estupidez humana; pero con un cariño y una ternura tan sincera hacia esta estupidez casi franciscana(...)*“; zitiert nach SANTOS TORROELLA, 1987, S.16, Unterstreichungen im Original. Das nie verwirklichte Projekt beschreibt Rafael Santos Torroella in seiner jüngsten Monografie in allen Details (SANTOS TORROELLA, 1995b). Der Autor versucht dabei nicht nur die verschiedenen Bedeutungen der *putrefacció* innerhalb der Malerei Dalís aufzuzeigen, sondern gibt auch ausführliche Hinweise auf Genese und Verbreitung des Terminus. Unabhängig von dessen tatsächlichem Ursprung, der sich im Labyrinth der Anekdoten um die Freundesgruppe der *Residencia de Estudiantes* verliert, dürfte nicht in Frage stehen, daß seine Einführung in den Kontext von *L'Amic de les Arts* auf Dalí zurückgeht.

¹³⁰ Zu diesem Schluß kommt man jedenfalls nach der Lektüre des Artikels von Juan Antonio RAMÍREZ. Zur Bedeutung der *putrefacció* für das Werk des Malers weiterhin GÓMEZ DE LIAÑO, S.150ff., und SÁNCHEZ VIDAL, 1994.

¹³¹ Folgende Liste verzeichnet sämtliche Reproduktionen von Bildern und Zeichnungen Dalís in *L'Amic de les Arts*:

- *Natura morta*, Nr. 8, S.4
- Illustrationen zu Foixs *Conte de Nadal*, Nr.9, S.11
- *Academia Neo-Cubista*, Nr.10, S.1
- *Autoretrat*, Nr.10, S.3
- *La maniquí* und *Figures ajagudes a la sorra*, Nr.11, S.16
- *Noia cosint* und *Marina amb una dona al bany*, Nr. 13, S.31
- Zeichnung von García Lorca am Strand von Ampurias, Nr.15, S.45
- Zeichnung zu *Sant Sebastià*, Nr. 16, S.53
- Zeichnung, Nr. 18, S.92
- Zwei Ausschnitte des Bildes *La mel és més dolça que la sang*, Nr.19, S.97

¹³² Der Text war zwar schon anlässlich der ersten Einzelausstellung Dalís bei Dalmau vom 14. - 27.11.1925 verfaßt worden, seine Veröffentlichung nahm jedoch Bezug auf dessen zweiten Ausstellung im gleichen Etablissement vom 31.12.1926 - 14.1.1927.

d'anar-me'n camí de casa pel carrer de Provença em refugiés al Service Station del carrer d'Aragó“.

Foix will keine „Vorstellung“ des Malers im Sinne eines literarischen Porträts bieten. Er versucht vielmehr, die behauptete „magische“, realitätsverwandelnde Wirkung der Bilder Dalís und der Person des Malers mit den Möglichkeiten des Mediums der Schrift so zu beschreiben, daß es zu einer imaginären Reproduktion dieser Wirkung kommen soll. Imaginär, weil nicht angestrebt wird, eine quasi mimetische Wiederherstellung der realen Affekterregung, die das visuelle Medium im Betrachter ausgelöst hatte, durch das Schreiben bzw. das Lesen zu erreichen, wie es z.B. das romantische Ideal der Ekphrasis kennzeichnete, sondern weil ein bewußter Transformationsprozeß einer Fiktion in eine andere fiktionale Ebene vorgenommen wird. In diese Fiktion soll der Leser aber miteingebunden werden. Am deutlichsten wird dies, wenn die Erzählung von der ersten Person Singular in die zweite Person Plural wechselt:

„Pensava romandre-hi definitivament quan del fons de cada tela sortiren, en tocar les set, els famosos fantasmes. És un bell espectacle: subtils us cobreixen amb llurs vels i us encomanen llur immaterialitat. Si molts de barcelonins ho sabessin, l'espectacle dels fantasmes que omplen cada capvespre les sales de can Dalmau, seria per a ells una ocasió única.“

Die *Presentació* unterstreicht insgesamt den Aspekt der Immaterialität und des metamorphischen Charakters der Bilder Salvador Dalís. Sein Werk wird außerhalb der Realität gesetzt und als nicht klassifizierbar eingestuft, wobei Foix mit der Beschreibung Dalís zugleich eine Charakteristik der eigenen Poesie vornimmt, die sich ebenfalls außerhalb fester Systematisierbarkeit bewegt¹³³:

*„-¿Superrealisme?
-No, no.
-¿Cubisme?
- No, tampoc: pintura, pintura, si us plau“¹³⁴.*

Während Foix als Poet intendiert, den emotionalen Eindruck der Bilder jenseits rationaler Kriterien darzustellen, bemühen sich die beiden Kunstkritiker Gasch und Cassanyes, die nur wenig später dem Werk Dalís jeweils ausführliche Besprechungen widmen, um die Etablierung ebensolcher Kriterien. Die Differenzen, die sich zwischen beiden vorher bereits angedeutet hatten, lassen sich nun konkret festmachen.

Gasch, der sich explizit an den ästhetischen Positionen der Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* orientiert, in der Le Corbusier und Ozenfant, die 1918 mit ihrem Werk *Après le cubisme* den sogenannten „Purismus“ begründet hatten, ihre Theorien weiterentwickelten, lobt vor allem die kompositorischen Fähigkeiten des Malers. Innerhalb seines „*classicisme intel·ligent*“ wird ihm jedoch „*un alè d'humanitat*“ angeraten, wobei er sich davor zu hüten habe, Miró oder Picasso zu folgen. Deren Fähigkeiten lägen auf anderem Gebiet, einer „*vida interior potentíssima*“, die Dalí nicht zur Verfügung stünde. In Übereinstimmung mit Rafael Benet, dem Maler und Kritiker der einflußreichen Barce-

¹³³ Diese Ansicht in Übereinstimmung mit Patricia J. BOEHNE, S.50.

¹³⁴ Alle Zitate nach: *L'Amic* 10 (Jan.1927), S.3.

loner Zeitung *La Nau* sieht er den „authentischen“ Dalí in Bildern wie der *neokubistischen Akademie*¹³⁵. Dazu muß man wissen, daß Dalís Werk zwischen 1925 und 1926 von extremer Dualität geprägt ist und, wie der erwähnte Benet es ausdrückte, auf zwei Karten zugleich setzte, die „*carta tradicional*“ auf der einen, die „*carta de la audàcia*“ auf der anderen Seite¹³⁶. Diese Tatsache wurde zunächst von der Kritik als normales Phänomen des Eklektizismus betrachtet, der in der Kunstszene Barcelonas insgesamt herrschte und akzeptiert war; dann führte sie jedoch zu heftigen Debatten, als Dalí die Extreme immer weiter spannte und sogar soweit ging, in seiner zweiten Einzelausstellung in der Galerie Dalmau (Dezember 1926 bis Januar 1927), auf die sowohl Foix als auch Gasch in ihren Texten referieren, seine beiden Stile räumlich getrennt zu präsentieren¹³⁷.

Cassanyes faßt diese „*marcada divisió*“ in seinem Artikel als Opposition von „kubistischen“ und „objektiven“ Bilder. Er revidiert seine früher geäußerte Ansicht, nach der ihn beide Seiten Dalís gleichermaßen überzeugten, und bevorzugt nun eindeutig seine realistisch ausgerichteten Werke, z.B. das Bild *Noia cosint*¹³⁸. Die „kubistischen“ Werke, die Gasch besonders hervorhob, hält er für reine Imitate: „*Les obres cubistes de Dalí són fallides, provenen de la imitació, de vegades massa directa, de les últimes creacions de Picasso*“¹³⁹.

Das Gesamtbild, das sich aus der Überlagerung der drei geschilderten unterschiedlichen Portraits ergibt, zeichnet allerdings nur noch die diffusen Konturen eines Salvador Dalís, der von der realen Person bereits überholt worden war. Mit seinem Text *San Sebastià* meldet er sich selbst zu Wort und begründet eine neue, seine bisherige Praxis überschreitende und auf Provokation angelegte Phase seiner Produktion.

3. Die „ironische“ Ordnung der Dinge - zum Text *San Sebastià* und der Ästhetik der *Santa Objectivitat*

Der bisherige Verlauf der kunsttheoretischen Auseinandersetzung in *L'Amic de les Arts* bildet den unmittelbaren Horizont, in dem der Text wahrgenommen wurde. Innerhalb der Zeitschrift wirkte er in erster Linie durch seinen ästhetischen Gehalt. Das vorliegende Kapitel soll versuchen, durch immanente Textinterpretation diesen Gehalt zu bestimmen. Nicht berücksichtigt wird im Rahmen einer solchen Perspektive die Tatsache, daß *San*

¹³⁵ *L'Amic* 11 (Feb.1927), S.17. Nachdruck des Bildes im Anhang dieser Arbeit (Abbildung Nr.3).

¹³⁶ „El Saló de Tardor“, in: *La Veu de Catalunya*, XXXVI, 9481, 20.Oktober 1926, S.4. Das doppelte Interesse Dalís an Tradition und Avantgarde in dieser Zeit manifestierte sich auch auf seiner ersten Auslandsreise, die er im April 1926 nach Paris und Brüssel unternahm. Diese Haltung war ein Charakteristikum, das nicht allein die Gruppe der Madrider *Residencia de Estudiantes* kennzeichnete, wie Miguel CABAÑAS BRAVO hervorhob, sondern dem Zeitgeist dieser Jahre generell entsprach.

¹³⁷ Vgl. FANES, S.102ff.

¹³⁸ Vgl. Abbildung Nr.4 im Anhang. Bei der Titelangabe halte ich mich dort an DESCHARNES/ NÉRET, die das Bild als „*Ana Maria, nähend*“ angeben. In *L'Amic de les Arts* wurde es jedoch als „*Noia cosint*“ reproduziert (*L'Amic* 13, April 1927, S.31).

¹³⁹ *L'Amic* 13 (April 1927), S.30.

Sebastià in einer intertextuellen Beziehung zu Garcia Lorcas *Oda a Salvador Dalí* steht, die im April 1926 in der *Revista de Occidente* erschien, und daß der Text eine Art „Privatbotschaft“ enthält, die als Verschlüsselung der homoerotischen Konflikte der beiden Freunde gelesen werden kann. Zu einer solchen Lektüre bietet sich zweifellos die Methodik psychoanalytischer Interpretation an. Anders als Rafael Santos Torroella bin ich jedoch der Ansicht, daß diese Ebene nicht zur letzten Instanz des Textverständnisses gemacht werden kann und sich die Irritation der „manifesten“ Oberfläche nicht durch Reduktion auf ein „latentes“ Thema eskamotieren läßt¹⁴⁰. Der ästhetische Sinn von *San Sebastià* jedenfalls findet an der Oberfläche der sprachlichen Zeichen statt, in einem Prozeß der Signifikation, der nicht eine kohärente Reihe aufeinanderbezogener Signifikate herstellt, die sich zu einer, wenn nicht eindeutigen, so doch in eine bestimmbarere Richtung weisenden Bedeutung zusammenballen lassen, sondern der immer wieder Bedeutung erzeugt und zum Erlöschen bringt und ironisch offen läßt, welche die „eigentlichen“ und welche die „uneigentlichen“ Teile des Kommunikationsaktes sind.

Unter der Überschrift „*Ironia*“ wird dieses Verfahren gleich im ersten Abschnitt des Textes zur Darstellung gebracht. Den Anfang bildet ein Heraklit-Zitat über den verborgenen Charakter der Natur und der interpretierende Kommentar Alberto Savinios:

„*Heràclit, en un fragment recollit per Temisti, ens diu que a la naturalesa li plau amagar-se. Alberto Savinio creu que aquest amagar-se ella mateixa és un fenomen d'auto-pudor. Es tracta -ens consta- d'una raó ètica, car aquest pudor neix de la relació de la naturalesa amb l'home. I ell descobreix en això la raó primera que engendra la ironia*“¹⁴¹.

Die Passage imitiert formaliter den Stil „wissenschaftlichen“ Schreibens: Es wird die „Definition“ einer Autorität geliefert, die Quelle des Zitats angegeben, eine genauere Bestimmung der Definition vorgenommen, und dies alles im Duktus einer nach rationalen Kriterien vorgehenden, logisch schlüssig verfahrenen Argumentation (typisch dafür sind beispielsweise die deiktischen Elemente *aquest* und *ell*, die kausale Konjunktion *car* oder die ideomatische Wendung *ens consta*). Bei inhaltlicher Analyse der Sätze stellt sich je-

¹⁴⁰ Vgl. SANTOS TORROELLA, 1989b. Es soll damit nicht die Berechtigung psychoanalytischer Interpretation generell in Frage gestellt werden, wohl aber der vom kritisierten Autor erhobene Anspruch, ein Erklärungsmodell jenseits aller Hermeneutik zu liefern. Psychoanalytischer Sinn ist nur eine von vielen konkurrierenden Ebenen menschlicher Erfahrung und ebenso wie alle anderen komplex konstituiert und nicht auf eine eindeutige „Bedeutung“ zu bringen. Die „latente“ Ebene kann weder zur „eigentlichen“ gemacht werden, noch entbindet sie den Interpreten der Aufgabe, über die Verfertigung von Bedeutung zu reflektieren. Die Annahme eines quasi-substantiellen Signifikats ist auch auf der Ebene des „Unbewußten“ höchst problematisch. Das dürfte spätestens seit der Theorie Jaques Lacans zum Wissen der Psychoanalyse gehören. Der französische Theoretiker versuchte nachzuweisen, daß auch das Unbewußte wie eine Sprache strukturiert ist und sich Sinn erst als nachträglicher Effekt einer Bewegung der Signifikanten ergibt. Daraus läßt sich, wie z.B. Jens HAGESTEDT in seiner sprachphilosophischen Studie überzeugend nachweisen konnte, noch lange nicht die Abwesenheit jeglichen Signifikats behaupten oder gar die Unmöglichkeit des Deutens postulieren (auch wenn dies ein weitverbreitetes Mißverständnis der Literaturwissenschaft so behauptet); allerdings wird damit eine psychoanalytische Interpretation obsolet, die glaubt, das „Gleiten der Signifikate“ auf der Textoberfläche durch Verschiebung der Sinnebene auf ein scheinbar unproblematisch interpretierbares Unbewußtes zum Stillstand zu bringen.

¹⁴¹ *L'Amic* 16 (Juli 1927), S.52.

doch heraus, daß hier kein Sachverhalt eingegrenzt und auf seine genaue Semantik gebracht wird, sondern daß im Gegenteil das sprachlich Bezeichnete ins Gleiten gerät und solchermaßen „diskursiv“ (lat. *discurrere* = ‘sich zerstreuen’, ‘hin und herlaufen’) der Fixierbarkeit entzogen bleibt. Das Sich-Verbergen wird zunächst als Charakteristikum der Natur selbst bezeichnet und als *auto-pudor*, also Scham der Natur *vor sich selbst* analysiert, dann als Effekt der Relation zwischen Mensch und Natur gefaßt und schließlich als Stimulus für eine Interpretationsleistung des Menschen behauptet. Drei unterschiedliche Perspektiven, die sich zwar nicht widersprechen, aber das Phänomen, das sie in den Blick nehmen, diffundieren und so ausweiten, daß es immer unkonkreter wird.

Die verschiedenen „Autoritäten“ explizieren sich nicht gegenseitig, sondern reihen sich als gleich-wertige Alternativen aneinander und ziehen sich damit insgesamt in ihrer Glaubwürdigkeit in Zweifel. Schon das Ausgangszitat gibt Anlaß zur Skepsis, denn sein Kontext ist unvollständig und die Überlieferung unsicher. Die Quellenangabe trägt nicht zur genauen Bestimmbarkeit und objektiven Überprüfbarkeit der Information bei, was ihre übliche Funktion im Wissenschaftsdiskurs wäre, sondern weist im Gegenteil auf die Schwierigkeit hin, die „ursprüngliche“, erste Ebene des Ausgesagten zu finden. Heraklits Ironie-Definition ist nur indirekt, in einem „uneigentlichen“ Sprechen präsent. Auch die Aussage Alberto Savinios steht in diesem Spannungsfeld von „Eigentlichkeit“ und „Uneigentlichkeit“, da sie mit einem fiktiven Namen firmiert wird¹⁴².

Salvador Dalí treibt sein ironisches Spiel mit der Ironie noch weiter, wenn er die „wissenschaftlichen“ Autoritäten mit der Figur des Fischers Enriquet kontrastiert. Dabei werden die bisherigen Feststellungen jedoch nicht einfach entwertet und durch eine „wahrhaftige“ populäre Meinung ersetzt. Die Anekdote vom einfachen Mann aus Cadaquès soll, so wird behauptet, nur konkretisieren, was bisher abstrakt formuliert wurde. Tatsächlich bildet sie in gewisser Weise die Pointe der bisherigen Strategie des Textes, durch „Definitionen“ systematisch Mehrdeutigkeit zu schaffen. In einem Atemzug wird gleichzeitig die Identität und die Nichtidentität zwischen Bild und natürlicher Vorlage behauptet: „*Es igual. Però millor en el quadro, perquè en ell les ones es poden comptar*“. Enriquet formuliert damit das Paradox eines mimetischen und dennoch nicht-naturalistischen Umgangs mit dem künstlerischen Material, das die Ästhetik der „heiligen Objektivität“ kennzeichnet, die Salvador Dalí in seiner jüngsten Bildproduktion anzuwenden versucht und die er mit *San Sebastià* im Medium der Schrift begründet. Er erkennt, daß die mimetische Detailgenauigkeit der Bilder Dalís nicht einfach Objekte der Natur reproduziert, sondern ihnen eine eigenständige Dimension verleiht, indem sie von ihrer realen Umgebung in ein fiktionales Medium transportiert werden. Die Gegenstände gewinnen in diesem Medium Qualitäten, die zuvor nicht erkennbar waren, sie erhalten eine sekundäre Ebene der Bedeutung (die Wellen des Meeres werden „zählbar“, wie Enriquet sich ausdrückt). Genau um diese Entdeckung der uneigentlichen Bedeutungsebene der Gegenstände der Realität ist es Salvador Dalí zu tun. Er bewegt sich mit seiner Ästhetik ganz im Rahmen der Ordnung der Dinge. Aber diese Ordnung ist keine der

¹⁴² Der eigentliche Name Alberto Savinios war Andrea de Chirico. Der vielseitige Künstler (Schriftsteller, Komponist und Maler) nahm das Pseudonym an, um nicht mit seinem bekannten Bruder Giorgio de Chirico verwechselt zu werden.

festen Signifikate, sondern „ironisch“; das Abgebildete besitzt jenseits seiner manifesten Oberfläche immer noch die Ebene des „dahinter“. Das Sichtbare und sein „dahinter“ wirken jedoch immer gleichzeitig und lassen sich nicht voneinander trennen. Dies behauptet zumindest die vorläufig letzte „Definition“ vom Ironischen:

„*Ironia -ho hem dit- és nuesa; és el gimnasta que s'amaga darrera el dolor de Sant Sebastià. I és, també aquest dolor perquè es pot comptar*“.

Die „heilige Objektivität“ ist solchermaßen nicht vollständig unter die Kategorien einer Ästhetik zu bringen, die ihre Gegenstände distanziert-unpathetisch wahrnimmt und sie auf die „nackten Tatsachen“ der Form reduziert. Die „Nacktheit“, die Salvador Dalí anstrebt, teilt zwar etwa mit Ortega y Gasset's Postulat einer *arte deshumanizado* oder mit den Theorien des Neoklassizismus und des Purismus den Impuls, eine formale Ordnung herzustellen und die Objekte von ihren sentimentalischen und symbolischen Überfrachtungen zu „reinigen“¹⁴³, diese Ordnung bildet jedoch weniger den Endpunkt seiner Bemühungen als vielmehr ihren Ausgangspunkt. Versuchten die verschiedenen „formalistischen“ Richtungen¹⁴⁴, die, wie bereits festgestellt, in Spanien unter dem Motto der *retour a l'ordre* starken Aufschwung erhalten hatten, die Bedeutung ihres abgebildeten Materials auf die „reine“ Form zu reduzieren und damit sowohl gegen die symbolistische Kunst als auch gegen die „Destruktivität“ etwa der Dada-Bewegung zu opponieren, so bemüht sich die Ästhetik Salvador Dalís um einen *abweichenden Gebrauch* der Formen, der sie aus ihrer konventionell festgelegten Bedeutung befreit¹⁴⁵.

¹⁴³ In ihrem „hygienischen“ Impuls trafen sich die verschiedenen Richtungen in erstaunlicher Übereinstimmung. *Pureza, depuración, poesía pura, arte puro*, etc.: die Terminologie der Reinigung dominierte die Kunstdebatte der 20er Jahre auch in Spanien, wie z.B. Anthony Leo Geist zeigte. Er machte darauf aufmerksam, daß die Verwendung des Begriffes nicht unmittelbar mit der französischen *poesie pur* gleichgesetzt werden kann und deutete seine dichotomisierende Funktion an (vgl. GEIST, S. 119-126).

Die Reinheitsmetaphorik dürfte dabei weniger metaphorischen Charakter gehabt haben als man vielleicht zunächst vermutet. Eine gründliche Studie über die hygienischen Verhältnisse in Spanien Mitte der 20er Jahre könnte wohl zeigen, daß die ästhetische Suche nach formaler Reinheit eine sehr reale Basis hatte. An einem kleinen Wirklichkeitsausschnitt, der für Salvador Dalí jedoch große Bedeutung besaß und ihn zweifellos nachhaltig prägte, kann dieser Zusammenhang von ästhetischem und hygienischem Diskurs angedeutet werden. In seinem Bericht über die neuen Gebäude, die die von ihm gegründete *Residencia de Estudiantes* 1913 auf den Anhöhen des Madrider Hypodrom bezog, lobt Alberto Jiménez Fraud die Zweckmäßigkeit und Modernität der Anlage, wobei auch ausdrücklich die gute sanitäre Ausstattung betont wird: „*Constaban los dos primeros [pabellones] de veinticuatro grandes dormitorios, con amplias ventanas que se abrían al Mediodía y de un abundante servicio de baños y de duchas. El tercer pabellon tendría unas cincuenta habitaciones, y toda su planta baja y su sótano estaban destinados a los diferentes laboratorios de la Residencia*“. Wissenschaftlicher und hygienischer Fortschritt kommen hier als gleichrangige Insignien der Modernität zum Ausdruck. Bei einer Durchsicht der vielen lobenden Äußerungen von Besuchern und Schülern der *Residencia* fällt überhaupt auf, wieviel Wert auf die „Frische“ und „Ordnlichkeit“ der ganzen Einrichtung gelegt wird. Eine hervorragende Übersicht der Entwicklung der *Residencia* mit zahlreichen Dokumenten bietet eine Sondernummer der Zeitschrift *Poesía (Revista ilustrada de información poética)*, der auch das Zitat von Jiménez Fraud entnommen wurde (vgl. *Poesía* 18/19, 1983, S. 51).

¹⁴⁴ „Formalistisch“ wird hierbei als generelle Bezeichnung formorientierter Kunst verwendet, nicht als spezifischer Terminus zur Kennzeichnung einer konkreten ästhetischen Bewegung (z.B. des russischer Formalismus).

¹⁴⁵ Wenn Bedeutung, wie es etwa Ludwig Wittgenstein in seinen *Philosophischen Untersuchungen* nachzuweisen versuchte, sich durch den jeweils spezifischen Gebrauch der Zeichen konstituiert [die Erkenntnisse, die Wittgenstein an der Untersuchung sprachlicher Zeichen gewinnt, lassen sich auf jede

Die Signifikanten werden nicht als statische Zeichen verstanden, die auf einen eindeutigen Referenten verweisen, sondern als Elemente eines Prozesses, der die „Bedeutung“ permanent verschiebt. Die Berufung auf Heraklit, mit der ein solcher dynamischer Umgang mit den künstlerischen Gegenständen als ihrem „natürlichen“ Sinn entsprechend behauptet wird, dürfte mehr als eine zufällige Übereinstimmung mit dem Surrealismus und ihm nahestehenden Personen sein¹⁴⁶. Die direkte Quelle für Dalís Beschäftigung mit dem Vorsokratiker bildete zweifellos Alberto Savinio, der ja auch explizit genannt wird. Das gemeinsame Interesse von „metaphysischer Schule“ (*pittura metafisica*) und Surrealismus an der Philosophie Heraklits, in das sich Dalí einreicht, bezeugt, jenseits der Fragen nach theoretischer Kohärenz oder inhaltlicher Differenzierung der unterschiedlichen Rezeptionen¹⁴⁷, einen zugrundeliegenden Willen zur Überschreitung eines statischen Bedeutungsbegriffes von Realität.

Die Figur des heiligen Sebastian, die das strukturierende Zentrum des Textes bildet, zeigt deutlich, daß Salvador Dalí um die Vermittlung einer uneindeutigen Bewegung bemüht ist. Sie wird weder als Beispiel einer „klassischen“ Haltung eingeführt, die sich von den eigenen Affekten distanziert und sie idealistisch überformt, noch als Gestalt eines furchtbaren Leidens, sondern als Beweis für die Existenz einer „*paciència*“, an der „*inacció*“ und „*passió*“ gleichermaßen Anteil haben. Im „*exquisit agonitzar*“ des Heiligen schließen sich Gelassenheit und Leiden(schaft) nicht aus, sondern wirken gleichzeitig. Er steht damit in Analogie zum nackten Körper des Athleten, den Dalí in der bereits zitierten abschließenden Bemerkung seines Abschnittes über die Ironie nicht als bloße Überwindung des Schmerzes verstanden haben wollte (dies wäre die klassische Perspektive, nach der z.B. Johann Joachim Winkelmann die Laokoon-Statue als harmonische Beherrschung der körperlichen Leidenschaften interpretierte¹⁴⁸), sondern als dessen andere Seite, in der der körperliche Affekt ebenso verschwindet wie er im Akt des Verbergens gleichzeitig präsent bleibt. Nicht um die Auflösung der Spannung zwischen körperlicher Natur und ihrer willentlichen Beherrschung ist es Dalí zu tun, sondern um das Sichtbarmachen der Tatsache, daß sie letztlich ununterscheidbar sind.

Art des Zeichengebrauchs übertragen, das „Sprachspiel“ ist gleichzeitig ein Modell für alle anderen Bedeutungsspiele], so muß dieser abweichende Gebrauch als Versuch einer Veränderung konventioneller Bedeutung interpretiert werden.

¹⁴⁶ Auf die Koinzidenz einer gemeinsamen Beschäftigung Dalís und des Surrealismus mit den Gedanken Heraklits macht VAN DE PAS, 1989a, S.28, aufmerksam, ohne dieser Spur jedoch weiter nachzugehen.

¹⁴⁷ Christa LICHTENSTERN zeigte in ihrer Arbeit beispielsweise die Differenzen einer an Nietzsche inspirierten Heraklit-Rezeption durch Georges Bataille und André Masson in Konkurrenz zur hegelianischen Interpretation Heraklits als „Dialektiker“, der sich etwa André Breton und Luis Aragon bedienten (vgl. S.216). Die Tatsache, daß Dalí bereits sehr früh von Nietzsche beeinflusst wurde, die ebenfalls von Lichtenstern herausgearbeitet wurde, ließe ihn eher in die Nähe Massons/Batailles rücken. Andererseits konnte Dalí etwa von René CREVEL in seinem Aufsatz *Dalí ou l'Anti-obscurantisme* geradezu zum Vertreter eines dialektischen Materialismus *par excellence* gemacht werden. Die Unterscheidung zwischen „Nietzscheanern“ einerseits, „Hegelianern“ andererseits, die Lichtenstern zumindest suggeriert, wird daher zumindest für die Zeitgenossen keine eindeutige gewesen sein.

¹⁴⁸ Vgl. Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart 1982 (erstmalig 1755).

Die Beschreibung der Statue des Märtyrers führt diese Veruneindeutigungsstrategie konsequent weiter. Es werden zwei entgegengesetzte Assoziationsfelder aufgebaut, aber nicht strikt getrennt gehalten, sondern in einem gemeinsamen Kontext zusammengeführt, eine Technik, die man mit Peter Gorson als „*neomorphotische Assemblage*“ charakterisieren kann, die die Bereiche „erster“ und „zweiter Natur“ vereint¹⁴⁹. Der Dualismus bildet ganz plastisch den Rahmen, in den der Heilige eingespannt ist: San Sebastian wird dem Leser als an einen alten Kirschbaum gebunden vorgeführt, wobei seine Füße jedoch zugleich auf einem zerbrochenen Kapitell stehen. So halten ihn Natur und Zivilisation, die beide gleichermaßen nur mehr in ruinöser, absterbender Form vorhanden sind. Der Märtyrer bildet eine Synthese aus beiden Semantiken. Einerseits noch als menschlicher Leib, der leidet, identifizierbar¹⁵⁰, ist er andererseits ganz von der kalten, sterilen Apparatur der Technik durchdrungen. Sein Kopf besteht aus zwei Teilen und verdeutlicht noch einmal den androiden Charakter der gesamten Gestalt:

„*El cap del sant estava dividit en dues parts: l'una, formada per una matèria semblant a la de les meduses i sostinguda per un finíssim cercle de níquel; l'altra, era ocupada per mig rostre que em recordava algú de molt conegut*“¹⁵¹.

Dabei ist die scheinbar deutliche Trennung zwischen schrecklich-fremdartigem Medusenmaterial und Menschengesicht, das aus Bekanntem besteht, sprachlich bereits wieder verwischt, wenn beide Kategorien dem zu Bezeichnenden ausdrücklich nur *ähnlich* sind (*semblava, recordava*). Die Maschine-Mensch-Statue läßt sich nicht auf vorgeprägte Wahrnehmungsmuster zurückführen. Trotz der Klarheit ihrer Formen hinterläßt sie beim Betrachter zunächst „*torbació*“.

Schon bald jedoch weicht diese Verwirrung einem experimentierfreudigen Umgang mit dem Standbild. Unter der Überschrift „*vents alisis i contra-alisis*“ werden die ambiguen semantischen Bereiche, die die Beschreibung der Statue ausmachten, zunächst noch weitergeführt¹⁵² und noch einmal als paradoxe Einheit formuliert¹⁵³. Aber die logische Verwirrung, die sich dem Leser nun auch in zunehmenden Regelverstößen auf der Ebene der Semantik bemerkbar macht¹⁵⁴, wird nicht mehr als bedrohlich erfahren, son-

¹⁴⁹ GORSON, S. 480.

¹⁵⁰ „*En certes regions del cos, les venes apareixien a la superfície amb llur blau intens de tempesta del Patinir, i descrivien corbes d'una dolorosa voluptuositat damunt el rosa coral de la pell*“ („San Sebastià“, a.a.O, S.53).

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Die Aureole des Märtyrers und die - allerdings bereits verschwindende - „*aire escàs*“, die zuvor an den Schultern des Heiligen lokalisiert war, evozieren Weiche und Körperlichkeit, während die Semantik der „*llum desinfectada*“ der „*instruments exactes*“ auf die Bereiche des Harten und Technischen verweist.

¹⁵³ Im Satz „*en el seu whisky endureix floria una aspra i sagnant estrella de mar*“ sind Elemente des Flüssig-Beweglichen und die des Harten und Unbeweglichen mehrfach verschränkt und lassen sich kaum mehr auseinanderdividieren.

¹⁵⁴ Die Sätze bleiben zwar syntaktisch korrekt, ignorieren im beschriebenen Abschnitt aber, zum ersten Mal im bisherigen Text, semantische Zuordnungsregeln. In linguistischer Terminologie ausgedrückt liegen „*Verstöße gegen die sogenannte selektionale Subkategorisierung*“ vor, ein Vorgehen, das Manfred Kohut als typisches Verfahren des Surrealismus herausgestellt hat (KOHUT, S. 153). Derartige Verstöße sind z.B.:

dem scheint offensichtlich als positives, befreiendes Ereignis wahrgenommen zu werden. Die „melancholischen und anti-melancholischen Winde“ generieren eine Meeresbrise (der nächste Absatz ist „*l'aire de la mar*“ tituliert) und die „heilige Objektivität“, die als Zustand unmittelbar-materieller, auf eine partielle Empfindung gerichtete Sinnlichkeit geschildert wird, der sich ganz in sich selbst erschöpft und darüberhinaus keinerlei Funktion besitzt:

„*Vaig respirar. Res no era encara misteriós. L'olor de Sant Sebastià era un pur pretext per a una estètica de l'objectivitat. Vaig tornar a respirar, i aquesta vegada vaig tancar els ulls, no per misticisme, no per veure millor el meu jo intern - com podriem dir platònicament,- sinó per la sola sensualitat de la fisiologia de les meves parpelles*“..

Der Umgang mit den seltsamen Apparaturen, bzw. das Erlebnis ihres präzisen Funktionierens verschafft dem Erzähler „*delectacions intel·lectuals*“ und „*alegria*“. Das hört sich zunächst nach einer Apotheose wissenschaftlich-positivistischen Denkens an. Tatsächlich ist die *Santa Objectivitat* aber ebenso antipositivistisch, wie sie antiidealistisch ist. Denn das technische Instrumentarium, das vorgeführt wird, gehorcht keiner rationalen Zweckmäßigkeit. Ein „Heliometer für Taubstumme“ läßt sich kaum mit einem utilitaristischen Denken, das auf den alltäglichen Gebrauchswert der Dinge gerichtet ist, fassen; Hör- und Tastsinn schließt es ohnehin aus; aber auch der optische Sinn wird nicht auf die Substanz der Dinge gerichtet, sondern auf die Relationen, die zwischen ihnen herrschen. Das Gerät ist aus „*poesia física*“ geschaffen und nicht durch die Objekte selbst, sondern durch deren Distanzen konstituiert („*format per distàncies i per les relacions d'aquestes distàncies*“). Wenn die „heilige Objektivität“ sich ganz und gar auf die Visualität reduziert, so geschieht dies weniger, um die Form der untersuchten Gegenstände festzustellen, als vielmehr, um die dynamische Beziehung zu erkennen, die sich zwischen ihnen entwickelt. So lautet ihre „Beschreibung“, die in der Platinfassung des Heliometers eingraviert ist, folgerichtig: „*Mida de les distàncies aparents entre valors estètics purs*“ und „*Distàncies aparents i mides aritmètiques entre valors sensuals purs*“.

Es geht nicht um die Faktizität der Dinge, sondern, Dalí bringt diesen Begriff ausdrücklich selbst ins Spiel, um ihre „Poesie“¹⁵⁵. Der Name des fiktiven astronomischen Instruments bestätigt es ebenfalls: Zwar hat ein „Heliometer“ die Sonne zu untersuchen und damit ein Phänomen, das auch und gerade in der Dichtung ein Symbol ersten Ranges darstellt, aber das Meßverfahren ist ein metrisches, das nicht Objekte, sondern deren Abstände zueinander bemißt.

- Verbindung eines anorganischen Subjektes mit einem Verb, das ein organisches Subjekt erfordert (*el seu whisky(...) floria*; ebenso: *instuments exactes...oferien llurs cristalls*)

- Verbindung eines Adjektivs, das normalerweise ein menschliches Subjekt erfordert, mit einem nicht-menschlichen Subjekt (*llurs ombres explicatives*).

Ina Hedges hat innerhalb ihrer Untersuchung der dadaistischen und surrealistischen *languages of revolt*, die sich an einer psychologisch und soziologisch fundierten *frame-theory* orientiert, ein nützliches Inventar typischer Verletzungen der selektionalen Subkategorisierung aufgestellt (HEDGES, S.93f.).

¹⁵⁵ *In nuce* findet sich diese Konzeption in einem Brief, den Dalí wohl 1926 oder 1927 (das genaue Datum ist nicht bekannt) an Sebastià Gasch schrieb und in dem er formulierte: „*Les coses no tenen cap significat fora de la seva abstricta obgectivitat; en això , per a mi, resideix la seva miraculosa poesia*“ (zit. nach GASCH,1953, S.146; abweichende Orthographie und Hervorhebungen im Original).

Der Blick, den die Ästhetik fordert, die hier ausbreitet wird, ist also weder der „warme“ des Gläubigen, der auf Ideale gerichtet ist, noch der „kalte“ des Technikers, der die Bedeutung der Dinge auf ihre bloße Materialität reduziert. Er ist heilig und objektiv und damit auf keinen Fall mit einer naturalistischen Weltanschauung zu verwechseln. Das Vervielfältigungsglas, durch das dieser Blick gelenkt wird, ist in der Beschreibung Dalís konvex, konkav und plan in einem und es sind die „*punts cecs de l'aparell*“ die seinen feinsten Meßbereich ausmachen und fähig sind „*a concretar el més insubstancial i miraculós*“.

Dalís *Santa Objectivitat* betreibt zweifellos eine „*Hypertrophie des Auges*“, deren Ideal ein „*Maschinenblick ohne Subjektivität und die Unsichtbarkeit des menschlichen Beobachters*“ ist, wie Christoph Wulf in einer kulturanthropologischen Studie zur Geschichte des Sehens formuliert hat¹⁵⁶. Mit der Substitution des menschlichen Auges durch den „kalten“ Blick der medizinischen Apparatur bzw. des Kameraobjektivs zielt Dalí aber nicht etwa auf die Perfektionierung des „*kontrollierenden Blicks*“, der die Welt des Sichtbaren vollständig zu disziplinieren und der Kontrolle des Betrachters zu unterwerfen sucht¹⁵⁷, als vielmehr darauf, die Objekte aus der Bindung menschlicher Zweckrationalität zu befreien und ihre Eigendynamik sichtbar werden zu lassen.

Die wunderbar-konkrete Welt, die durch den Aparat des Heliometers zu beobachten ist, wird gerade nicht in ihrer funktionalen Zweckmäßigkeit vorgestellt, sondern in ihrer spielerischen, scheinbar sinnlosen Bewegtheit. Alle Topoi modernen luxuriösen Lebens, die man aus den *roaring twenties* kennt, sind versammelt, wobei Dalí deutlich am *american way of life* orientiert ist und den Text signalhaft mit Anglizismen durchzieht: Dampferfahrt, Cocktailtrinken, Polospiel, der Stummfilm mit seinen Stars (Adolphe Menjou, Buster Keaton), populäre Musik (Josephine Baker, der Song *Dinah* des amerikanischen Bluesquartetts *The Revelers*), Wagenrennen, Grand Hotel, Mannequins etc., etc.

Die Szenarien schildern nicht nur thematisch Bewegungsabläufe, die zum Großteil mechanischer oder standardisierter Art sind, ihre Abfolge wird selbst als ein maschineller Bewegungsvorgang beschrieben, der mehrfach mit dem kinematographischen Verfahren verglichen wird. Dalí beläßt es dabei nicht bei einer bloßen Metaphorisierung. Er versucht, die Wirkungsweisen des filmischen Mediums ins Literarische zu transportieren und erprobt dabei zwei unterschiedliche Techniken¹⁵⁸. Zunächst wird eine Abfolge unter-

¹⁵⁶ WULF, S.41.

¹⁵⁷ *Ibid.*, S.27ff. Es ist vor allem das Verdienst Michel Foucaults, auf dessen Autorität sich Wulf mehrfach beruft, die Genese dieses Blickes historisch aufgezeigt zu haben. Grundlegend dazu sein Buch *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris 1975.

¹⁵⁸ Die „heilige Objektivität“ mit ihrer Hypertrophie des Optischen zeugt insgesamt deutlich von Dalís Beschäftigung mit dem filmischen Medium, die eine Konstante seines gesamten künstlerischen Lebens bildete. Inhaltlich ist sie wohl am ehesten zwischen den Theorien der italienischen Futuristen und dem *Kinoglaz* des russischen Futuristen Dziga Vertov zu verorten. Eine kleine Zitatmontage kann das vielleicht verdeutlichen:

In seinem Artikel „Film-arte, film antiartístico“, der am 15 Dezember 1927 in der *Gaceta literaria* erschien, beschrieb Dalí den „antikünstlerischen“ Film in Übereinstimmung mit der Ästhetik der „heiligen Objektivität“ u.a. folgendermaßen: „*El filmador antiartístico ignora el arte; filma de una manera pura, obedeciendo únicamente a las necesidades técnicas de su aparato y al instinto infantil y*

schiedlicher Großaufnahmen beschrieben. Dabei wird, filmtechnisch gesprochen, durch *Zoom* jeweils ein Detail des Gesamtbildes solange vergrößert, bis es die gesamte Bildfläche ausfüllt, um gleich darauf einem neuen Detail zu weichen:

„*Quan parava el meus ulls damunt un detall qualsevol, aquest detall s'engradia com en un gros plan cinematogràfic, i asolia la seva màxima categoria plàstica*“.

Die theoretische Erklärung wird gleich darauf, durch den plötzlichen Wechsel des Tempus vom Präteritum ins Präsens deutlich markiert, in die Praxis „filmischer“ Schreibweise umgesetzt. Neben der Verwendung des Präsens ist es vor allem die Konzentration auf die Beschreibung der Wahrnehmung von Bewegung anstelle narrativer Handlungsbeschreibung, die den kinematographischen Illusionseffekt, den die Unmittelbarkeit der Bilder auslösen, zu imitieren versuchen:

„*Veig la jugadora de polo en el far niquelat de l'Isotta Fraschini. No faig sinó detenir la meva curiositat en el seu ull, i aquest ocupa el màxim camp visual. Aquest únic ull, súbitament engrandit i com a sol espectacle, és tot un fons i tota una superfície d'oceà (...)*“.

Während die erste „filmische“ Sequenz auf die Möglichkeiten der Kamera verweist, mit Hilfe unterschiedlicher Brennweiten Tiefenschärfe zu erreichen und entfernte Gegenstände optisch an den Betrachter heranzuholen (*Zoom*-Effekt), und also die räumliche Bewegungsdimension der Bilder literarisch wiederzugeben sucht, orientiert sich die zweite (wiederum durch das Präsens klar kenntlich gemacht) am Prinzip der *Montage*, d.h. der Aneinanderreihung unterschiedlicher *Einstellungen*¹⁵⁹. Dalí interessiert sich dabei

alegrísimo de su fisiología deportiva“. Er sieht die poetische Wirkung des Films gerade in der „*ilimitada fantasía que nace de las cosas mismas*“ (*Gaceta Literaria* 24, 15.Dez. 1927, S.4).

Die „technischen Notwendigkeiten des Apparats“ und seine Eigenschaft, Realität in einem Maße dokumentieren zu können, wie es das menschliche Auge nicht vermag, hatte Vertov bereits 1922 in seiner programmatischen Schrift *Wir. Variante eines Manifestes* in den Vordergrund seiner Filmtheorie gestellt, die er später zur *Kinoglaz*-Methode ausbaute und u.a. mit folgenden Worten definierte: „*Die Methode des 'Kinoglaz' ist eine wissenschaftlich-experimentelle Methode der Untersuchung der sichtbaren Welt*

a. auf der Grundlage einer planmäßigen Fixierung von Lebensfakten auf Film;

b. auf der Grundlage einer planmäßigen Organisation des auf Film fixierten dokumentarischen Film-materials (...) 'Kinoglaz' ist eine unaufhörlich wachsende Bewegung für die Wirkung durch Fakten, gegen die Wirkung durch Fiktion, wie eindrucksvoll die letztere auch immer sein mag. 'Kinoglaz' ist die dokumentarische filmische Entschlüsselung der sichtbaren und dem menschlichen Auge unsichtbaren Welt“ (VERTOV, S.76f.).

Inwiefern Dalí die Theorien Vertovs tatsächlich kannte, spielt für ihre inhaltliche Bestimmung keine Rolle. Selbstverständlich dürfte die direkte Quelle seiner filmtheoretischen Kenntnisse Luis Buñuel gewesen sein. Ob die Ansichten beider Freunde aber umstandslos als identische angenommen werden können, bliebe in einer Detailanalyse der jeweiligen Schriften zum Film zu klären, die meines Wissens noch zu leisten ist. Die Aufsätze Dalís finden sich in katalanischer Sprache in der Anthologie *Salvador Dalí i el Cinema* zusammengestellt. Einen knappen Überblick über Dalís Aktivitäten auf dem Gebiet der Filmkunst insgesamt bietet MINGUET BATLLORI, 1991b, sowie der Artikel von SÁNCHEZ VIDAL, 1991, beide in den *Archivos de la filmoteca de la Generalitat Valenciana* erschienen. Dort findet sich auch eine weiterführende kommentierende Bibliographie. Dawn ADES, 1984, berücksichtigt in ihrer Monographie ebenfalls diesen Bereich der Tätigkeiten Dalís (im abschließenden 7. Kapitel ihres Buches).

¹⁵⁹ Die Verwendung filmtheoretischer Terminologie orientiert sich an folgendem Standardwerk: Ulrich Kurowski: *Lexikon Film*. München 1976 (Erstauflage 1972).

weniger für die narrativen Möglichkeiten der Montage, sondern imitiert ihre dynamische Funktion, unterschiedliche Wirklichkeitsbereiche miteinander zu verkoppeln und in rascher Sukzession aufeinander folgen zu lassen. Er versucht, die schnelle Folge der Bildsequenzen durch parataktische Reihung kurzer Satzteile oder einzelner Wörter zu vermitteln:

„*Buster Keaton - ¡heus aci la Poesia Pura, Paul Valèry!
Avingudes post-maquinistes, Florida, le Corbusier, Los Angeles. Pulcritud i eurtmia de l'útil standarditzat, espectacles asèptics anti-artístics, claredats concretes, humils, vives, joioses, reconfortants, per oposar a l'art sublim, deliquéscent, amarg, putrefacte...*”.

Die Klarheit der antikünstlerischen Schauspiele, die der Heliometer zu betrachten erlaubte, werden, das Zitat belegt es, antithetisch der sublimen, „verfaulten“ Kunst gegenübergestellt. Die *putrefacció* als „*costat contrari del vidre de multiplicar de sant Sebastià*“ wird zum Oberbegriff für eine Rezeption von Kunst, die völlig unironisch nach Transzendenz heischt und als romantisch-sentimental und kleinbürgerlich charakterisiert wird.

Die klare Opposition, die Dalí am Ende seines Textes zwischen „steriler“ Antikunst einerseits, *putrefacció* andererseits aufbaut, bildet das Fazit einiger Interpretationen zur „heiligen Objektivität“¹⁶⁰. Dieser polemische Aspekt, der noch deutlich von der futuristischen kulturhygienischen Emphase geprägt ist, den zivilisatorischen Passatismus durch bedingungslose Bejahung der Modernität zu überwinden, stellt aber nur einen der „Inhalte“ von *San Sebastià* dar, und m.E. nicht einmal den interessantesten. Der negative Pol, von dem sich die Ästhetik Dalís absetzen will, verleiht ihr nur scheinbar eine unzweideutige Kontur. Die „ironische“ Dimension des Textes, die ich als Signifikationsprozeß zu analysieren versuchte, welcher „Bedeutung“ nicht als Referenz auf ein weitgehend kontextunabhängiges, quasi-substantielles Signifikat konzipiert, sondern als Effekt einer uneindeutigen Bewegung, in die das Bezeichnete eingebunden ist, steht seiner Beschränkung auf ein Pamphlet der Antikunst entgegen. Die letzten Zeilen bringen dem Leser die ironische Dimension wieder ins Gedächtnis: Wenn der Ich-Erzähler seinen unentschiedenen emotionalen Zustand betont, in dem er sich nach seinem Besuch in der Welt des „Verfaulten“ befindet¹⁶¹, und schließlich bei einem Meeresrauschen einschläft, das in die Fiktion eines - keineswegs eindeutigen - Bildes mündet (der *Bohemienne endormie* Henri Rousseaus, auf dem das unschuldige Lächeln der schlafenden schwarzen Zigeunerin in Spannung zur Präsenz des Löwen tritt, der an ihrer Seite steht), so wird die „Realität“, auf die verwiesen wird, ebenso verborgen wie entdeckt.

Die „Kunst“, die in *San Sebastià* zum Ausdruck kommt, ist also mehr als die Haltung des *Anti*, sie ist auch und nicht zuletzt der besondere Umgang des Textes mit dem Problem der Bedeutung bzw. der Repräsentation von Wirklichkeit. Dieser Punkt ist es, in

¹⁶⁰ In diesem Sinne etwa GÓMEZ DE LIAÑO, S.152ff. Der Dreischritt, den er aus den Gleichungen *putrefacto* = Ästhetik des *Modernismo*, *Santa Objectividad* = Moderne und Surrealismus = Aufhebung des Gegensatzes, konstruiert, dürfte aber weder der Komplexität der Hegelschen Dialektik noch der des Textes Dalís gerecht werden.

¹⁶¹ „*Els meus llavis somreien a desgrat de tenir ganes de plorar*“ (a.a.O, S.54).

dem Dalí von seiner bisherigen Kunstpraxis am deutlichsten abwich und der die „Heilige Objektivität“ zu einer Ästhetik machte, die sich dem Surrealismus bereits annäherte oder solche Annäherung doch zumindest begünstigte.

4. Von formaler zu semantischer Innovation - die „heilige Objektivität“ als Paradigmenwechsel in der Kunstproduktion Dalís

Den genauen Ort zu bestimmen, den die *Santa Objectivitat* im Panorama konkurrierender avantgardistischer Kunsttheorien einnahm, dürfte praktisch eine kaum lösbare Aufgabe darstellen. Der Gestus des Maschinellen und Antikünstlerischen läßt sich sowohl mit dem Futurismus und dem mathematischen Purismus in Verbindung bringen, den etwa Le Corbusier in *L'Esprit Nouveau* vertrat, als auch mit der Dada-Bewegung assoziieren. Im Text selbst werden mehrfach die Vertreter der Gruppe *Valori Plastici* genannt (Giorgio de Chirico, Giorgio Morandi, Alberto Savinio) und Verweise auf die früheren Bilder Giorgio de Chiricos aus der Zeit seiner sogenannten *pittura metafisica* gegeben, die Dalís malerisches Werk nachhaltig beeinflussten, wie Rafael Santos Torroella nachgewiesen hat¹⁶². Die „heilige Objektivität“ ist insgesamt ein hybrides Produkt, in das alle möglichen Tendenzen derart miteinander verwoben sind, daß sie sich *ex posteriori* nicht mehr voneinander isolieren lassen.

Dieser Eklektizismus darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß Dalí mit der Formulierung seiner neuen Ästhetik eine deutliche Wende in seiner Kunstproduktion vornimmt, eine Wende, die sie mit der Praxis des Surrealismus in Verbindung bringt. Zur Erläuterung dieser These ist es nützlich, zu heuristischen Zwecken die historische Komplexität der Avantgardebewegungen außer acht zu lassen und sie auf ein Modell zu reduzieren, das nur ihren unterschiedlichen Zeichengebrauch berücksichtigt.

Als künstlerisch innovative Gruppen einte die historischen Avantgarden das Bemühen, durch einen unkonventionellen, antirealistischen, von der Norm abweichenden Umgang mit den zur Verfügung stehenden Ausdrucksmitteln (Zeichen) eine veränderte Wahrnehmung der repräsentierten Realität und damit auf indirektem Wege deren Veränderung selbst zu erreichen. Die Abweichungen waren dabei aber völlig unterschiedlicher Natur und sehr heterogen. Zur Beantwortung der Frage nach der Beziehung der Dalíschen Ästhetik zum französischen Surrealismus kann diese Heterogenität jedoch auf zwei grundsätzlich verschiedene Richtungen reduziert werden, die man in ihrer deutlichsten Ausprägung mit dem Futurismus bzw. dem Kubismus auf der einen Seite, dem Surrealismus auf der anderen identifizieren kann. Roman Jakobsons Ausführungen zum Doppelcharakter der Sprache folgend (die er selbst als generelle semiologische Theorie formulierte) entsprächen diese beiden Pole im ersten Fall einer Innovation der *metonymischen* Ebene des Zeichengebrauchs, d.h. einer Störung traditioneller Kontinuitätsregeln, im zweiten Fall einer Neugestaltung der *metaphorischen* Ebene des Zei-

¹⁶² SANTOS TORROELLA, 1984, S.78ff. und S. 269-274.

chengebrauchs, d.h. einer Umordnung der Normen des Similaritätsprinzips¹⁶³. Die Differenz beider Verfahren kann man dabei noch weitgehender vereinfachen und als Gegensatz zwischen einer Bewegung, die an der Form der Mitteilung ansetzt und vornehmlich die äußere Relation ihrer Elemente renoviert (Futurismus/ Kubismus) und einer, die ihre Aufmerksamkeit in erster Linie auf die innere Relation der Elemente einer Mitteilung richtet und ihre Semantik, d.h. das ihnen zugrundeliegende Kodesystem zu ändern sucht (Surrealismus)¹⁶⁴.

Für den Bereich der futuristischen Literatur muß zur Explizierung ihres Kontiguitätsstörenden Charakters nur auf die Praxis der *parole in libertà* verwiesen werden, die Marinetti in seinem Manifest *Distruzione della sintassi. Immagina senza fili. Parole in libertà* theoretisch begründete. Dabei wird die Form des Zeichengebrauchs nicht nur auf der Ebene des Satzes renoviert (Zerstörung der Syntax, Abschaffung der Interpunktion, Abschaffung der Verwendung von Adjektiv und Adverb), sondern auch auf der des Wortes (Gebrauch des Infinitivs statt der flektierten Wortform, Bildung von Doppelsubstantiven, die nicht lexikalisiert sind)¹⁶⁵.

Für den Bereich der ikonischen Zeichen ist es schwieriger, verschiedene semiotische Ebenen zu differenzieren, da es nicht immer eindeutig ist, was als einzelnes bedeutungstragendes Zeichen angesehen werden muß. Anders als die Schrift besitzt die Malerei generell keine doppelte Artikuliertheit. Die Figur läßt sich als zusammengesetzte Bedeutungseinheit zwar mit dem Satz vergleichen, sie besteht aber meist nicht aus klar segmentierbaren Untereinheiten, die den Wörtern entsprechen. „Morphologische“ und „syntaktische“ Normverletzungen fallen daher in der futuristischen Malerei, die sich in dieser Hinsicht nicht von der kubistischen unterscheidet, zusammen. Dennoch läßt sich die Praxis der futuristischen Malerei mit der literarischen insofern vergleichen, als sie auf die Dynamisierung bzw. Fragmentierung der Form hinwirkt, in der Bedeutung vermittelt wird. Zur Illustration vergegenwärtige man sich etwa die futuristische Darstellung einer Flasche im Raum durch Umberto Boccioni oder das kubistische Bild einer Violine von Pablo Picasso¹⁶⁶. Die ikonischen Zeichen weichen deutlich von „realistischen“ Abbildungsvorschriften ab, bleiben als Ikone aber immer noch erkennbar (dies im Gegensatz zu Werken der abstrakten Kunst).

¹⁶³ Jakobson erläuterte die Polarität zwischen metaphorischer und metonymischer Dimension der Sprache erstmals ausführlich in seinem Aufsatz *Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen*. In diesem Aufsatz verwendet er sein Modell selbst zur theoretischen Differenzierung zwischen Kubismus und Surrealismus, wenn er von der „*offensichtlich metonymischen Orientierung des Kubismus*“ bzw. der „*metaphorischen Einstellung*“ der surrealistischen Maler spricht (JAKOBSON, S.135f.). Diese These soll im weiteren argumentativ gefüllt werden.

¹⁶⁴ Zur Unterscheidung von innerer und äußerer Relation der Elemente einer Mitteilung *ibid.*, S.122.

Der Unterschied zwischen formaler und semantischer Operation bildet dabei keinen wirklichen Antagonismus, sondern bezeichnet nur die unterschiedlichen Achsen, die in einer sprachlichen Mitteilung oder einem anderen Zeichensystem immer zugleich vorhanden sind und gar nicht als unabhängig voneinander gedacht werden können (jedes Element eines Zeichensystems ist immer sowohl syntagmatisch als auch paradigmatisch mit anderen Elementen verbunden). Ihre Trennung erweist sich zu heuristischen Zwecken jedoch als fruchtbar. Das hier vorgeschlagene, an Jakobson orientierte Modell soll also nicht objektiv-beschreibende Funktion haben, sondern durch Reduktion historischer Komplexität auf ein bipolares Schema theoretische Erkenntnis liefern.

¹⁶⁵ Vgl. Marinetti, 1968b.

¹⁶⁶ Abbildungen Nr. 5 und 6 im Anhang.

Solche formale Neugestaltung des Zeichengebrauchs entsprach dem Versuch, literarische und malerische Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen, die der beschleunigten, von Inkohärenz und Fragmentarität geprägten Wirklichkeit der modernen Lebenswelt gerecht werden und die „*Mimesis an die Maschinenwelt*“¹⁶⁷, die zumindest der Futurismus anstrebte, leisten sollten.

Der Dadaismus übernahm zwar die von Futurismus und Kubismus angestrebte Dynamisierung der Form, wendete ihren zivilisationseuphorischen Ausgangsimpuls aber, nachdem man die Technik dieser Zivilisation auf den Schlachtfeldern des ersten Weltkrieges in ihrer menschenvernichtenden Seite kennengelernt hatte, gegen die Moderne selbst. Dada reproduzierte mit seiner Destruktivität noch einmal die Wirkung der technischen Beschleunigung, nun allerdings nicht in affirmativer Absicht wie der Futurismus, sondern mit der kritischen Intention, ihre Logik ad absurdum zu führen. Die Zerstörung der Syntax kam etwa mit dem bekannten „Rezept“ Tristan Tzaras zur Verfertigung von Gedichten zu ihren extremen Konsequenzen¹⁶⁸. Gleichzeitig läßt sich im Dadaismus bereits eine Neuorientierung der Innovationsdynamik auf eine andere Ebene hin beobachten, die der Surrealismus dann konsequent weiterverfolgte. Gemeint ist die Verletzung der semantischen Ordnung des Zeichengebrauchs.

Hatte die Avantgarde mit ihrem Innovationsbestreben bisher in erster Linie an der äußeren Erscheinungsform des Zeichengebrauchs angesetzt, also die horizontalen, syntagmatischen Beziehungen der Signifikanten, nach Jakobson ihre „metonymische“ Relation, zu stören versucht, so tritt spätestens mit dem Surrealismus die vertikale, paradigmatische bzw. „metaphorische“ Beziehung der Signifikanten ins Zentrum des Interesses.¹⁶⁹ Surrealistische Gedichte oder „automatische“ Texte etwa weisen generell keine Störung traditioneller Syntax auf; die formalen Verküpfungsregeln des Zeichengebrauchs werden alle eingehalten. Verwirrend und abweichend vom „realistischen“ Sprachgebrauch werden sie, wie bereits angedeutet, durch Verstöße gegen die Prinzipien der Regeln

¹⁶⁷ SCHMIDT-BERGMANN, S.196.

¹⁶⁸ „Um ein dadaistisches Gedicht zu machen

Nehmt eine Zeitung. Nehmt Scheren. Wählt in dieser Zeitung einen Artikel von der Länge aus, die Ihr Eurem Gedicht zu geben beabsichtigt. Schneidet den Artikel aus. Schneidet dann sorgfältig jedes Wort dieses Artikels aus und gebt sie in eine Tüte. Schüttelt leicht. Nehmt dann einen Schnipsel nach dem anderen heraus. Schreibt gewissenhaft ab in der Reihenfolge, in der sie aus der Tüte gekommen sind. Das Gedicht wird Euch ähneln. Und damit seid Ihr ein unendlich origineller Schriftsteller mit einer charmanten, wenn auch von den Leuten unverstandenen Sensibilität“. Zitiert nach: *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, hrsg. von Karl Riha und Jörgern Schäfer (in Verb. mit Angela Merte), Stuttgart 1994, S.266.

¹⁶⁹ Diese Charakteristik des Surrealismus ist von der Forschung mit sehr verschiedenen methodischen Verfahren und differierenden Schwerpunkten übereinstimmend herausgearbeitet worden. Bei aller Unterschiedlichkeit lassen sich etwa die Ansichten von Gisela Steinwachs, die in ihrer Studie die Parallelismen zwischen Surrealismus und Strukturalismus herauszuarbeiten sucht und am Beispiel von Bretons *Nadja* ein „paradigmatisches“ Lesen vorschlägt (STEINWACHS, S.77-101), und die Herman H. Wetzels, der den gleichen Roman als metaphorisch strukturiert begreift (WETZEL, S. 103f.), in diesem Punkt zusammenbringen. Beide Autoren sind der Ansicht, daß im Surrealismus paradigmatisch normalerweise Getrenntes in der Narration miteinander verbunden wird, d.h. die paradigmatische Ordnung des Zeichengebrauchs in Frage gestellt wird. Während Steinwachs dabei das Moment des Zufälligen stark macht (sie spricht von einer „Deklinaton“ des *hasard objectif*), betont Wetzel die bewußte, einer klaren Intention folgende Kombination der Elemente.

semantischer Selektionsprinzipien¹⁷⁰. Der Zeichengebrauch wird dadurch gestört, daß die Zeichen in inhaltliche Kontexte gebracht werden, in denen sie nach realistischer Norm nicht auftreten dürften. Sie bleiben in ihrem Aussehen ebenso intakt wie in ihrer räumlichen Verteilung, verweisen jedoch auf Referenzobjekte, die im realen Leben in unterschiedlichen Funktionszusammenhängen auftreten und sich in ihrer lebenspraktischen Bedeutung widersprechen¹⁷¹. Die Berufung Bretons auf die Bildtheorie Pierre Reverdys im ersten surrealistischen Manifest formuliert genau diesen Sachverhalt. Demnach entsteht das poetische Bild nicht aus einem Vergleich,

„*mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive de réalité poétique (...)*“¹⁷².

Die Metaphorik verweist nicht zufällig auf den Bereich der Malerei. Tatsächlich läßt sich innerhalb der semiologischen Analyse die surrealistische Malerei mit der literarischen Praxis vergleichen. Die Bilder, die der Surrealismus produzierte, sind tendenziell figurativ. Ikonische Zeichen bleiben in ihnen zwar nicht immer „intakt“ im Sinne realistischer Gestaltung, aber im Gegensatz zu Futurismus und Kubismus liegt der Hauptakzent nicht auf formaler Destruktion, sondern auf der ungewöhnlichen semantischen Kombination der Elemente, bzw. ihrem ungewöhnlichen Gebrauch. Es ist dabei jedoch weniger das Prinzip der Kombinatorik selbst, welches die surrealistische Malerei kennzeichnet, wie etwa Hans Holländer zu beweisen versuchte, als sein Effekt, die Gegenstände der Realität aus der Begrenzung ihres alltäglichen Funktionierens zu befreien¹⁷³. In dieser Hinsicht wurde De Chirico mit seiner *pittura metafisica* von den Surrealisten als Vorläufer ihres eigenen Anliegens um Erweiterung der Bedeutungsebenen der Wirklichkeit gefeiert¹⁷⁴. Am

¹⁷⁰ Vgl. dazu Fußnote 154. Breton selbst hat die syntaktische Integrität der *écriture automatique* als Differenzpunkt zum Futurismus ausdrücklich betont. So notierte er in seinem Kommentar zu den *Champs magnétiques*: „*Car, s'il paraît prouvé que, dans cette sorte d'écriture automatique, il est tout à fait exceptionnel que la syntaxe perde ses droits (ce qui suffirait à réduire à rien les 'mots en liberté' futuristes), il est indéniable que les dispositions prises pour aller très vite ou un peu plus lentement sont de nature à influencer le caractère de ce que se dit*“ (zit. nach BENDER, S.106). Die Experimente mit unterschiedlichen Schreibgeschwindigkeiten sollten nicht das *wie*, sondern das *was* des Schreibens beeinflussen.

¹⁷¹ Hans T. Siepe beschreibt diese Tatsache, daß das sprachliche Zeichen zwar unversehrt bleibt, sein kontextueller Gebrauch aber verändert wird, unter Zuhilfenahme der Sprachtheorie Jean Paulhans als Beibehaltung der konventionellen *opération linguistique* (Verhältnis von *signifiant* zu *signifié*) bei gleichzeitiger Infragestellung der *opération logique* zwischen *signifié* und außersprachlichem Referent (SIEPE, S.70).

¹⁷² BRETON, 1924, S.34.

¹⁷³ Nach der Terminologie Jakobsons wäre für den Surrealismus weniger die Operationen der „Kombination“ und „Kontextbildung“ charakteristisch, als vielmehr die der „Selektion“ und „Substitution“. HOLLÄNDER betont zwar in seinem Aufsatz mehrfach die inhaltsbezogene Ausrichtung des Surrealismus (er sei „*von Anfang an eine auf Inhalte bezogene, auch in hohem Maße literarische Kunst gewesen, in deren Kunsttheorie Vorstellungen von 'Autonomie der Form' praktisch nicht vorkommen*“, S.261), stellt aber die Kombinatorik m.E. zu stark als formales Verfahren für die Erreichung neuer Inhalte in den Vordergrund und vernachlässigt den metaphorischen bzw. paradigmatischen Charakter der surrealistischen Werke.

¹⁷⁴ De Chiricos Frühwerk wurde von den Surrealisten stark rezipiert und von Breton selbst immer als partielle Vorwegnahme ihres Anliegens anerkannt. Die „Rückkehr“ des Italieners zu neoklassischen Ausdrucksformen wurde dementsprechend mit Enttäuschung aufgenommen. Vgl. dazu Bretons Aus-

Beispiel seines *großen Metaphysikers*¹⁷⁵ läßt sich die Differenz surrealistischer Verfahren zur formalen „Umordnung“ des Kubismus bzw. futuristischer Fragmentierung gut verdeutlichen. Die Statue des *großen Metaphysikers* unterscheidet sich in der äußeren Gestaltung ihrer einzelnen Bestandteile nicht von jeder realistischen. Was sie „metaphysisch“ bzw. prä-surrealistisch werden läßt, ist das Auftreten ihrer Elemente in einem Zusammenhang, in dem sie nach „realistischen“ Maßstäben dysfunktional wirken (ein Verfahren, das die Surrealisten immer wieder mit dem Lautréamont-Zitat vom *rencontre fortuite* einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch benannten¹⁷⁶). Die Referenzobjekte des Bildes bekommen kein neues, nicht-realistisches Aussehen. Sie werden formal mimetisch abgebildet, überschreiten aber in ihrer *Gebrauchsbedeutung* die Grenzen rationalistischer Logik¹⁷⁷. Salvador Dalí selbst stellte De Chirico im ersten Teil seiner Abhandlung zu den *Nous límits de la pintura* als Vorläufer des Surrealismus dar und betonte ausdrücklich dessen Entfernung zur neuen Sachlichkeit, wobei er die eben beschriebene inhaltlich disparate Zusammenstellung der Gegenstände und ihre „halluzinierende“ Wirkung hervorhebt:

„Giorgio de Chirico, per la seva banda, ens descobria amb una calma terrible, suposicions figuratives nascudes de l'acoblament dispar de múltiples objectes d'aparença inofensiva. Si les característiques expressives i formals de Chirico podien fer que Franz Roth [sic!] l'inclogués en la nova objectivitat, nosaltres remarquem la distribució al·lucinant de les seves relacions volumíniques i de les seves perspectives ensangonades com un nou símptoma“¹⁷⁸.

Dies ist auch der Punkt, der die Dalísche Ästhetik der „heiligen Objektivität“ kennzeichnet. Die Objekte werden in ihr nicht nach utilitaristischen Zweckkriterien gebraucht, sondern bekommen einen Eigenwert und werden inhaltlich aus ihrer Kontextbindung befreit.

Es geht, wie Dalí in einem Brief an Sebastià Gasch formulierte, um das Erreichen einer „*EMOCIO poètica que es despren de la més pura objectivitat* [sic!]“¹⁷⁹. Mit den Worten Antonio Monegals, der den Einfluß der Ästhetik auf die Objektpoetik Luis Buñuels untersuchte, formuliert:

„*La propuesta de Dalí se apoya (...) en una aparente contradicción, la de unir la objetividad a una combinatoria de los signos que prescinde de las asociaciones*

führungen zu de Chirico im dritten Teil seines Essays über „Le surréalisme et la peinture“ in *La Révolution Surréaliste* II, 7, S.3-6. Die verschiedenen in der Zeitschrift veröffentlichten Teile publizierte Breton später erheblich erweitert als Monographie (= BRETON, 1928; zu de Chirico S.28-40). Ein kurzer Überblick über die Verbindung De Chiricos zum Surrealismus findet sich bei BIRO/ PASSERON, S.120.

¹⁷⁵ Reproduktion des Bildes im Anhang (Abbildung Nr.7).

¹⁷⁶ „*Il est beau comme (...) la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie*“ (LAUTREAMONT, S.224f.).

¹⁷⁷ Dies teilt der Surrealismus mit dem dadaistischen Objektumgang. Als bekanntestes Beispiel kann auf Marcel Duchamps *Fontaine* hingewiesen werden. Die Subversion dieses *Ready-Made* (ein umgedrehtes Pissoir mit der Unterschrift *R. Mutt*) liegt m.E. in der Tatsache, darauf aufmerksam zu machen, daß Bedeutung nichts substantielles ist, sondern durch eine bestimmte Gebrauchskonvention erzeugt wird. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß der Dadaismus innerhalb des vorgeschlagenen Modells als Übergangspunkt zwischen futuristisch-kubistischer Forminnovation und der surrealistischer Innovation, die vorrangig auf eine Veränderung der Semantik gerichtet ist, verstanden werden kann.

¹⁷⁸ „*Nous límits de la pintura*“, *L'Amic* 22 (Feb.1928), S.169.

¹⁷⁹ Zit. nach: GASCH, 1953, S.145.

*lógicas y analógicas. No se trata tanto de contraponer racionalidad a irracionalismo, como de postular un discurso que emana de la relación entre los objetos mismos, no determinados por atribuciones intelectuales. El efecto se debe a la relación más que a la representación del objeto, puesto que es aquella la que lo enmarca en un contexto anómalo, despojándolo del sentido que se le atribuye en su contexto habitual*¹⁸⁰.

Mit der Ästhetik der „heiligen Objektivität“ vollzieht Salvador Dalí eine Neuorientierung in seinem Werk, die sich mit dem vorgeschlagenen Modell als Wendung von formorientierter zu semantischer Innovation fassen läßt. Das Jahr 1927 bildet ein doppeltes Umschlagsdatum in seinem Schaffen: Dalí entscheidet sich nun endgültig für eine Kunstproduktion, die an der Avantgarde ausgerichtet ist und gibt seine „realistische“, an der noucentistischen bzw. der neoklassizistischen Kunstdoktrin orientierte Seite, die er bis Ende 1926 noch als Alternative mit ausgebildet hatte, auf. Gleichzeitig verläßt er das Paradigma der ersten Avantgarde, an dem er zuvor partizipiert hatte (wobei anfangs der *Vibracionismo* Rafael Barradas deutlichen Einfluß ausübte, später vor allem die neuesten Tendenzen des Kubismus). Zwischen den beiden möglichen Hauptalternativen, die angesichts des Alterns der ersten Phase der Avantgarde, die mit Dada gewissermaßen ihren Paroxysmus erlebt hatte, in Betracht kamen, einer Rückbesinnung auf „klassische“ Reduktion einerseits, dem Neuansatz der Innovationsdynamik andererseits, optierte er nicht für die *vague de retour* sondern für die *segonde vague*¹⁸¹. Was nicht bedeutet, daß seine Produktion nicht weiterhin von Stileklektizismus geprägt bliebe. Die Einflüsse, die er verarbeitete, waren vielfältig und der Surrealismus dürfte nur eine von vielen verschiedenen Größen dargestellt haben. Die Tatsache, daß seine Malerei parallel zur Entwicklung der Bewegung um André Breton eine semantische, auf die Revolutionierung der metaphorischen Zeichenrelation zielende Ausrichtung nahm, dürfte sich viel eher einem Stimulus verdanken, dem beide gleichermaßen ausgesetzt waren: der Freudschen Entdeckung, daß das Unbewußte einer sprachlichen Logik folgt¹⁸².

¹⁸⁰ MONEGAL, S.43. Der Interpret benennt auch die Differenzen zu Ramón Gómez de la Sernas Objekt-poetik, die der Praxis der *Greguerías* zugrunde liegt. Der Versuch, zu einem neuen Verständnis vom Objekt zu gelangen, bildete insgesamt eine Konstante der modernen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts und muß als Kennzeichen ihres veränderten Realitätsbewußtsein interpretiert werden. Der „*creciente objetización del mundo artístico*“ dieser Zeit und ihren epistemologischen Grundlagen ging z.B Juan-Eduardo CIRLOT in einer nach wie vor beachtenswerten Studie nach, wobei auch die Rolle des Surrealismus eingehend berücksichtigt wird (Zitat S.41).

¹⁸¹ Der Surrealismus lehnte selbst freilich den Begriff der „Avantgarde“, der weitgehend mit der Praxis Dadas identifiziert wurde, für sich ab. Die *Champs Magnetiques*, die Breton und Soupault 1921 publizierten, wurde zur Abgrenzung gegen die „Avantgarde“ ausdrücklich als Experiment im naturwissenschaftlichen Sinn präsentiert (vgl. dazu NADEAU, S.50f.). Die „wissenschaftliche“ Präsentation des Surrealismus bestimmte auch die Aufmachung der *Révolution Surréaliste*, die sich an der Zeitschrift *La Nature* orientierte und schon typographisch den Abstand zu Dada betonte (vgl. *Dada and Surrealism reviewed*, S.189).

¹⁸² Dalí setzte sich noch in seiner Zeit in Madrid mit Freuds Werk auseinander. Bereits ab 1922 wurde es von Luis López-Ballesteros y de Torres ins Spanische übersetzt; es wurde rasch rezipiert und erreichte weite Verbreitung in den intellektuellen Kreisen (vgl. GARCÍA DE CARPI, S.143f.). Dalí kannte Freuds Schriften also schon lange vor seinem Anschluß an die surrealistische Bewegung und diese Kenntnis manifestierte sich bereits in den Bildern seiner *época lorquiana* (dazu SANTOS TORROELLA, 1984). In seinen theoretischen Stellungnahmen berief er sich jedoch zunächst noch kaum auf Strukturen des

Diese Beschäftigung wirkt sich zwar schon in Bildern Dalís aus, die 1926 fertiggestellt wurden (etwa im Motiv des Portraits Lorcas¹⁸³), führt aber erst 1927 zu einem fundamentalen Wechsel der ästhetischen Ausdrucksmittel. In diesem Jahr entstand unmittelbar im Zusammenhang mit der theoretischen Grundlegung der Ästhetik der „heiligen Objektivität“ in *L'Amic de les Arts* eine Serie von Bildern, die durch die figurative Detailliertheit der Ausarbeitung gekennzeichnet ist sowie durch die Darstellung von Objekten, die gewissermaßen „frei“, ohne erkennbare logische Beziehung zueinander im Bildraum verteilt sind. Es handelt sich um das heute verschollene Bild *Honig ist süßer als Blut*, eine motivlich vorbereitende, aber vollständig ausgeführte Vorstudie dazu, sowie die Bilder *Apparat und Hand* und *Cenicitas*¹⁸⁴.

An letzterem läßt sich die behauptete Neuorientierung Dalís gut demonstrieren¹⁸⁵.

Unbewußten bzw. auf die Logik des Traumes. Die „heilige Objektivität“ stellte sich anfangs als eine Wahrnehmung der empirischen Wirklichkeit dar, die nicht unmittelbar von den unbewußten Wünschen des Betrachters abhängig ist. Es wird zu zeigen sein, daß erst die Annäherung an den Surrealismus dazu führte, daß Dalí seine Ästhetik der „heiligen Objektivität“ ausweitete und nun auch explizit Freudsche Theoreme bzw. deren surrealistische Interpretation darin zu integrieren suchte (vgl. Seite 101 dieser Arbeit).

Das Verhältnis des Surrealismus zur Psychoanalyse Freuds ist in der Forschung häufig diskutiert worden und immer noch umstritten. Eine erste Übersicht über die Problematik bietet z.B. Sarane ALEXANDRIAN. Die theoretischen Differenzen zwischen Bretons Automatismuskonzept und Freuds Psychoanalyse betonen Jean STAROBINSKI sowie Beate BENDER, die auch einen kurzen Überblick über die bisherigen Forschungspositionen gibt (vgl. S.97-103). Eine ideologiekritische, an Luis Althusser ausgerichtete Kritik der surrealistischen *méconnaissance* Freuds nahm Jean-Louis HOUEBINE vor.

Gerd HÖTTER dagegen versuchte, in einer poststrukturalistischen Analyse vor allem am Beispiel der *Vases Communicants* die „theoretisch gehaltvolle, subversive Bewegung“ aufzuzeigen, die Breton „am Pol Schrift in der Auseinandersetzung mit dem hermeneutischen Programm Freuds“ entwickelt habe (S.17, die These wird vor allem im vierten Kapitel seiner Arbeit verifiziert).

Im vorliegenden Rahmen ist es ausreichend, daran zu erinnern, daß für die semantische Ausrichtung des Surrealismus, d.h. seinen Versuch, eine nicht-realistische Semantik zu entwickeln, Freud den erklärten Bezugspunkt bildete. Im ersten Manifest leitete Breton aus den Freudschen Erkenntnissen über die Bedeutung der Träume, die er allerdings höchstens aus Rezensionen und noch nicht durch die Lektüre der *Traumdeutung* kannte (die französische Übersetzung erschien erst 1926, Breton hatte nach eigenen Angaben jedoch bereits während seiner Arbeit in der psychiatrischen Klinik Saint-Dizier 1916 einzelne wissenschaftliche Artikel des Psychoanalytikers lesen können), die Forderung nach einer literarischen Darstellung des Traumes „dans son intégrité“ her (BRETON, ⁵1924, S.23). Bretons Interesse gilt dabei nicht der Rückführbarkeit des manifesten Trauminhaltes auf einen vorgängigen latenten Trauminhalt (von Freud auch „Traumgedanken“ genannt), sondern seiner sprachlichen Darstellbarkeit. Der Rebus, als welchen Freud die Oberfläche des Traumes interpretiert (FREUD, 1989, S.280f.), soll vom surrealistischen Schreiben nicht in Sprache „übersetzt“ werden, wie dies das therapeutische Anliegen des Analytikers bildet, sondern sprachlich noch einmal reproduziert werden. Gisela Steinwachs hat darin, etwas vereinfachend aber m.E. die Tendenz richtig benennend, eine Inversion des Freudschen Mottos „Wo Es war, soll Ich sein“ zum surrealistischen „Wo Ich war, soll Es werden“ gesehen (STEINWACHS, S.32).

¹⁸³ Die Entwicklung des Motivs faßt Angelica RIEGER, S.38-41, zusammen.

¹⁸⁴ Im August 1927, also unmittelbar nach Erscheinen von *San Sebastià* wurde in *L'Amic de les Arts* gemeldet, daß sich Dalí an der Arbeit zweier Bilder, *Bosc de aparats* und *El naixement de Venus* befände (*L'Amic* 17, S.73). Ersteres ist heute unter dem Titel *Honig ist süßer als Blut* bekannt, letzteres wurde zunächst in *Els esforços estèrils* umbenannt und später von Dalí *Cenicitas* betitelt. Abgeschlossen wurde die Serie mit Fertigstellung von *Cenicitas* Anfang 1928. Zu den mehrfachen Titeländerungen vgl. SANTOS TORROELLA, 1984, S.123ff. *Apparat und Hand* sowie *Honig ist süßer als Blut* wurden im zweiten *Saló de Tardor* der *Sala Parés* noch im Jahre 1927 ausgestellt und stießen auf deutliche Ablehnung bei weiten Teilen der Kritik.

¹⁸⁵ Siehe Abbildung Nr.8.

Mehrere ikonographische Elemente lassen den mit *San Sebastià* vertrauten Betrachter das Bild sofort mit der Ästhetik der „heiligen Objektivität“ assoziieren. Erinnern schon motivisch die Pyramide in der linken oberen Ecke des Bildes und das Lineal unter dem waagrecht gelegenen isolierten Kopf an die Maßgenauigkeit des „Heliometers“, so entspricht die minutiöse Ausführung der einzelnen Gegenstände insgesamt der Exaktheit, mit der die Instrumente des Märtyrers arbeiteten. Die einzelnen Objekte sind in ihren Umrissen klar erkennbar und deutlich voneinander zu unterscheiden, auch wenn sie sich teilweise überschneiden. Die Dysfunktion, die sie im Rahmen einer realistisch ausgerichteten Betrachtungsweise aufweisen, verführt den Betrachter allerdings dazu, eine „symbolische“ Bedeutung anzunehmen¹⁸⁶. Man muß dabei nicht unbedingt mit den Theorien Freuds vertraut sein, um dabei eine sexuelle Bedeutungsebene zu vermuten. Schon die beiden früheren Titel des Bildes, *Geburt der Venus* sowie *Die sterilen Kräfte*¹⁸⁷ weisen in diese Richtung, und die mehrfach wiederholten phallischen Formen und weiblichen Brüste legen eine solche Deutung explizit nahe. Womit die Verwirrung, die das Bild auslöst, jedoch nicht geklärt ist. „Sexualität“ ist nicht gerade ein eindeutiger Referenzbereich. Sexuelles Begehren kommt zwar zum Ausdruck, aber polymorph und überdeterminiert durch die Vielfalt unterschiedlicher oder sich wiederholender Zeichen. Die klaren Formen hinterlassen logische Unklarheit, weil sie gewissermaßen einen „Mehrwert“ an Referenz produzieren, sie schaffen Bedeutung, ohne daß sie sich auf nur ein zugrundeliegendes Signifikat festlegen ließen.

Cenicitas entspricht damit dem „ironischen“ Umgang mit den Objekten der Realität, der in *San Sebastià* als ein Hauptcharakteristikum der *Santa Objectivitat* beschrieben worden war. Das Bild ist aber nicht nur eine Umsetzung der neuen Dalischen Ästhetik, es führt gleichermaßen deren Genese vor durch eine sehr eigenwillige Behandlung des Motivs vom Bild im Bild: Ein kleines „puristisches“ Bild am linken Rand entläßt das Gesamtbild aus seinem Rahmen, der nur an zwei Seiten ausgeführt ist¹⁸⁸. Deutlicher könnte Dalí wohl kaum zu erkennen geben, daß es ihm nicht um formalen Reduktionismus zu tun ist oder um das Schaffen einer „neoklassischen“ Ordnung, sondern um die ironische, uneindeutige Dimension der Realität.

Die ästhetische Wende Salvador Dalís, die sich dem Publikum mit den Bildern manifestierte, die er Ende 1927 im zweiten *Saló de Tardor* in der *Sala Parés* ausstellte,

¹⁸⁶ Die figurativen Darstellungen des Bildes werden nicht mehr als „Ikone“, interpretiert, also als Zeichen mit abbildender Beziehung zum Objekt ihrer Referenz, sondern als „Symbole“, d.h. Zeichen, die in einer arbiträren, vom Interpreten abhängigen Relation zu ihrem Referenzobjekt stehen.

Der Begriffsgebrauch entspricht der von Charles Sanders Peirce in die Semiotik eingeführten und inzwischen in der Linguistik weit verbreiteten Terminologie.

¹⁸⁷ Wenn die Angaben von Santos Torroella den Tatsachen entsprechen, wird im allgemeinen die Verwirrung um den korrekten Titel des Bildes durch eine falsche Widergabe des früheren katalanischen Titels *Els esforços estèrils* (= ‘Die sterilen Kräfte’) um eine Variante bereichert. In der zweibändigen, von Robert DESCHARNES und Gilles NÉRET besorgten Ausgabe des malerischen Werk Dalís wird *Sommerliche Kräfte* (*Forces estivales*) als ein Titel angegeben. Ebenso im Katalog *Salvador Dalí 1904-1989*.

¹⁸⁸ Diese Interpretation in Übereinstimmung mit Dawn ADES, 1995, S.201.

wurde von der zeitgenössischen Kunstkritik klar erkannt¹⁸⁹. Erstmals brachte man den jungen katalanischen Künstler mit dem Surrealismus in Verbindung, eine Einschätzung, welche auch die heutige Kunstgeschichte teilt¹⁹⁰ und die von Salvador Dalí selbst aus der Retrospektive bestätigt wurde¹⁹¹. Umso erstaunlicher mag es zunächst erscheinen, daß sich Dalí programmatisch erst sehr viel später auf den Surrealismus berufen wird und noch im Mai 1928, im letzten Teil seines in Fortsetzungen erschienenen Aufsatzes *Nous límits de la pintura* - bei aller geäußerten Sympathie für die Bewegung um André Breton - betonte, sein Denken sei weit von dem der Surrealisten entfernt¹⁹².

Die Elaborierung der Ästhetik der „heiligen Objektivität“ ist offensichtlich, zumindest in ihrer Anfangsphase, durch eine Inkongruenz zwischen Kunstpraxis und ihrer theoretischen Präsentation gekennzeichnet¹⁹³. Es ist nicht leicht, diese Inkongruenz befriedigend zu erklären. Angesichts des hohen theoretischen Reflexionsniveaus, das man Dalí trotz der Inkohärenz, die seine Diskurse kennzeichnet, bescheinigen muß, ist kaum davon auszugehen, daß sich seine künstlerische Praxis so weit vom eigenen Bewußtsein emanzipiert haben könnte. Dalís Stileklektizismus und seine Beschäftigung mit praktisch allen Tendenzen der Kunst, die zu seiner Zeit diskutiert wurden, macht zwar plausibel, daß ihm viele verschiedene theoretische Paradigmen zur Verfügung standen und er sich in einer Art „Entscheidungsnotstand“ befand. Eine ausreichende Erklärung für seine deutliche Distanzierung von der französischen Bewegung bietet diese Tatsache aber nicht. Meines Erachtens läßt sich die zu beobachtende Inkongruenz am ehesten erklären, wenn man sie als bewußte, interessen geleitete versteht. Dalís Präsentation seiner Ästhetik der „heiligen Objektivität“ läßt sich nur unzureichend mit der Forderung nach inhaltlicher Kohärenz erfassen. Eine Analyse des Kontextes, in dem sie sich entfaltete, wird erweisen, daß Dalí seine Ästhetik nicht als Selbstzweck begriff, sondern als ein Instrumentarium, mit dem er auf seine unmittelbare Umgebung einwirken und die von ihm gewünschten Effekte erzielen konnte. Theoretische Stringenz ordnete er der Kategorie der Wirksamkeit unter. Gerade diese Mobilität seiner künstlerischen Position macht aus, was ich als Hauptcharakteristikum des Avantgardistischen zu bestimmen versuchte. Dalís ambigue Haltung dem Surrealismus gegenüber läßt sich als Exempel für die strategisch-operative Dimension seiner Ästhetik begreifen.

¹⁸⁹ Zur Reaktion der Kritik vgl. Felix FANÉS, S.105.

¹⁹⁰ Jaime Brihuega z.B. sieht in Werken wie *Honig ist süßer als Blut* und *Cenicitas*, die im Verlaufe des Jahres 1927 produziert wurden, „la decidida vocación de explorar la sensibilidad del Surrealismo“ (BRIHUEGA, 1993, S.57).

¹⁹¹ Die behauptete Neuorientierung im Werk Dalís, die es dem Surrealismus annähert, läßt sich auch mit einer Aussage Salvador Dalís autorisieren. In einem Interview, das in der Zeitschrift *Destino* veröffentlicht wurde, erklärte er, *Honig ist süßer als Blut* enthalte bereits „todas las obsesiones de mi entrada en el surrealismo“; zit. nach: José Maria MASSIP, S.3.

¹⁹² „El meu pensament està ben lluny d'identificar-se amb el seu“, *L'Amic* 25 (Mai 1928), S.195.

¹⁹³ Die „desconexión entre práctica y teoría“ bemerkte schon GARCÍA DE CARPI, S.68.

5. Erste Positionen und Wirkungen der Ästhetik Dalís in *L'Amic de les Arts*: Etablierung des „antikünstlerischen“ Diskurses und Ansätze einer avantgardistischen Gruppenpraxis

Nachdem die Richtung umrissen wurde, in die die ästhetische Neuorientierung Dalís zielte, soll nun wieder zum konkreten Kontext zurückgekehrt werden, in dem sie sich entfaltete. *San Sebastià* fällt durch mehrere Punkte aus dem Rahmen, der sich bisher in *L'Amic de les Arts* etabliert hatte. Zunächst überrascht der Modus, in dem sich der Text präsentiert. Während in der Zeitschrift bisher künstlerische Praxis und kunsttheoretische Diskurse klar getrennt blieben und sowohl räumlich als auch personal voneinander differenzierbar waren, betreibt Dalí mit seinem Text eine Mischung beider Bereiche. Sein Schreiben ist Theorie, insofern es die Ästhetik, die es vermitteln will, nicht nur anwendet, sondern auch begründet, läßt sich gleichzeitig aber nicht unter diesen Begriff fassen, weil es nicht abstrahierend *über* ein Objekt spricht, das bereits gegeben ist, sondern dieses Objekt zuallererst konstruiert.

Ebensowenig akzeptiert Dalí die Spezialisierung auf nur einen Bereich der Kunst. Sein Text geht ästhetisch „aufs Ganze“ und überschreitet die redaktionelle Aufteilung der Zeitschrift in die getrennten Bereiche von *literatura* und *les arts*. Nicht nur durch die simple Tatsache, daß er mit *San Sebastià* als Maler einen Text verfaßt, der durchaus literarische Geltung beansprucht. Die „heilige Objektivität“ präsentiert sich deutlich als eine medienübergreifende Ästhetik.

Am stärksten ist die Verklammerung von Schrift und Bild. Sie wird auf mehrfacher Ebene geleistet. In direkter Form durch die Zeichnung, die dem Text beigegeben ist und die seine aggressive, polemische Seite unterstützt¹⁹⁴. Indirekt, vermittelt im Medium der Schrift, kommt es ebenfalls zu einer Verschränkung beider Bereiche, wobei die Verweisung von einem Medium aufs andere nicht einseitig verläuft, sondern reziprok. Einerseits wird auf die bildende Kunst verwiesen durch das Zitieren real existierender Bilder (*Evangelisches Stilleben* von De Chirico, *Die schlafende Zigeunerin* Henri Rousseaus) sowie thematisch durch die Beschreibung der Märtyrerstatue. Der fiktiv evozierte Bildbereich verweist aber seinerseits zurück auf das Medium der Schrift, das ihn hervorgebracht hat: Die Statue ist von verschiedenen Gravuren durchzogen und durch die Linsen des „Heliometers“ sind nicht nur die Jungfrau von Lourdes oder De Chiricos Bild zu sehen, sondern auch die Aufschrift eines Butterkeks (*Superior/ Petit Beurre/ Biscuit*) und ein Hinweisschild, das „*Direcció Chirico; vers els limits d'una metafísica*“ verkündet¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Erkennbar ist ein menschlicher Körper, jedoch weit davon entfernt, unversehrt oder vollständig zu sein. Er ist geschlechtslos, die linke Hand fehlt, an der Stelle des Herzens klafft eine blutende Wunde und der Kopf ist durch eine fischähnliche Form substituiert. Man kann darin eine Vorwegnahme des Motivs des Heuschrecken-Fisch-Selbstporträts sehen, dessen biographischen Ursprung Dalí erstmals in *L'alliberament dels dits* erklärte (*L'Amic* 31, März 1929, S.6f.) und das z.B. in Bildern wie *Bildnis Paul Eluard*, *Das finstere Spiel* oder *Der große Masturbator* auftaucht.

¹⁹⁵ Noch eine Stufe weiter geht die gegenseitige Verweisung, wenn von einer Aufschrift betont wird, die Buchstaben seien von Giorgio Morandi gezeichnet. Konstruiert wird damit ein Bild (fiktiver Buchstabe als *Zeichnung*) in der Schrift (fiktiver Satz) im Bild (evozierte plastische Statue) in der Schrift (reales Medium).

Abgesehen von dieser Amalgamierung der Bereiche von Schrift und Bild spielt vor allem das filmische Medium eine Rolle. Dieser Punkt wurde in der Interpretation zu *San Sebastià* bereits ausführlich dargelegt.

Mit der Überschreitung der einzelnen künstlerischen Bereiche will Dalí seine „antikünstlerische“ Position, die er der *putrefacció* der etablierten Kunstproduktion entgegenstellt, glaubwürdig machen. Die „heilige Objektivität“ präsentiert sich nicht als Ästhetik, die nur im Bereich der bildenden Kunst ihre Gültigkeit hat, sondern als eine neue Form, Wirklichkeit zu perzipieren, man könnte fast sagen, sie beansprucht phänomenologischen Status.

Mit dem nächsten Text, den er in *L'Amic de les Arts* veröffentlichte, scheint Dalí diesen eben erst errichteten Anspruch wieder zu dementieren. *Reflexions* schildert eine Anekdote aus seinem Malunterricht als Kind. Der Rat, den ihm sein damaliger Zeichenlehrer gab, „*no passar de la línia*“, wird zur Essenz der Ästhetik des Malerischen stilisiert. Dalí begibt sich damit wieder ganz auf seinen angestammten künstlerischen Bereich. Der provokative Gestus, der in *San Sebastià* bestimmend war, weicht einer Reflexion über die Bedingungen der eigenen Kunst. An den vorangegangenen Text wird dadurch angeknüpft, daß der Satz des Zeichenlehrers eine psychologische Ausdeutung erfährt, die das Respektieren der Grenze als eine Art „geduldiger“ Leidenschaft auslegt, welche auch schon als Charakteristikum der Märtyrerfigur behauptet worden war. Die ambivalente Haltung gegenüber der Ordnung, die zwar formal nicht überschritten wird, deren Einhaltung aber doch mehr sein will als „gutes Handwerk“ und „kühler“ Umgang mit der Realität, wie es im Text heißt, kennzeichnete die „heilige Objektivität“ insgesamt. Während Dalí mit *San Sebastià* den Akzent jedoch eher auf die innovativen Möglichkeiten dieser Ambivalenz setzte, betont er jetzt ihre Übereinstimmung mit dem „*sentit comú*“. Das „*no passar de la línia*“ könnte als Motto genauso gut über den vom Kubismus und vom Noucentismus beeinflussten Werken stehen, die er bisher ausgestellt hatte. Das Spezifische seiner neuen ästhetischen Position bringt es nicht zum Ausdruck.

Die Anekdote aus der Jugendzeit bleibt allerdings eine Reminiszenz an die Vergangenheit. Schon in der nächsten Nummer der Zeitschrift entwickelt Dalí den medienübergreifenden Aspekt seiner Ästhetik weiter, indem er die Photographie als Verwirklichung der *Santa Objectivitat* preist. Die Möglichkeiten dieses Mediums liegen für ihn nicht etwa darin, daß es auf technischem Wege eine perfektere Abbildung der Realität leisten kann als etwa die Malerei und damit der „Natur“ näher kommt als andere Künste. Der technische Prozeß bildet für Dalí vielmehr den Ausgangspunkt für eine Entdeckung neuer Dimensionen der Wirklichkeit, die weder der menschliche Blick allein noch die menschliche Imaginationskraft leisten können:

„*Confiem en les noves maneres de fantasia, nascudes de les senzilles transposicions objectives. Només allò que som capaços de somniar està mancat d'originalitat. El miracle es produeix amb la mateixa necessària exactitud de les operacions bancàries i comercials*“¹⁹⁶.

¹⁹⁶ „La fotografia pura creació de l'esperit“, *L'Amic* 18 (Sept.1927), S.90.

Die Maschine vermag gerade durch ihre Mechanik und ihr automatisches Funktionieren die Objektwelt neu sichtbar zu machen. Ihre Reproduktion der Gegenstände bestätigt nicht einfach das, was der realistische Blick immer schon wahrgenommen hat. Indem es das Abgebildete aus seinem normalen Kontext isoliert, ermöglicht die Photographie, es mit anderen Wirklichkeitsbereichen zu assoziieren und „*insòlites semblances, i existents - per bé que insomniades- analogies*“ zu entdecken. Dalí spricht von der „*inspiració*“, die die Apparatur freisetze und gebraucht damit einen Terminus, der seit Platon zur Kennzeichnung künstlerischer Produktion verwendet wurde (in Konkurrenz zur Aristotelischen *techné*) und der mit dem Geniekult der Romantik als Ausdruck eines individuellen, gottgleichen Schaffensprozesses festgeschrieben war. Die terminologische Anleihe an romantisches Vokabular läßt sich als Parodie verstehen, die die inhaltliche Provokation der „antikünstlerischen“ Ästhetik Dalís unterstreichen soll. Poetizität wird nicht mehr als Ergebnis geistiger Erfindungskraft dargestellt, sondern als Effekt des Auffindens von realen Strukturen, die der realistischen Perspektive verborgen bleiben. Die Kategorie der *Inventio* ist bei Dalí keine psychische, sondern eine optische, Ausdruck für die Fähigkeit des „*saber mirar*“, wie er formuliert. An anderer Stelle gebraucht er den Ausdruck „*troballes*“ und bezeichnet damit genau diese Substitution einer Poetik des *Erfindens* durch die des *Findens*.

Die „*fantasia fotogràfica*“ grenzt sich aber nicht nur von romantischer Phantasie ab, sondern auch von den „*tèrbols processos subconscients*“¹⁹⁷, eine Bemerkung, die man als gegen den Surrealismus gerichtet zu verstehen hat¹⁹⁸.

Explizit besteht Dalí auf seiner Entfernung zum Surrealismus in der nächsten Nummer von *L'Amic de les Arts*. Mit seinem Text *Els meus quadres del saló de Tardor* greift er in die Polemik ein, die sich anlässlich seiner beiden Bilder im Herbstsalon der *Sala Parés* (*Apparat und Hand* sowie *Honig ist süßer als Blut*) zu entwickeln begann. Die Bilder waren bei einem Großteil der Kritik auf deutliche Ablehnung gestoßen und wurden, wie bereits erwähnt, von etlichen Kritikern mit dem Surrealismus in Verbindung gebracht¹⁹⁹.

Dalí gibt den Vorwurf, seine Werke seien unverständlich, zurück und wehrt sich gegen den „*sentit picaresc*“, den ihm Rafael Benet, ein einflußreicher Kritiker der Tageszeitung *La Nau*, zuschrieb. Die Bilder würden nur diejenigen irritieren, deren Urteil sich nach „künstlerischen“ Kriterien ausrichte und die sich nicht von den Stereotypen der „Normalität“ befreien könnten:

„*Les meves coses, per contra, són anti-artístiques i directes, emocionen i són compreses instantàniament, sense la més lleu preparació tècnica. (La preparació artística és la que priva d'entendre-les)*“²⁰⁰.

Vom Surrealismus sei sein Werk deutlich entfernt, „*malgrat la intervenció en el fet que podríem anomenar de transposició poètica, de la més pura subconsciència i del més*

¹⁹⁷ *Ibid.*, S.91.

¹⁹⁸ Vgl. Dawn ADES, 1984, S.50.

¹⁹⁹ Vgl. Fußnote 189.

²⁰⁰ Beilageblatt zu *L'Amic* 19 (Oktober 1927); ein Nachdruck findet sich z.B bei Brihuega, ²1982, S.126-128; Zitat S.128.

lliure instint“. Sehr entschieden hört sich diese Distanzierung nicht an, und sie verliert noch ein wenig an Glaubwürdigkeit, wenn Dalí im darauffolgenden Satz die Einordnung seines Werkes gänzlich den „Spezialisten“ überläßt, die er gerade kritisierte²⁰¹. Es sei denn, Dalí verleihe sich ganz auf den Einfluß des Wortes von Sebastià Gasch, der in der gleichen Ausgabe der Zeitschrift kategorisch jede Beziehung zwischen dem katalanischen Maler und dem Surrealismus negiert. Er stilisiert Dalí zum „*l’anti-surrealista tipus*“ und versichert: „*Ningú no odia tan vehement el superrealisme*“²⁰², wobei er sich auf seine exklusiven Kenntnisse als persönlicher Freund beruft. Der „poetische“ Effekt der Dalí’schen Werke entspringe nicht dem Unbewußten, sondern Faktoren wie Klima, Geographie und sozialem Milieu.

Dalí selbst sah seine ästhetische Position wohl kaum tatsächlich in so weiter Entfernung zur Bewegung um Breton, wie Gasch glauben machen will. Viel eher scheint es, daß der Kritiker selbst einen der Gründe darstellte, weshalb sich der Maler zu Distanzierung genötigt sah. Nachdem Dalí bei nicht wenigen Kunstkritikern den Rückhalt verloren hatte, dürfte er umso stärker darum bemüht gewesen sein, sich weiterhin der Unterstützung Gaschs zu versichern. Gasch war nach der Veröffentlichung von *San Sebastià* unmißverständlich auf die „antikünstlerische“ Position Dalí’s eingeschwenkt und hatte damit den theoretischen Anspruch des Textes unterstrichen. Unter dem Titel *Arts decoratives* hatte der Kritiker die ornamentalen Tendenzen der „offiziellen“ zeitgenössischen Kunst, der „*Art (amb majúscula)*“ angeprangert. Ihr stellte er, ganz im Sinne Dalí’s, die Klarheit mechanisch erzeugter Produkte entgegen:

„*Al marge d’aquestes activitats, es belluga una gent que, lluny de tota preocupació artística, infanta inlassablement objectes i preocupacions que, per llur sa equilibri i llur clara harmonia, s’enllacen amb les millors realitzacions de les èpoques de plàstica més floreixent. Ens referim als enginyers, als industrials, als constructors d’autos i d’avions, de locomotrius i de paquebots(...)*“²⁰³.

Gleichzeitig stellt er klar, seine Ansicht sei nicht als Haltung der „Avantgarde“ zu verstehen. In einem zweiten Abschnitt seiner Kolumne erklärt er der Bezeichnung den Krieg (*Guerra a l’Avantgardisme*). Das Schlagwort diene nur dazu, die Komplexität der modernen Kunstentwicklung zu nivellieren und bequem zu etikettieren. Seine eigene Haltung sieht er als überparteiisch und jenseits politischer Interessen: „*Defensem la qualitat, vingui de dreta, vingui d’esquerra*“²⁰⁴.

²⁰¹ In einem einen Monat zuvor veröffentlichten Artikel anlässlich der Ausstellung von Zeichnungen Federico García Lorcás in der Galerie Dalmau, die von der Gruppe aus *L’Amic de les Arts* in die Wege geleitet worden war, kommt ein recht ambivalentes Verhältnis Dalí’s zum Surrealismus zum Ausdruck. Einerseits wird von der „*mala vida*“ gesprochen, „*aquesta mala vida innocent que fan alguns joves a Paris, anomenada ‘surrealisme’*“, andererseits wird der Surrealismus evoziert, um die Gelungenheit der Zeichnungen Lorcás zu bekräftigen: „*La plàstica de Lorca [Dalí meint die Plastizität seiner Zeichnungen] participa, a voltes i en els millors moments, de la vida gràfica d’algunes ratlles dictades dels surrealistes i del decorativisme tonto i irrisat dels interiors colorits i en espiral de les boles de vidres*“ („Federico García Lorca: exposició de dibuixos colorits“, in: *La Nova Revista* 9, Sept. 1927, S.84f.).

²⁰² „Butlletí: l’exposició col·lectiva de la Sala Parés“, *L’Amic* 19 (Okt. 1927), S.95.

²⁰³ „Comentaris: Arts decoratives“, *L’Amic* 17 (August 1927), S.69.

²⁰⁴ *Ibid.*, S.70.

Die Argumentation zeugt davon, daß „Avantgarde“ sich 1927 bereits als allgemein akzeptierte Kategorie der Kunstkritik etabliert hatte und daher zur Kennzeichnung innovativer Tendenzen abgelehnt wurde. Sie macht aber auch deutlich, daß Gasch, bei all seiner Kritik an der katalanischen Gegenwartskunst, als „konstruktives“ Element des kulturellen Aufbaus verstanden werden will. Mit der „Qualität“, die als Substanz der Kunst anzusehen sei, beruft er sich auf den kleinsten gemeinsamen Nenner dessen, was auch der *Noucentisme* anstrebte: *l'obra ben feta*. Die Polemik Gaschs stellt sich in den Dienst des „technischen“ Fortschrittes der Kunstmittel und will die Überwindung der unmittelbar vorangegangenen Tradition erreichen, ohne es zum direkten Bruch kommen zu lassen.

Diese Haltung motiviert auch seine strikte Ablehnung des Surrealismus, der als „radikale“ Bewegung wahrgenommen und hinsichtlich seiner politischen und gesellschaftlichen Agitation abgelehnt wurde. Der Verlauf der kunsttheoretischen Auseinandersetzung mit Cassanyes macht deutlich, daß die Abgrenzung zum Surrealismus Gasch dazu diente, sich vom Verdacht freizuhalten, „destruktive“ Tendenzen der Kunst zu unterstützen oder gar selbst auf eine nachhaltige Erschütterung des kulturellen Umfelds hinzuwirken. Es lohnt sich, den Verlauf dieser Kontroverse kurz zu skizzieren, da Salvador Dalí auf sehr bezeichnende Weise darin eingreifen wird.

Cassanyes hatte in der Nummer 17 der Zeitschrift, also unmittelbar nach dem Erscheinen von *San Sebastià*, auf einen Artikel reagiert, den Gasch in *La Veu de Catalunya* veröffentlicht hatte. Die Kritik, die er an der Position seines Kollegen zu formulieren hat, entzündet sich an dessen Ablehnung des Buches von Franz Roh über den *Magischen Realismus* als neuestes Paradigma der Kunst²⁰⁵. Cassanyes macht die *Neue Sachlichkeit* als innovativste Entwicklung europäischer Gegenwartskunst stark und polemisiert gegen den Surrealismus, „senzilla supervivència del dadaïsme, imperfectament camuflada de freudisme mal comprès“²⁰⁶, als dessen Verteidiger er Gasch ansieht. Die Trends aus Paris werden als inhaltlich substanzlos abgetan. Den qualitativen Unterschied zwischen der Entwicklung in Deutschland und der in Frankreich führt Cassanyes letztlich auf das unterschiedliche „Temperament“ der Völker zurück („*el francès, per temperament racionalista i sensual, és, de per sí, contrari a tot misticisme i sobrenaturalisme*“²⁰⁷). Dieser Faktor bildet seiner Ansicht nach auch die Grundlage für die Meinungsdivergenz, die sich zwischen ihm und Sebastià Gasch ergeben hat: „*Vos sou un ardent, un entusiasta egocèntric. Jo, un fred espectador esteticista*“²⁰⁸. Gasch falle als junger Heißsporn auf „modische“ Trends herein, so könnte man den Vorwurf Cassanyes' paraphrasieren, auch wenn er ihn nicht in so direkten Worten formuliert.

²⁰⁵ Franz Roh: *Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig 1925. Das Buch war kurz nach seinem Erscheinen von Fernando Vela für die *Revista de Occidente* übersetzt worden. Eugenio Carmona skizziert kurz die Wirkung des Buches, wobei er auch auf den Streit Cassanyes - Gasch eingeht und feststellt, daß die Ansichten Rohs von beiden erstaunlicherweise nicht im Zusammenhang des *retour à l'ordre* wahrgenommen wurden, sondern als Position der *arte nuevo*; vgl. CARMONA, S.85f.

²⁰⁶ „Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern“, *L'Amic* 17 (Aug.1927), S.71.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*, S.73.

Der Kritisierte reagierte auf diesen Vorwurf postwendend in der nächsten Ausgabe von *L'Amic de les Arts*. Seine Replik ist bewußt in sachlich-berichtendem Ton gehalten. Nachdem er die Entwicklung der Kunst bis in die Mitte der 20er Jahre als Pendelbewegung zwischen der Suche nach einer „inneren“ Realität und der Dominanz der „äußeren“ Realität geschildert hat, sieht er mit Picassos Ausstellung im Jahre 1926 eine „*període poètic*“ eingeleitet, die sich durch den „*desig de totalització*“²⁰⁹ auszeichne und die Extreme miteinander synthetisiere. Die Gegensätze von „plastischer“ Malweise und „Poesie“, von Kubismus und Surrealismus seien darin aufgehoben. Nachdrücklich verwehrt sich Gasch dagegen, als Parteigänger des Surrealismus angesehen zu werden:

*„L'amic Cassanyes sembla indicar que jo sento una marcada debilitat pel surrealisme (...) Si Cassanyes ha llegit tots els meus articles haurà pogut constatar que la meva posició davant el surrealisme com a sistema (Miró i algun altre apart) és francament de censura“*²¹⁰.

Gaschs Wortwahl ist aufschlußreich und verdeutlicht, in welchem hohem Maße die Bewegung um André Breton von ihm moralisch bewertet wurde. Eine mögliche Affinität wird als „Schwäche“ titulierte, als handele es sich um ein heimliches Laster. Der Anfechtung durch die surrealistische Negativität muß daher die rigorose Haltung des „Tadels“ entgegengestellt werden²¹¹.

Bei aller Differenz zu Cassanyes sieht sich Gasch doch letztlich mit ihm verbunden im gemeinsamen Ziel, für die Errungenschaften moderner Kunst einzutreten, wie er am Ende seines Artikels ausdrücklich hervorhebt. Ihre divergierenden Ansichten treffen sich im Anliegen, die kulturelle Moderne zu einem festen Bestandteil der katalanischen Gesellschaft zu machen und als Kunstkritiker konstruktiv zur Überwindung der Gegenwart und zum Aufbau einer fortschrittlichen Zukunft beizutragen. Beide befinden sich damit in Übereinstimmung mit dem ideologischen Rahmen, der die Zeitschrift trägt. Es ist

²⁰⁹ „Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern“, *L'Amic* 18 (Sept. 1927), S.91.

²¹⁰ *Ibid.*, S.93.

²¹¹ Gaschs moralische Verurteilung des Surrealismus kommt in seiner Kritik zu André Bretons *Le Surréalisme et la Peinture* noch deutlicher zum Ausdruck, wenn er zwar „gesunde“ Tendenzen des Surrealismus zu akzeptieren bereit ist, die moralische Subversion der Gruppe aber entschieden verurteilt: „*Jo accepto aquesta part sana, poètica, del surrealisme. En rebutjo categòricament, però, el seu contingut malaltís de sadisme, de pederàstia, d'immundícia constant, tot aquest tuf de drogues i de bordell que exhala el surrealisme literari*“; in: *La Veu de Catalunya* XXXVIII, 9969, 15.Mai 1928, S.3. Zu Gaschs negativer Haltung gegenüber dem Surrealismus (wobei er dessen malerische Ergebnisse insgesamt positiver wertet als die literarischen, denen er ausschließlich ablehnend begegnet) vgl. SANTOS TORROELLA, 1986, S.31-34. Der Autor hebt hervor, daß Gaschs Einstellung repräsentativ war für die Kritikergeneration, die sich in *L'Amic de les Arts* versammelt hatte, und konstatiert: „*Lo sorprendente es que el segundo grupo citado de escritores catalanes [die von ihm so titulierte „generación de L'Amic de les Arts“] (...) - generación a la que habría que considerar como propiamente surrealista y en la cual se ha de dar entrada a otros escritores que no dejaron de manifestarse en algún momento acerca de Dalí y el surrealismo -, fue en realidad, por extraño que parezca, la menos surrealista de todas, e incluso en ocasiones la más hostil a aquel movimiento, particularmente en su originaria acepción parisiense*“ (*ibid.*, S.26f.). Die insgesamt kritische Rezeption des Surrealismus in Spanien und Katalonien faßt Jesús GARCÍA GALLEGÓ, 1984, zusammen.

tatsächlich ein Disput unter „Freunden“, wie beide betonen²¹², unter *amics de les arts*, die sich dem Progreß der eigenen Kultur verschrieben haben.

Soweit die groben Konturen einer Diskussion, in die Salvador Dalí sich mit einem eigenen Beitrag einschaltet. Zum Ausgangspunkt seiner Argumentation macht er die Ansicht Josep Maria Junoys und Rafael Benets, nach der die Kunst sich außerhalb des Geltungsbereichs ideologischer Fragestellungen befände und daher nicht sinnvoll in die politischen Kategorien von „rechts“ und „links“ einzuordnen sei. Wie bereits gezeigt teilte auch Gasch diese Situierung der Kunst jenseits der Ideologie. Dalí stellt dagegen die These, daß sich jede „lebendige“ Kunst notwendig einer der beiden Richtungen zuzuordnen habe, um wirkungsvoll sein zu können:

„*Cal convenir, en efecte, abans que tot, que perquè la producció d'un artista esdevingui eficaç, aquest ha de desenrotllar la seva activitat dins una tendència de dreta o d'esquerra, però VIVENT*“²¹³.

Die *Wirkung* der Kunst ist für Dalí das Entscheidende. So wird die Tatsache, daß sie sich in „rechts“ und „links“ einteilen lasse, zum Beweis ihrer Relevanz. Wo Gasch als übergeordnetes Beurteilungskriterium die *qualitat* postuliert und Rafael Benet die *intensitat*, die sie beide als politisch indifferente Größen behaupten, da setzt Dalí ihre „Lebendigkeit“ und bestimmt diese - das Beharren auf der Einteilung von „rechts“ und „links“ läßt nur solchen Schluß zu - auch als „politische“ Qualität im weitesten Sinne. Was nicht heißt, daß Dalí ein Konzept politischer Kunst entwirft. Er greift aber in seiner Argumentation bewußt die von anderen Kritikern abgelehnten politischen Kategorien auf und setzt sie zum Zwecke der Polemik ein. Kunst muß, so läßt sich aus seiner Behauptung folgern, am Streit zwischen „rechts“ und „links“ teilhaben, will sie nicht tot und *putrefacte* sein.

Im folgenden ordnet er nicht nur die gegenwärtige europäische Kunst, die er für relevant und lebendig hält, in sein dualistisches Schema ein, sondern bestimmt damit auch die Position Gaschs, Cassanyes' und seine eigene. Kubismus, Neoromantizismus, Fauvismus und die Neue Sachlichkeit, die Cassanyes so wertschätzt, bilden danach die „rechte“ Fraktion, während der „poetische Kubismus“ Picassos, als deren Anhänger Dalí sich selbst und Sebastià Gasch sieht, sowie der französische Surrealismus sich auf der „linken“ Seite situieren.

Inhaltlich erweitert Dalí die Auseinandersetzung zwischen Gasch und Cassanyes, die er ausdrücklich ihres hohen Niveaus wegen lobt, mit seiner Stellungnahme nicht, er formuliert sie allerdings um und macht sie damit eigenen Zielen nutzbar. Die Einführung der Unterscheidung zwischen „rechts“ und „links“ dient nicht dazu, eine bessere Bestimmung der Kunsttendenzen zu leisten (der Dualismus wird an keiner Stelle inhaltlich differenziert), sie ist in erster Linie strategisch motiviert und soll die eigene Position mit der Gaschs in Einklang bringen, die in der Darstellung Dalís stark gewendet erscheint. Der Schematismus, auf den Dalí die Kontroverse reduziert, nivelliert einige entscheidende

²¹² Cassanyes hebt in seiner Gegenreplik auf Gasch hervor, es handele sich um „*una mera conversa amical*“; *L'Amic* 19 (Okt. 1927), S.99.

²¹³ „*Temes actuals. Les arts. Dretes i esquerres*“, *ibid.*

Differenzen, die ihn selbst von Gasch entfernen. Der Kritiker, der sich explizit als überparteilich darstellte, wird nun der „Linken“ subsummiert; er befindet sich plötzlich auf einer Seite mit dem Surrealismus, den er selbst vehement ablehnte. Dalí arbeitet darauf hin, seiner eigenen Ästhetik die Wirksamkeit zu verleihen, die für ihn oberstes Bestimmungskriterium der Kunst ist. Sein Eingriff in die Kontroverse zwischen Gasch und Cassanyes kann als ein Indiz gewertet werden für den Versuch, seine Ästhetik innerhalb des ideologischen Rahmens von *L'Amic de les Arts* in eine Gruppendynamik umzusetzen, die der eigenen Polemik eine breitere, überindividuelle Basis verleiht.

Tatsächlich formierten sich Sebastià Gasch, Lluís Montanyà und Salvador Dalí wenig später zur Gruppe. Der eigentliche Anlaß dafür war bezeichnenderweise ein Streit um das Verhältnis Dalís zum Surrealismus. Wie schon erwähnt wurden Dalís Bilder im Herbstsalon von einigen Kritikern als surrealistische Produkte qualifiziert. Augustín Escasans i Folch, ein Schriftsteller und Journalist, dessen Gedanken deutlich von Eugeni d'Ors und dem Noucentismus bestimmt waren, kritisierte etwa in der frisch gegründeten Zeitung *La Nau* Dalís Bilder als künstlerisch unbefriedigend und brachte sie mit den Experimenten der Surrealisten in Verbindung, die er als krankhaften Fall von „Nervenschwäche“ verurteilte²¹⁴. Als Joan Gols nur wenig später die künstlerische *sinceritat* Dalís in Frage stellte, indem er den Besuch eines französischen Kunsthändlers kolportierte, in dessen Anwesenheit der Maler seine in der Sala Parés ausgestellten Bilder selbst abqualifiziert habe²¹⁵, entwickelte sich eine öffentlich ausgetragene Kontroverse zwischen den Journalisten von *La Nau* auf der einen Seite, Gasch und Montanyà andererseits, die Dalí nachhaltig gegen die erhobenen Vorwürfe verteidigten. Der Disput hielt den gesamten November über an und erreichte mit den Stellungnahmen von Gasch und Montanyà in der 20. Nummer von *L'Amic de les Arts* (die Ausgabe erschien am 30. des

²¹⁴ „*Si és el moment de les experimentacions, i nosaltres creiem que, en art, les experimentacions es repeteixen amb diferents noms, acceptem la filia sobrerrealista. Però això són fragments de l'art de debó. I fragments no de tot vius. El món interior convé que sigui sempre una cosa neta, pura, clara i amb bell contorn. Si hi ha homes, si hi ha literats o artistes que dintre d'ells, quan giren els ulls de cara endintre, només saben veure un batibull de cossos estrambòtics, el sobrerrealisme, i això ho diem ben alt, no és sinó una varietat curiosíssima de la neurastènia*“ („La sang es més dolça que la mel“, in: *La Nau* I, 18, 21.10.1927, S.5).

²¹⁵ Gols unterstellte den folgenden Dialog zwischen Dalí und dem Kunsthändler, den er als Beweis für die Unaufrichtigkeit Dalís und der surrealistischen Kunst anführt:

„*Senyor Dalí -li digué:- pinti'm tres quadros com aquests i remeti-me'ls. Jo li enviaré, almenys, cent mil francs.*

- *Home!- feu En Dalí mig avergonyit-. Com aquests? ...*

Vingui al meu taller que li ensenyaré coses bones...

Res, res! - interrompé el marxant-. ¡Les seves pintures bones no m'interessen!“

(„Les pintures sobrerrealistes de Salvador Dalí“, in: *La Nau* I, 29, 3.11.1927, S.1). Obwohl praktisch alle von Gols berichteten Details der Begebenheit fiktiver Natur sind, beruht doch zumindest ihr Ausgangspunkt auf einem Faktum: In der Tat hatte Dalí Ende Sommer 1927 Besuch vom Pariser Kunsthändler Pierre Loeb erhalten, den Joan Miró, der ihn begleitete, auf das Werk seines Landsmannes aufmerksam gemacht hatte. Den wenig erfolgreichen Verlauf dieses Besuch schilderte Dalí später selbst (vgl. *Vida secreta*, S.219f.). Im Verlaufe der Polemik leugnete er allerdings die Existenz des *marchand* grundsätzlich (vgl. seine Leserbriefe, die in *La Nau* am 7.11.1927 bzw. am 15.11 abgedruckt wurden). Es war Gasch, der die Details des Besuches klarstellte und die Unkorrektheiten der Version Gols nachwies („Les fantasies d'un reporter“, *L'Amic* 20, S.108f.).

Monats) seinen Gipfel- und Schlußpunkt gleichermaßen²¹⁶. Die Einzelheiten der Polemik und ihr genauer Ablauf sind für die Fragestellung dieser Arbeit belanglos²¹⁷; es genügt ihre Ergebnisse festzuhalten.

Die Interventionen von Gasch und Montanya in entschiedener gemeinsamer Opposition zu *La Nau* führten dazu, daß zum ersten Mal in der Öffentlichkeit *L'Amic de les Arts* als das Forum einer relativ einheitlichen, polemisch agierenden Gruppe wahrgenommen wurde. Im Zentrum dieser Gruppe stand zweifellos Dalí. Die Tatsache, daß er selbst weitgehend Objekt der Diskussionen blieb und nur bemerkenswert zurückhaltend Position bezog, ist dabei symptomatisch für sein Verhältnis zum Surrealismus in dieser Phase²¹⁸. Die Affinität zur französischen Bewegung, die Esclasans und etliche andere Kritiker der jüngsten Bildproduktion Dalís attestierten, entspricht der Beurteilung, welche die heutige Kunstgeschichte aus der Retrospektive vornimmt und die im vorangegangenen Kapitel durch ein semiologisches Modell plausibel gemacht werden sollte (vgl. Kapitel III.4). Dalís eigene Aussagen zeugen von einem widersprüchlichen Verhältnis, keinesfalls von eindeutiger und inhaltlich begründeter Ablehnung. Seine Unentschiedenheit dürfte dabei nicht ausschließlich einem Schwanken der eigenen theoretischen Überzeugungen entsprechen, sondern in nicht geringem Maße auch bewußter Taktik geschuldet sein. Salvador Dalí wollte m.E. die Möglichkeit, Gasch und Montanya für seine polemischen Zwecke zu gewinnen, nicht durch eine allzu deutliche Stellungnahme zugunsten des Surrealismus gefährden.

Diese These könnte eine Motivation für die auffällige Inkongruenz zwischen der ästhetischen Praxis Dalís und seinen theoretischen Äußerungen gegen Ende 1927 liefern und würde erklären, weshalb erste unmißverständlich positive Bezugnahmen auf die Gruppe um Breton genau dann einsetzten, als die Gruppendynamik sich etabliert, ja bereits den Höhepunkt ihres polemischen Wirkens überschritten hatte.

Kurze Zeit nach der Auseinandersetzung mit den Kritikern von *La Nau* entsteht jedenfalls die deutlichste Manifestation des „Kollektivs“ Gasch - Montanya - Dalí. Anfang März erscheint das *Manifest antiartístic català*, wegen seiner Papierfarbe auch als *Full Groc* oder *Manifest Groc* bekannt²¹⁹. Inhaltlich bringt das Manifest kaum neue Aspekte zu dem, was bereits in *San Sebastià* ausgeführt wurde. Die Polemik gegen das „*grotesc i tristíssim espectacle de l'intel·lectualitat catalana d'avui*“ und das bedingungslose Eintreten für die moderne, von Mechanisierung und Industrialisierung geprägte Lebenswelt bilden den argumentativen Rahmen für eine Aneinanderreihung thesenartiger, kausal unverbundener Sätze. Die einzelnen Elemente des Manifestes sind keineswegs originell und man kann Joaquim Molas in seinem Befund, es handele sich um eine

²¹⁶ Lluís Montanya: „Panorama: El diàleg dels amics“, *L'Amic* 20 (Nov.1927), S.106-108 sowie Sebastià Gasch, *op.cit.*

²¹⁷ Sie finden sich bei SANTOS TORROELLA, 1988, der allerdings hauptsächlich der Problematik des umstrittenen Titels *La mel és més dolça que la sang* nachgeht, den Esclasans in seinem Artikel vom 21. Oktober ironisch umgestellt hatte.

²¹⁸ Im Vergleich zu Dalís üblichem aggressiven Auftreten fallen die bereits erwähnten schriftlichen Stellungnahmen Dalís durch ihre Sachlichkeit und sprachliche Zurückhaltung auf.

²¹⁹ Nachdrucke des Manifestes finden sich z.B. als Anlage zum Faksimiledruck von *L'Amic de les Arts*, bei MOLAS, 1983, S.327-330, sowie bei BRIHUEGA, 1982, S.157-161. Zur Geschichte des Manifestes vgl. Sebastià GASCH, 1959, S.149-153.

Ansammlung verschiedener avantgardistischer Topoi, wobei der Futurismus das Grundmodell bilde, nur zustimmen²²⁰. Die Thesen des Manifestes lassen sich nicht am europäischen Kontext messen. Sie müssen innerhalb ihres konkreten Wirkungsraums verstanden werden. Innerhalb der katalanischen Kultur besaß das Dokument als kollektiv formulierter Wille zum *Bruch* auch zu einem so späten Zeitpunkt, wie es das Datum 1928 im internationalen Vergleich darstellt, noch Aktualität, da die Ansätze der ersten Avantgarde vor allem aufgrund der Dominanz noucentistischer Ideologie über die Innovation künstlerischer Ausdrucksmittel hinaus keine nachhaltigen sozialen Effekte gezeigt hatten (vgl. Kapitel II dieser Arbeit). Die Stoßrichtung des Manifestes gegen den Noucentismus und seine Verteidigung des klassisch-hellenistischen „Geistes“ trägt dem Rechnung. Sie wird an der Stelle besonders deutlich, wo der berühmte Ausspruch Marinettis, ein aufheulendes Auto sei schöner als die Nike von Samothrake²²¹, passend für den katalanischen Kontext transformiert wird:

„*PER NOSALTRES Grècia es continua en l'acabat numèric d'un motor d'avió, en el teixit antiartístic d'anònima manufactura anglesa destinat al golf, en el nu, en el music-hall americà*“²²².

Das Zitat zeigt Nähe, aber auch eine entscheidende Differenz zum italienischen Futurismus: Während Marinetti Modernität und seinen entschiedenen Antipassatismus in den Dienst des nationalen Fortschritts stellte, artikuliert das *Manifest Groc* sie als internationale Elemente. Erst damit wird die „Antikunst“ zur direkten Provokation gegen den Noucentismus, der ja nicht grundsätzlich antimodern eingestellt war. Gegen das Propagieren mediterran-überzeitlicher Werte, die Eugeni d'Ors alias „Xenius“ mit seinem *Glosari* und vor allem mit *La Ben Plantada* zum paradigmatischen Ausdruck des Katalanischen erhoben hatte²²³, wird die Schönheit der standardisierten Welt gestellt, die nicht kulturspezifisch ist, sondern einzig an die industrielle Entwicklung gebunden.

Die Provokation des Manifestes kann dabei nicht ausschließlich in seinen „inhaltlichen“ Aussagen gesucht werden. Die ästhetischen Werte des Manifestes, die Dalí in seinem Artikel *Poesia de l'útil standarditzat* ebenfalls im März in *L'Amic de les Arts* unter Berufung auf Le Corbusier weiter ausführte²²⁴, ließen sich durchaus noch im Rahmen neoklassizistischer und noucentistischer Reduktion auf das „Essentielle“ wahrnehmen. Die Kategorien von Anonymität, Funktionalität, Antiornamentalik und formaler Reinheit, die Dalí als Charakteristika der Massenverbrauchsgegenstände beschreibt, sprengen nicht notwendigerweise den Zusammenhang noucentistischer Fusion

²²⁰ Joaquim MOLAS, 1983, S.72f. Dies entspricht auch der Beurteilung durch die zeitgenössische Kritik, die das Manifest zumeist als „futuristisch“ klassifizierte. So z.B. die Rezension von Angel Samblancat („El manifiesto de los tres“, in: *El Diluvio. Diario republicano* LXXI, n° 85, 8.4. 1928, S.25) oder die Besprechung in *La Veu de Catalunya* XXXVIII, 9919, 16.3.1928, S.3.

²²¹ Vgl. MARINETTI, 1909, Seite 10.

²²² Zit. nach MOLAS, 1983, S.328.

²²³ Unter dem Pseudonym *Xenius* entwickelte Eugeni d'Ors von Anfang 1906 bis 1920 in *La Veu de Catalunya* seine noucentistische Philosophie in der regelmäßig erscheinenden Kolumne *Glosari. La Ben Plantada* wurde im Sommer 1911 in fortlaufenden Kapiteln in dieser Kolumne veröffentlicht. Die starke Resonanz, auf die das Werk beim Publikum stieß, ermöglichte ein rasches Erscheinen in Buchform noch Ende des gleichen Jahres.

²²⁴ *L'Amic* 23 (März 1928), S.176f.

von Kunst und bürgerlich-kommerzieller Interessen, die als ideologischer Rahmen von *L'Amic de les Arts* analysiert wurde (vgl. Kapitel II.1, S.33). Umso entscheidender ist der Gestus, mit dem sie präsentiert werden: nicht als Fortführung eines kulturellen Projektes, sondern als dessen radikale Negation.

Die Bewertung dieses Gestus steht denn auch im Vordergrund der unterschiedlichen Rezeptionen des Manifestes. Faßt man die unterschiedlichen Reaktionen zusammen, so ist tendenziell eine Differenz zwischen der fast einstimmigen Ablehnung in Katalonien und einer im Vergleich dazu wesentlich positiveren Aufnahme im Rest Spaniens festzustellen²²⁵.

Zum einen dürfte dies daran liegen, daß das Manifest sich sehr konkret gegen die katalanischen Intellektuellen richtete und die spanischsprachige Presse die Provokation gelassener aufnehmen konnte, da sie nicht direkt darin involviert war. Zum anderen, und dieser Punkt scheint mir entscheidend, war es in Katalonien zu der beschriebenen Koalition zwischen Tradition und Moderne gekommen, die sich als sehr produktiv erwiesen hatte und die man nicht ohne weiteres in Frage stellen wollte.

Ein konkreter Vergleich zweier Rezensionen soll dies verdeutlichen. Augustí Esclasans, dessen Artikel die Polemik, ohne die das Manifest wohl gar nicht erst zustande gekommen wäre, mit ausgelöst hatte, versucht von konservativ-noucentistischer Seite aus, die Provokation zu entschärfen. Er wirft den Unterzeichnern des Flugblattes einen „*esperit de proselitisme*“ vor, einen Bekehrungseifer, der völlig unnötig sei²²⁶. Unter dem Anspruch des Neuen würden Forderungen gestellt, die altbekannt seien:

„*Es la mateixa cançó que nosaltres entonàvem quan erem joventíssims, la mateixa que ja entonàven els que ens havien precedit, i la mateixa que entonaran els que ens seguiran*“²²⁷.

²²⁵ Dies berichten übereinstimmend: GASCH, 1971, S.150f., VAN DE PAS, 1989a, S.48-52, sowie Antonina RODRIGO, 1984, S.196. Gímenez Caballero beschrieb in einem Vortrag zur Situation der neuen Literatur, den er anlässlich des Ausstellungsschlusses seiner *Carteles literarios* am 7. April 1928 in Madrid hielt, u.a. auch die nachhaltige Wirkung des Manifestes in Katalonien. „*Un manifesto que ha caído en el ambiente literario catalán como una bomba. Casi como una denuncia*“ („Cartel de la nueva literatura“, in: *La Gaceta Literaria* 32, 15.April 1928, S.7). Zu der Reaktion der katalanischen Presse vgl. auch Enric JARDÍ, 1983, S.129-132.

Ausnahmen innerhalb der negativen Rezeption des Manifestes in Katalonien bildeten etwa die emphatische Kritik in *Joia* (Nr.2, April 1928, S.38; der Autor wird mit den Initialen „P.M.“ abgekürzt) sowie die Rezension von Jaume Miravittles, der sich, bei allen Mängeln, die er dem Manifest attestiert (er bedauert vor allem die unzureichende Berücksichtigung der spezifischen politischen Situation Kataloniens) explizit von den bisherigen Kritiken distanziert und gerade das überschießende Temperament der Autoren lobt: „*El manifest d'avantguarda no ha pas d'acollir-se amb una riure indiferent. Jo conec un dels seus autors i sé la part d'higiene i de claredat que el seu pensament comporta. Respon, en el fons, a una necessitat de renovació de la nostre juventut.*

Els seus autors potser s'han depassat?

Enhora bona! Es la primera vegada que aquest fet extraordinari té lloc a Catalunya.“ (cf. „Un manifest d'avantguarda“, in: *L'Opinió* I, 8, 14.4.1928, S.8).

²²⁶ Der erste Teil des Artikels ist zusammen mit einer wesentlich günstigeren Reaktion von Jordi Baldrich in *L'Amic* 24 (April 1928), S.187f. abgedruckt, der zweite Teil in der darauffolgenden Ausgabe (*L'Amic* 25, Mai 1928, S.196).

²²⁷ *L'Amic* 24 (April 1928), S.188.

Die Attacken des Manifestes werden als pubertärer, oberflächlicher Protest gewertet, der die Trinität der „ewigen“ zivilisatorischen Werte („*Déu, l'home i la dona*“) nicht gefährden könne. Die Tatsache, daß das Manifest inhaltlich nichts Neues präsentiert, wird in dieser Perspektive als Bestätigung für die Gültigkeit traditioneller Werte interpretiert.

Zu einer ganz anderen Schlußfolgerung kommt Joaquim Amigo in *Gallo*, der Zeitschrift, die von García Lorca ins Leben gerufen worden war und von seinem Bruder Francisco herausgegeben wurde und die der Gruppe um Gasch, Montanyà und Dalí gegenüber sehr positiv eingestellt war²²⁸. Zwar stellt auch er fest, daß das Manifest inhaltlich keine Originalität beanspruchen kann, aber dies wird nicht als mangelnde intellektuelle Kapazität der Unterzeichner kritisiert, sondern als Symptom für den kulturellen Rückstand Spaniens im Vergleich mit Europa interpretiert. Im Gegensatz zu Esclasans macht Amigo auf das Fehlen einer wirklichen Avantgarde in Spanien aufmerksam und klagt die Notwendigkeit einer systematischen Destruktion ein:

*„No estamos ni mucho menos en época de construcción, falta todavía mucho que destruir; a lo sumo ésta será la hora de una destrucción sistemática que sustituya la anárquica avalancha del principio“*²²⁹.

Die Praxis der Katalanen wird als Wiederaufnahme der ersten Avantgarde gefeiert, die mit dem *Ultraismo* vorschnell an ihr Ende gekommen sei und keine nachhaltige Wirkung habe erreichen können:

*„No hay más remedio en estas circunstancias que volver al principio; pero ahora con una intención más radicalmente purificadora y con la mirada más clara puesta en ciertos esquemas ideales. Esta es la voz de alarma y regocijo que pregonan los artistas catalanes“*²³⁰.

Schließlich macht der Autor den Versuch, die von den Manifestanten geforderte Ästhetik mit Ortega y Gasset's *Deshumanización del arte* in Verbindung zu bringen und damit in die gesamtspanischen Tendenzen des *arte nuevo* zu integrieren, auch wenn er einräumt, daß diese Analyse wohl kaum der Selbsteinschätzung der Autoren entspreche.

Die beiden Rezensionen wurden so ausführlich vorgestellt, weil sie im verkleinerten Maßstab die unterschiedlichen Bedingungen widerspiegeln, auf die eine avantgardistische Praxis im Sinne des Bruchs mit der unmittelbar vorausgegangenen kulturellen

²²⁸ Zu den Kontakten zwischen Lorcas Zeitschrift *Gallo* und *L'Amic de les Arts* vgl. Antonina RODRIGO, 1984, S. 171-192.

Lorca war nicht nur mit Dalí freundschaftlich verbunden, sondern auch mit Montanyà und Gasch. Dementsprechend groß ist seine Präsenz in der katalanischen Zeitschrift. Die Organisation einer Ausstellung der Zeichnungen Lorcas in der Galerie Dalmau wurde bereits erwähnt. Sebastià Gasch rezensierte sie in der 16. Nummer der Zeitschrift (S.56) und Lluís Montanyà stellte in der gleichen Nummer Lorcas Gedichtband *Canciones* ausführlich vor (*L'Amic* 16, S.55f.). Montanyà rezensierte auch im Rahmen eines Panoramas der neuen andalusischen Literatur die Zeitschrift *Gallo* (*L'Amic* 24, S.174). Darüberhinaus wurden einige Gedichte Lorcas abgedruckt („*Reyerta de Gitanos*“, Nr.15, S.45, sowie „*Nadadora sumergida*“ und „*Suicidio en Alejandría*“, Nr.28, S.218), was umso stärker auffällt, als sie die einzigen Texte in kastilischer Sprache bleiben, die sich im literarischen Teil der Zeitschrift finden lassen. Lorcas Verbindungen zur katalanischen Kulturszene resümiert Sebastià GASCH, 1967.

²²⁹ „El manifiesto antiartístico catalán“, in: *Gallo* 2 (April 1928); zitiert nach BRIHUEGA, S.367.

²³⁰ *Ibid*, S.368.

Nahvergangenheit in Spanien einerseits, in Katalonien andererseits traf, und deren Vorgeschichte bereits resümiert wurde. Sie stellen noch einmal eindringlich vor Augen, vor welchem Hintergrund die theoretischen Debatten um den Status avancierter Kunst in *L'Amic de les Arts* stattfanden. Der Kontrast zwischen dem Willen zur Polemik einerseits und dem gleichzeitigen Abweisen einer destruktiven Wirkung, den man vor allem bei Sebastià Gasch beobachten kann, ist als Effekt der spezifischen Situation der katalanischen Kultur zu verstehen. Er offenbart sich auch in der Verteidigung der Manifestunterzeichner gegen den Vorwurf mangelnden Patriotismus. Unter den *Informacions literàries* der Märznummer der Zeitschrift wird auf die „*interessos espirituals*“ verwiesen, welchen man sich verpflichtet fühle:

„...*Un cop havem saludat en un ciutadà la seva lleialtat i el seu exemplar patriotisme, ens creiem en el dret, és més, sostenim que és un deure el combatre en ell, des del nostre punt de vista l'artista, si la pugna d'interessos espirituals ho reclama*“²³¹.

Zwar firmiert diese Nachricht niemand namentlich, aber man wird eines sicher annehmen dürfen: Salvador Dalí war nicht ihr Autor. Die polemische Klarheit des Manifestes und vor allem die Konzeption des „Antikünstlerischen“ als ausgesprochene unkatalanische Qualität, die eher in Amerika und England zu finden sei, darf man getrost ihm zuschreiben. Deutlich von Dalí geprägt sind auch die beiden *Guías sinòpticas* zum Kino und zur kommerziellen Werbung, die in unmittelbarem zeitlichen Umfeld zum Manifest erschienen und für die ebenfalls das ganze Trio verantwortlich zeichnete²³².

Zweifellos bildete der Maler das strukturierende Zentrum des Trios. Die Tatsache, daß er seine Ästhetik der „heiligen Objektivität“ in eine Gruppenaktivität transformieren konnte, erweiterte seine theoretische Position inhaltlich zwar kaum, ist aber entscheidend für die Frage nach dem avantgardistischen Charakter der Texte Dalís. Erst die kollektiven Äußerungen mit Gasch und Montanyà und insbesondere das *Manifest Groc* zeigen, daß der Anspruch seiner „antikünstlerischen“ Ästhetik nicht nur auf eine Aufhebung der Grenzen zwischen den einzelnen Kunstsparten abzielte und solchermaßen den traditionellen Werkbegriff überstieg, sondern auch die Kategorie des Autors in Frage stellte und darüberhinaus gesellschaftliche Wirksamkeit anvisierte. Die tatsächlichen Differenzen, die zwischen Dalí, Gasch und Montanyà bestanden²³³, konnten zeitweise von einem

²³¹ *L'Amic* 23 (März 1928), S.175.

²³² „Guia sinòptica: Cinema“, *L'Amic* 23 (März 1928), S.175; „Guia sinòptica: L'anunci comercial. Publicitat. Propaganda“, *L'Amic* 24 (April 1928), S.184.

²³³ Die Differenzen zwischen Dalís polemischer Radikalität, die den Bruch anstrebte, und Gaschs Haltung, die eher als Reformierungswille zu beschreiben wäre, wurden bereits ausgeführt. Am weitesten von Dalís avantgardistischem Anspruch blieb sicherlich Lluís Montanyà entfernt. Obwohl er mit seiner Unterschrift die „antikünstlerische“ Auflösung der Kategorien von Werk und Autor selbst mitbetrieb, hielt er gleichzeitig an der individuellen „Inspiration“ als Grundlage der Kunst fest. Die poetologischen Kriterien, die er z.B. in seiner Besprechung der jungen andalusischen Dichtung formulierte, stehen den Forderungen nach einer anonymen, maschinell-standardisierten Kunst, die er praktisch zeitgleich mit dem *Manifest Groc* in Umlauf brachte, fast diametral gegenüber: „*Tot depèn, ara i sempre*“, schreibt er in seinem *Panorama* im März 1928 „*del poeta i de la seva més o menys intensa personalitat. El veritable poeta nou adoptarà totes les formes, les més rigorosament clàssiques i les més deliberadament modernes, i totes li serviràn com a mitjà per a expressar en forma lírica el seu pensament. I d'aquesta*

Aktionismus überdeckt werden, der bewirkte, daß sie von der Öffentlichkeit als eine Einheit wahrgenommen wurden, die sich durch Provokation und aggressive Polemik auszeichnete²³⁴. Wie wichtig Dalí das Erreichen dieser äußeren Konsistenz war, zeigt die Tatsache, daß er zugunsten Montanyàs und Gaschs auf die provozierendsten Passagen des Manifestes verzichtete²³⁵. Die Möglichkeit, seiner künstlerischen Produktion eine Bedeutung zu geben, die den Raum des Ästhetischen überschreitet, besaß zu diesem Zeitpunkt für ihn Priorität vor ihrer immanenten Stimmigkeit. Die Tatsache, daß das Manifest inhaltlich sowohl aus kunsthistorischer Perspektive als auch innerhalb der „Evolution“ der theoretischen Stellungnahmen Dalís keinen Fortschritt darstellt, steht seinem avantgardistischen Charakter nicht entgegen. Im Gegenteil: Die Beweglichkeit der Positionen Dalís zeigt sich auch und gerade dort, wo er zugunsten der gesellschaftlichen Effektivität seines Diskurses auch mögliche argumentative Anachronismen in Kauf nimmt.

6. Salvador Dalís skandalöse Position innerhalb der Diskussionen um den Status der Avantgarde: Die Konferenzreihe *Els 7 davant „El Centaure“*

Auf die Polemiken, die das Erscheinen des „gelben Manifests“ in der katalanischen Öffentlichkeit auslöste, reagierten die Journalisten von *L'Amic de les Arts* mit der Organisation einer Konferenzreihe am Sonntag den 13. Mai im neugegründeten Athenäum von Sitges über das „Tabuthema“ Avantgarde, wie Josep Carbonell etwas effektheischend ankündigte²³⁶. Als Sprecher traten im ersten Teil der Veranstaltung am Morgen außer Carbonell selbst Foix, Dalí und Sebastià Sánchez-Juan (der als einziger Redner nicht dem festen Mitarbeiterstab des Periodikums angehörte), sowie, nach einer Mittagspause, in einem zweiten Teil Sebastià Gasch, Luis Montanyà und Magí Albert Cassanyes. Alle Konferenzbeiträge wurden in den folgenden Nummern der Zeitschrift abgedruckt.

Carbonell, der die Reihe mit seinem Vortrag eröffnete, legt ausführlich und in aller Deutlichkeit den noucentistischen Grundkonsens offen, innerhalb dessen sich die Auseinandersetzungen um die neuesten Kunsttendenzen in *L'Amic de les Arts* bisher bewegt hatten. Ausgangspunkt seiner Argumentation bildet die militärische Konnotation

adopció i d'aquesta creació sorgirà la seva pròpia poesia, amb característiques personals“ (L'Amic 23, S.173).

²³⁴ Um nur ein Beispiel dieser Wahrnehmung zu geben: Ernesto Giménez Caballero stellte im Dezember 1928 die drei Katalanen in einem Artikel in *La Gaceta Literaria* vor und leitete seine biographischen Kurzbeschreibungen der einzelnen Personen folgendermaßen ein: „*Estos tres jóvenes nombres de la más joven Cataluña, suelen aparecer siempre unidos. Como los 3 ángulos de un triángulo. (Pero valiendo más de dos rectos). Como las tres virtudes teologales. Pero siendo distintas (Opuestas). Como tres ventanillas de un mismo vagón (...)*“ („Itinerarios jóvenes de España: Gasch-Dalí-Montanyà“, in: *La Gaceta Literaria* 47, 1.Dez. 1928, S.5).

²³⁵ Gasch berichtet von den Bemühungen, die „*impetuositat del nostre amic*“ zu zügeln und bezeichnet sich selbst und Montanyà als „*més tímids, (...) més porucs*“ (GASCH, 1953, S.150).

²³⁶ Er spricht von einer „*triple conferència sobre les més modernes tendències artístiques i literaries, o, si hom vol parlar tabu, una triple conferència avantguardista*“ („Butlletí“, *L'Amic* 24, S.181).

des Avantgardebegriffes, die er zu desavouieren sucht. Nicht um schnelle Kriegsbeute (den Raub der Helena) gehe es bei der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst, sondern um ewige „Wahrheit“. Die verschiedenen Richtungen der zeitgenössischen Kunst werden so zu „*etapes vers un nou classicisme vivent*“ und zu neuen, nur an der Oberfläche sich unterscheidenden Ausformungen eines allgemeingültigen Prinzips²³⁷. Die Dynamik der modernen Stilsimultaneität wird reduziert auf die Grundprinzipien des noucentistischen Kunstwerkes, das sich durch disziplinierte Formstrenge, Wille zur Einheitlichkeit und handwerkliche Perfektion auszeichnet. Die gegenwärtige Situation der Kunst wird als Dekadenz nach dem „*binomi gloriós de la nostra definitiva incorporació cultural*“ (Prat de la Riba und Eugeni d’Ors) analysiert und eine Ausrichtung an den klassischen Vorbildern der griechisch-römischen Vergangenheit gefordert. Es gelte, eine „*consistència classica a les larves del temps*“ zu schaffen²³⁸. Was darunter zu verstehen sei, erläutert Carbonell anhand der Theorien des österreichischen Naturphilosophen Hermann Graf Keyserling. „Klassizismus“ wird dabei letztlich auf den Wert einer geistig-metaphysischen Haltung der „*afirmació*“ und das Prinzip des Logos gebracht, während der „Antiklassizismus“ als sein Gegenpart sich durch „*negació o divagació*“ kennzeichne²³⁹. Innerhalb dieses binären Systems gerät das *Manifest antiartistic català* auf die Seite des „klassischen“ Erneuerungstrebens und wird zum hoffnungsvollen Zeichen einer Überwindung der Dekadenz durch eine Jugend, die sich der Aufgabe einer „*jerarquització de valors*“ widmen müsse, „*sense la qual cap cultura pot esguardar el seu destí amb ferma esperança*“²⁴⁰.

Der Vortrag zeugt natürlich, wie Joaquim Molas mit kritischer Intention bemerkte, von deutlicher Unkenntnis der Avantgarde gegenüber²⁴¹. Mit einer solchen Bewertung des Diskurses hat man seine Effekte allerdings noch nicht erfaßt. Die Kriterien, mit denen Carbonells Kunstkritik operiert, sind von einem so hohen Grad an Abstraktion und Inkonkretion, daß sie sich nicht zur theoretischen Erfassung eines differenzierten Problems eignen. Umso besser können sie als Konsensbegriffe nicht nur für das Publikum, sondern auch für die anderen Redner wirken. Der noucentistische Idealismus Carbonells bildet die ideologische Grundlage, auf der die inhaltlichen Auseinandersetzungen eines Montanyà oder Gasch zuallererst stattfinden können und die von beiden auch respektiert wurde. Die „Offenheit“ dieses Diskurses mag der Naivität der Ignoranz zu verdanken sein oder von einer wirklichen Toleranz dem Neuen gegenüber zeugen, in jedem Fall bildet sie den Raum, in dem sich die differenzierteren Betrachtungen zum Status der modernen Kunst entwickeln konnten.

Luis Montanyà greift in seinem Beitrag die Formel vom „neuen Klassizismus“ direkt wieder auf und signalisiert damit eine Übereinstimmung mit Carbonell, die inhaltlich eigentlich nicht wahrnehmbar ist. Der „Klassizismus“, den er meint, ist nämlich nicht durch das Prinzip des Logos charakterisiert, sondern tritt alogisch auf und scheint auf

²³⁷ „Contribució a la recerca d’un nou classicisme“, Teil 1, *L’Amic* 24 (April 1928), S.281.

²³⁸ *Ibid.*, S.282.

²³⁹ *Op.cit.*, Teil 2, *L’Amic* 25 (Mai 1928), S.190.

²⁴⁰ *Op.cit.*, Teil 3, *L’Amic* 26 (Juni 1928), S.198.

²⁴¹ MOLAS, 1983, S.71.

seiner Oberfläche „*arbitrari i capriciós*“²⁴². Die „neue Ordnung“, die der moderne *esprit nouveau* anstrebe, besitzt für ihn weder physische noch metaphysische Ausmaße, sondern beschränkt sich ganz auf das Gebiet der Phantasie. Carbonells metaphysische Ordnung, die die Substanz der Kunst bilden soll, weicht hier dem „*fet poètic*“, das von der unabhängigen Persönlichkeit des Dichters zwar geschaffen wird, dann aber praktisch den Status der Autonomie gewinnt.

Jenseits ihrer argumentativen Differenzen verbindet die beiden Vorträge jedoch ein gemeinsamer Gestus der rhetorischen *pronuntatio*, dessen praktische Wirkungen in der Situation mündlichen Vortrags nicht zu unterschätzen sind: der Appell an das Gruppengefühl der Angesprochenen, der Gemeinschaftlichkeit stiften soll. Endet Carbonell mit dem Aufruf an die Jugend zur Rettung der gemeinsamen Kultur, so affirmiert auch Montanyà die Gemeinsamkeit zwischen sich und den Zuhörern, wenn er abschließend die Suche nach dem Element des Poetischen zur Angelegenheit von „*tots nosaltres*“ macht. Von beiden wird die „neue Kunst“ nicht als Sache des Streits präsentiert, sondern als konstruktive Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten.

Diese Intention kennzeichnet auch den Vortrag Gaschs. Den militanten Impetus der modernen Kunst schließt er kategorisch aus:

„*Molts consideren l'art moderna com un fet revolucionari que preté trencar ro-
tundament amb el passat. Res de més lluny de la realitat. La paraula avantguarda
no té cap sentit per nosaltres*“²⁴³.

Auch er sieht, und dies verbindet ihn deutlich mit Carbonell, unter den stilistischen Innovationen der Gegenwartsmalerei einen gemeinsamen „Grund“ und unvariierbare Gesetzmäßigkeit. Die moderne Kunst beschreibt er als Reduktions- und Reinigungsprozeß, der eben diese Essenz freizulegen suche. Die einzige Neuheit der aktuellen Situation liege in der beschleunigten Abfolge miteinander konkurrierender Tendenzen.

Den theoretischen Diskursen der Kunstkritiker Montanyà, Gasch, Carbonell und Cassanyes²⁴⁴ stehen die Beiträge dreier praktizierender Künstler gegenüber.

Sebastià Sanchez-Juan beginnt seinen Vortrag bzw. den ihn zusammenfassenden Text, der in *L'Amic de les Arts* publiziert wurde, mit einem Traumbericht. In diesem Traum wirbt er bei einer Sphinxgestalt, die ihn an seinen Freund Josep Lleonart erinnert, immer wieder um Zustimmung und Rat bei der Entwicklung der eigenen ästhetischen Auffassungen, die sich deutlich am Futurismus ausrichten. Die Rätselgestalt gibt jedoch keine direkten Antworten. Erst als sie am Ende des Traumes plötzlich von einem Pfeil getroffen wird, offenbart sie ihre Identität: „*VERITAT; JUSTICIA; DIGNITAT*“.

²⁴² „Proselitisme, no“, *L'Amic* 25 (Mai 1928), S.191.

²⁴³ „Veritable sentir de l'Avantguardisme“, *L'Amic* 25 (Mai 1928), S.194.

²⁴⁴ Cassanyes' Vortrag kann für das Anliegen dieses Kapitels, die spezifische Position Dalís innerhalb der Konferenzreihe herauszuarbeiten, vernachlässigt werden. Inhaltlich setzt er seine Kampagne für den „magischen Realismus“ fort, die schon im Zusammenhang der Auseinandersetzung mit Gasch referiert wurde, wobei ihm Hegels dialektischer Dreischritt zur „philosophischen“ Untermauerung dient. Vgl. „Assaig de classificació del moviment de l'art modern“, *L'Amic* 27 (Juli 1928), S.211-213.

Der Dichter zieht aus diesem gleichnishaften Traum die Schlußfolgerung von der Relativität der „Wahrheit“ und von der Notwendigkeit, als Künstler der eigenen Gefühlswelt zu folgen:

„Proclamin els filòsofs la superioritat del realisme envers l'idealisme, el subjectivisme inferior a l'objectivisme, etc. Però la sinceritat amb què jo expresso el meu sentiment de la bellesa, és insubornable. Cada artista té raó amb els seus arguments. L'obra artística és superior a tots els raonaments de la filosofia“²⁴⁵.

Er gesteht zwar zu, daß Kritik an der „künstlerischen Freiheit“ berechtigt sei, wo diese nur zum Vorwand für Inkompetenz werde, nimmt aber für das eigene Schreiben eine Unabhängigkeit jenseits dieser Kritik in Anspruch. Er selbst sieht sich in den Reihen der „*cavallers del geni*“, an deren Schild die Spitzen der Polemik abprallen.

Die Fürsprache, die Sánchez-Juan in seiner Rede für die „Avantgarde“ hält²⁴⁶, offenbart, daß auch er das Phänomen, das im Mittelpunkt der Konferenzreihe steht, nur als stilistische Innovation begreift, als eine Reformierung der individuellen künstlerischen Ausdrucksmittel; seine soziale und politische Dimension gerät auch bei ihm nicht ins Blickfeld.

J.V. Foix partizipiert mit seiner Rede ebenfalls nicht unmittelbar an den theoretischen Auseinandersetzungen um die neue Kunst. Der Erwartungshaltung seiner Zuhörerschaft nach einer klar verständlichen Mitteilung entspricht er von Anfang an nicht. Auch er schlägt zunächst einen „poetischen“, metaphorisch-mehrdeutigen Diskurs an. Die Richtung dieses Diskurses zielt jedoch anders als bei Sánchez-Juan nicht auf einen übergeordneten Standpunkt ab, den der Dichter in seiner Funktion als quasi-genialischer Mensch mit seinem künstlerischen Werk einnehme, sondern auf die Aufhebung festlegbarer Standpunkte. Er beschreibt sich selbst wie auch seine Zuhörerschaft als irrende Geister im Reiche einer Realität, die außerhalb der physischen Fakten liege und die sich direkter Kommunizierbarkeit entziehe. Ein monologischer Vortrag wäre unter diesen Umständen ein „absurdes“ Rollenspiel und ein Erfüllen von Konventionen, das letztlich inhaltslos bliebe:

„És absurd: hom m'ha dit que us havia de parlar; que, a l'hora precisa que el sol, la mar i la carn teixeixen entre uns i altres espesses arborescències i que els nostres phantasmes erren per aquesta miraculosa selva immensa, em cal monologar sense hebre esment que solament tinc al davant unes dotzenes de mòries que sofreixen la tràgica codemna de resistir eternament el corc (...) Sé estrafer, però, la vostra faç si cal, i, com la vostra, la meva pell, tivant, em cobreix amb una màscara propícia per a comportar-me amb la imbecil·litat de qui parla perquè un semblant l'escolti. És absurd, és absurd“²⁴⁷.

²⁴⁵ „Sintesi del parlament improvisat“, *L'Amic* 26 (Juni 1928), S.202.

²⁴⁶ Zumindest nahm dies die zeitgenössische Rezeption war. Der Kritiker der *Publicitat* beispielsweise sprach von einer „*xardorosa apologia de l'art d'avantguarda*“ von Seiten Sánchez-Juans („Els 7 davant el 'Centaure'. La sessió avantguardista de l'Ateneu de Sitges“, in: *La Publicitat* L,1880, 16.5.1928, S.4).

²⁴⁷ „Textos. Pràctiques“, *L'Amic* 29 (Okt. 1928), S.224.

Foix ersetzt im folgenden die direkte Form mündlicher Kommunikation durch das Medium der Schrift und liest zunächst, nur durch wenige eigene Anmerkungen unterbrochen, Texte anderer Autoren, welche sich allesamt mit dem Phänomen visionärer Zustände beschäftigen, die sich im Zwischenbereich von Schlaf und Wachsein produzieren, bevor er in einem zweiten Teil seiner Lesung eigene „Übungen“ bzw. „Praktiken“ vorstellt. Er erreicht damit, die Mehrdeutigkeit und Dynamik, die seine Poetik ausmachen, auch auf den theoretischen Diskurs zu übertragen, ohne, wie etwa Sánchez-Juan, diesen Diskurs für sekundär zu erklären. Im Zurücktreten hinter Aussagen von Blake, Paul Valéry, Lautréamont, Maeterlinck und einem wissenschaftlichen Erklärungsversuch für hypnagogische Bilder manifestiert Foix die eigene ästhetische Grundhaltung sehr deutlich, ohne sie selbst formulieren zu müssen. Die Bescheidenheit, die der Autor für sich in Anspruch nimmt („*La meva pedanteria serà doncs prou humil pèr recitar només els textos d'altri*“), ist nicht nur ein persönlicher Charakterzug, sondern, wie etwa Brian Morris für *Gertrudis* zeigen konnte, poetologisches Grundprinzip²⁴⁸. Die Präsentation fremder Texte als Interpretationshilfen zur Klärung der eigenen Schreibintention verfolgt jedoch nicht nur das Anliegen einer Relativierung der eigenen Person, sondern auch die Zielsetzung einer Dispersion von Sinn. Foix betont, daß durch das Verweisen auf die Aussagen anderer „Autoritäten“ sein eigenes Anliegen nicht etwa „auf den Punkt“ gebracht werde, sondern sich im Gegenteil zerstreut zwischen den verschiedenen Diskurse befinde:

„*En la ziga-zaga dels blancs establerts entre paràgraf i paràgraf, entre autor i autor jo mòmies germanes! potser trobareu manta empremta que descobrirà la ruta empresa pels meus Philipps*“²⁴⁹.

Die Zurücknahme der Wichtigkeit der eigenen Person geht einher mit einer Ästhetik, welche nicht auf die Repräsentation einer unveränderlich-statischen Realität abzielt, sondern eine Wirklichkeit konstituiert, die sich nicht auf feste „Identitäten“ bringen läßt. Die erste der „Praktiken“ Foixs läßt sich beispielhaft dafür anführen:

„*Un corró immens descabdella davant els meus ulls milers i milers de metres de gassa negra. Aquell retrat que hi ha, penjat a la paret, que ja mai més no podré posar dret ¿és Blake? ¿és Lenin? ¿Mon pare als trenta-cinc anys?*“²⁵⁰

²⁴⁸ Brian MORRIS, 1986, spricht von der „*creativity modesty*“ des Autors. *Gertrudis* erschien als erste monographische Veröffentlichung Foixs Anfang 1927 im Verlag *L'Amic de les Arts*. Die darin präsentierten Prosastücke waren zum größten Teil zuvor in der gleichnamigen Zeitschrift abgedruckt worden (mit Ausnahme von 2 Stücken, die bereits 1918 in der Zeitschrift *Trossos* erschienen waren und zwei weiteren Stücken, die *La Revista* abgedruckt hatte).

²⁴⁹ „Textos. Pràctiques“, a.a.O, S.224. Die Bezeichnung der eigenen Texte als „Philipps“ ist eine Metapher, die nur demjenigen entschlüsselbar ist, dem die Texte Foixs bereits vertraut sind. Es dürfte sich um eine Anspielung auf das griechische Etymon handeln, das dem Eigennamen zugrunde liegt (*philein* = 'lieben', *hippos* = 'Pferd'). Das Pferd spielt in den Texten von *Gertrudis* häufig, besonders in den Fragmenten aus dem *Diari 1918*, eine zentrale Rolle und scheint an einer Stelle sogar die Identität der Geliebten anzunehmen („*En percebre de lluny mon rival que m'esperava, immòbil, a la platja, he duptat si era ell o el meu cavall o Gertrudis*“, *L'Amic* 8, Nov.1926, S.4).

²⁵⁰ *Ibid.*, S.225f.

Eine überdimensionale Rolle mit schwarzem Gaze-Stoff, die abgewickelt wird und dabei Unordnung hinterläßt (*descabdell* = ‘Unordnung’, ‘Verwirrung’)²⁵¹, ein Portrait, dessen schiefer Rahmen nicht zurecht gerückt werden kann und das keine eindeutig erkennbare Person abbildet: die Welt, die diese Momentaufnahme beschreibt, enzieht sich einer letztgültigen Interpretierbarkeit, sie ist in Bewegung und aus den Verfügungen rationaler Logik geraten. Ihr Sinn bleibt eine offene Frage.

Ohne Zweifel nimmt Foix mit seiner Rede eine originelle, von den bisher analysierten Beiträgen abweichende Stellung ein. Er versucht, neue, innovative Möglichkeiten der Kunst am Beispiel des eigenen Schreibens vorzuführen und dabei gleichzeitig Anhaltspunkte für eine theoretische Reflexion zu geben. Die Frage nach dem Status des Avantgardistischen berührt er dabei zwar nicht direkt, aber schon die Auswahl der zitierten Texte ist symptomatisch für seine Haltung: Neben Lautréamont bzw. dessen Kommentierung durch Philippe Soupault, die auf die Poetik des Surrealismus verweisen, finden sich die Symbolisten Maeterlinck und Valéry, sowie der mystische Poet William Blake, die allesamt nicht in der „Ahnenreihe“ der französischen Bewegung zu finden sind. Die *écriture automatique* der Surrealisten wird aus seiner Liste der Experimente mit einer Realität zwischen Unbewußten (Traum) und Bewußtsein (Wachzustand) ausdrücklich aufgrund ihrer „*impuresa*“ ausgeschlossen. Trotz einiger gelungener poetischer Bilder sei sie insgesamt zu stark von der „*provocació* (...) *diürna*“ beeinflusst. Für Foix ist der Surrealismus genau dort wertlos, wo er sich nicht um die Erforschung einer „inneren“ Realität des Menschen bemüht, sondern an der Subversion der äußeren sozialen Wirklichkeit interessiert ist. Gerade die avantgardistische Haltung des Surrealismus, sein provokatives Bemühen um Aufhebung von „äußerer“ und „innerer“ Wirklichkeit und damit die Einebnung der Grenzen von literarischer Fiktion und praktischem Handeln, bilden für Foix sein größtes Manko und machen ihn zu einem lokal begrenzten Phänomen²⁵².

Die eigene literarische Praxis, die von den Normen realistisch-mimetischen Schreibens deutlich abweicht, will Foix auf keinen Fall mit dem Anliegen gesellschaftlicher Subversion in Verbindung gebracht wissen. Die Präsentation seiner Poesie zielt nicht auf Angriff gegen etablierte Normen, sondern auf den Rückzug auf eine innere, letztlich inkommunikable Welt. Sie sieht er jedoch nicht nur nicht im Widerspruch mit der sozialen Ordnung, sondern sogar als in deren Dienste stehend.

²⁵¹ *Descabdellar* kann in seiner übertragenen Bedeutung sowohl das Erzeugen einer Unordnung bezeichnen [“*introduir la confusió (en una munió arregada)*”], als auch ein logisch-zweckmäßiges Vorgehen [“*desenvolupar, exposar extensament (un assumpte, un pla, etc.), seguint un procés lògic*”]; Definitionen nach: Institut D’Estudis Catalans: *Diccionari de la Llengua Catalana*, Barcelona u.a., 1995].

Das für Foixs gesamte Poetik charakteristische Verhältnis zwischen Ordnung und Unordnung läßt sich hier gewissermaßen “auf den Punkt”, bzw. aufs Wort gebracht beobachten.

²⁵² Die Argumentation, die Foix an dieser Stelle nur als Nebenbemerkung präsentiert, bildete später den Inhalt eines eigenen Artikels, in dem Blake als „authentischer“ Surrealist gegen Bretons Bewegung abgegrenzt wird. Foix definiert darin den „Surrealismus“ explizit als Substitution der „äußeren“ Realität durch die authentischere „innere“, womit er sich deutlich vom dialektischen Anliegen Bretons um eine Aufhebung der Gegensätze absetzt. Vgl. „Definicions: Superrealisme, amb motiu de Blake“, in: *La Publicitat*, 11.3.1931; abgedruckt in: FOIX, 1990, S.45.

Es wurde bereits an anderer Stelle erläutert, daß Foixs distanzierendes Verhältnis zur internationalen Avantgarde bzw. zu deren unmittelbaren Rezeption in Katalonien Anfang der 20er Jahre in erster Linie durch sein Engagement für den katalanischen Nationalismus motiviert wurde (vgl. S.29f.). Auch nach dem relativen Scheitern dieses Projektes sah er sich, nun auf dem Gebiet der Literatur, weiterhin als „*servidor envers la llengua y la comunitat*“, wie er später in seiner berühmt gewordenen *Lletra a Clara Sobirós* formulierte²⁵³. Die Ideen von „Einheit“ und „Ordnung“ blieben für ihn verpflichtend, auch wenn sie nun nicht mehr als politische Kategorien, sondern als quasi transzendente Werte formuliert werden. In einem Aufsatz zur zeitgenössischen Kunst und Literatur hatte Foix bereits einige Monate vor der Konferenzreihe die „*infrangible unitat*“ seiner Prosatexte unterstrichen, die er mit der strengen Form des Sonetts vergleicht²⁵⁴, und sie gegen die stilistischen und syntaktischen Freiheiten abgegrenzt, mit denen einige seiner Kollegen die europäischen Avantgarden nachzuahmen suchten:

„*Qui escriu versos sense puntuació, o mots en llibertat, o gaudeix component un puz literari ha de saber escriure correctament un sonet. Els atreviments, les innovacions només poden permetre's a temperaments excepcionals. Alguns pastitxos de literatura d'avantguarda apareguts en català us fan acotar el cap avergonyits*“²⁵⁵.

Foix macht einmal mehr darauf aufmerksam, daß die Rezeption der künstlerischen Innovationen anderer europäischer Länder die eigene kulturpolitische Situation beachten müsse. Gerade weil er die Genese und Bedeutung der einzelnen „Ismen“ in ihrem jeweiligen Ursprungsland genau kennt und sowohl um ihre künstlerischen als auch ihre politischen Implikationen weiß, kann er behaupten, daß in Katalonien ähnliche literarische Experimente nicht die gleiche „befreiende“ Wirkung haben würden, solange die politische Situation sich nicht verändere. Der noucentistische Leitbegriff der *ordre* bleibt für ihn weiterhin bestimmend für eine konstruktive Literatur innerhalb Kataloniens und soll der „*irresponsabilitat*“ von Dadaismus und Surrealismus entgegengesetzt werden²⁵⁶. Allerdings ist diese „Ordnung“, und dies unterscheidet Foixs Schreiben als *ästhetische Praxis* vom Noucentismus, nicht mehr repräsentierbar. Sie ist zu einem Ideal geworden, das sich der direkten Vermittlung entzieht. Foix dividiert die „Realität“ in zwei verschiedene Kategorien. In eine metaphysische Realität (*Realitat*), die aufgrund ihrer Perfektion für den Menschen zu einer Über-Realität (*Superrealitat*) werde „*davant la qual ens trobem sempre en dèficit*“²⁵⁷ und in eine psychisch-individuelle (*realitat*). Da sich die universelle

²⁵³ FOIX, 1974, S.29.

²⁵⁴ Er selbst publizierte nicht nur mit *Sol i de Dol* einen ganzen Band von Sonetten (1936 verfaßt, aber erst 1947 veröffentlicht), sondern zeigte schon mit seinen Texten in *L'Amic de les Arts* deutlich, daß er die strenge Form des Sonetts nicht als Widerspruch zur Praxis seiner experimentalen Prosagedichte empfand: Im März 1927 erschien erstmals ein Sonett, das später den Band *KRTU* einleiten sollte („*Pistes desertes*“, *L'Amic* 12, S.20) und im Mai 1928 ein zweites („*Escenes de platja*“, *L'Amic* 25, S.192).

²⁵⁵ „*Algunes consideracions sobre la literatura i l'art actual*“, *L'Amic* 20 (Nov.1927), S.106. Der Essay stellt eine überarbeitete und leicht ergänzte Version einer ersten Fassung dar, die im März 1925 in der *Revista de Poesia* erschienen war.

²⁵⁶ „*El dadaisme fou un entrenament a la irresponsabilitat. Heu-vos ací els seus atletes més aprofitats: els superrealistes. Deixem-los en llur orgia: ¡follies de neòfit!*“ (*ibid.*).

²⁵⁷ „*Algunes consideracions ...*“, S.105.

Wahrheit menschlicher Erkenntnis entziehe, bleibe dem Schriftsteller nur die möglichst unverfälschte Beschreibung seiner persönlichen imaginären Welt, die „*sinceritat*“ den eigenen Visionen gegenüber²⁵⁸.

Diese gedankliche Konstruktion offenbart die Distanz Foixs zum Noucentismus. Wenn es auch stimmt, daß er übereinstimmend mit Eugeni d’Ors, dessen Roman *La Ben Plantada* als „*sublimació estètica de l’ètica noucentista*“ angesehen werden kann²⁵⁹, das Ideal einer universellen Einheit zum poetologischen Grundprinzip erhebt²⁶⁰, unterscheidet er sich literarisch doch radikal von ihm, denn für Foix gibt es keine Möglichkeit mehr, diesem Ideal eine eindeutige Identität zu verleihen. Die transzendente Ganzheitlichkeit, die der Gemeinschaft wie dem Individuum dem noucentistischen Denken nach erst ihren Sinn verleiht, kommt in seinen Texten nicht als überzeitlicher und immobiler Wert, als unveränderbare Wesenseinheit zur Darstellung (bei d’Ors wurde sie symbolisch in der Gestalt der erdverhafteten Titelfigur vermittelt²⁶¹), sondern offenbart sich in einer Art „*present etern*“²⁶², einer Welt, die ständig ihr äußeres Erscheinungsbild ändert und deren Gegenstände auf keine feststehende Bedeutung zu bringen sind.

Am Ordnungsbegriff, und deshalb mußte er hier so ausführlich erläutert werden, läßt sich der Versuch J.V. Foixs, Tradition und Modernität miteinander zu vereinen und eine avantgardistische Textpraxis zu betreiben, ohne ihre „destruktiven“, die Gesellschaft skandalisierenden Wirkungen mit zu akzeptieren, am deutlichsten konkretisieren. Dabei scheint es mir aber allzu vorschnell, die Selbstdarstellung Foixs ungefragt zu übernehmen und von einer gelungenen Synthese miteinander konkurrierender Prinzipien zu sprechen²⁶³. Die Rhetorik Foixs kann, auch wenn sie in der Tat auf die versöhnende Aufhebung antithetischer Argumente abzielt, die Spannung, die zwischen ihnen besteht, nicht restlos beseitigen. Das von ihm proklamierte Unitätsideal spaltet sich in mindestens zwei Richtungen: in ein sehr konkretes *kulturpolitisches* Anliegen nationaler Identität einer-

²⁵⁸ *Ibid.*, S.104.

²⁵⁹ MURGADES, 1987b, S.87. Die Funktion von Eugeni d’Ors als grundlegender Theoretiker des Noucentismus berücksichtigt Norbert BILBENY in seiner Arbeit.

²⁶⁰ Arthur Terry etwa stellte fest, die Foixsche Poetologie sei gekennzeichnet durch „*la idea d’un ordre transcendental, d’un univers divinament estructurat en el qual tot pot ésser una representació de la Unitat fonamental*“ (TERRY, 1985a, S98). Diesen Überlegungen ging der englische Literaturwissenschaftler in einem weiteren Aufsatz ausführlicher nach (vgl. TERRY, 1985b). Jaume PONT charakterisierte die Einheitskonzeption Foixs als „magische“ und brachte sie mit der Tradition des alchemistischen Strebens nach der *prima materia* in Verbindung.

Carles Miralles hat zu Recht den noucentistischen Hintergrund dieses Ordnungsdenkens hervorgehoben (vgl. MIRALLES, S.15-20). In einem Aufsatz zur *Unitat* definierte Foix den Begriff „Noucentisme“ selbst als „*amor a la unitat i a la universalitat*“ (in: *La Publicitat*, 15.6.1933; abgedruckt in: Foix, 1990, S.427).

²⁶¹ Die Funktion der Titelfigur als Repräsentantin einer transzendenten Ordnung wird besonders explizit im Kapitel *Del símbol de la Ben Plantada*: „*Ara la veyem a n’ella, la veyem tota y son sentit, y sabem per què importa tant a la Rassa, tant, que ella ens dona, a la quieta, ab cada un dels seus gestes, ab cada una de les seves dites lacòniques, una lliçó de catalanitat eterna, de tradició, de patriotisme mediterrani, d’esperit clàssich (...)*“ (XENIUS, S.123; Orthographie nach dem Original, das noch vor der Normierung der Rechtschreibung durch Pompeu Fabra veröffentlicht wurde).

²⁶² Vgl. CORREDOR-MATHEOS, S.83.

²⁶³ Carles Miralles spricht, um nur ein Beispiel zu nennen, von der „*(...)síntesi de Foix (antic i nou, poètica medieval i avantguarda, integració dels aspectes de la modernitat en la tradició, del crit inconformista en l’ordre, del fragmentari i parcel·lat en el real integrat) (...)*“ (MIRALLES, S.36).

seits, das ihn mit dem ideologischen Programm des Noucentismus verbindet und vom Surrealismus trennt, wie man zu Recht feststellte²⁶⁴, in eine ästhetische Praxis andererseits, die die umgekehrte Bewegungsrichtung vollzieht und sich der französischen Bewegung annähert²⁶⁵, während sie sich dem Noucentismus entfernt²⁶⁶. Beide Richtungen verbindet weniger eine inhärente logische Gemeinsamkeit (oder gar eine Synthese im Hegelschen Sinne der dialektischen Aufhebung im Absoluten) als vielmehr die reale Person Foixs. Daß sein Schreiben nicht oder doch zumindest nicht in breitem Maße auf den Widerstand der zeitgenössischen Literaturkritik stieß, hängt wohl nicht zuletzt mit der Glaubwürdigkeit seiner persönlichen „*humil posició de disponibilitat*“²⁶⁷ ab, mit der er die eigenen Texte präsentierte. Sein Vortrag in der Konferenzreihe *Els 7 davant „El Centaure“* zeugt jedenfalls davon, daß er weder mit der eigenen Person noch mit seiner Poetik den Ort des Skandals suchte.

Genau dorthin strebte dagegen Salvador Dalí mit seinem Beitrag, der unmittelbar auf den Foixs folgte. Der Kontrast zu seinem Vorredner, der die eigene Person hinter seinen poetischen „Übungen“ und den theoretischen Reflexionen anderer verschwinden ließ, ist unübersehbar. Als einziger der drei aktiven Künstler bezieht er eine direkte und unmißverständliche Stellung innerhalb des theoretischen Diskurs um den Status der neuen Kunst. Wobei die Direktheit von Anfang an einer polemischen Intention folgt:

*„Senyors: Unes sabates les portem mentre ens serveixen; quan han servit, quan han esdevingut velles, les arreconem i en comprem unes altres. A l'art no cal pas exigir-li altra cosa; una volta esdevé vell i deixa de servir per la nostra sensibilitat, cal arreconar-lo. Passa a ésser història“*²⁶⁸.

Im Gegensatz zu Carbonell, Gasch und Montanyà präsentiert er die „neue Kunst“, die er mit der „Avantgarde“ gleichsetzt, als Bruch mit der Tradition. Sie ist ihm weder ein Ausdruck ewiger klassischer Werte (Carbonell) oder auch nur rein formaler Essenzen (Gasch), noch ein Mittel zur Bezeichnung individueller Gefühlszustände (Sánchez-Juan, Foix), sondern ein Instrumentarium, das die „Sensibilität“ der Gegenwart zu messen hat und einzig nach seiner Aktualität zu bewerten ist.

Dalí präsentiert seine antitraditionalistische Haltung dabei als Respektbezeugung vor der Vergangenheit. Man ehre die frühere Kunst gerade damit, daß man sie archeologisch behandle und als Phänomen, das der eigenen Zeit fremd ist, konserviere. Ihre Weitertradierung in die eigene Gegenwart hinein werde dagegen weder der Geschichte noch den Bedürfnissen der Aktualität gerecht. Dalí trägt dieses Argument dabei als hygienische Maßnahme vor. Erst die skatologische Terminologie macht seine Ausführun-

²⁶⁴ Vgl. dazu PRUDON, 1987.

²⁶⁵ Dies belegt die Studie von TRICÀS I PRECKLER.

²⁶⁶ Vgl. GEISLER, 1987. In seiner Studie zu Foixs Text *Anava sola i dreta dalt l'autobus* erklärte der Interpret den Autor mit seiner Praxis der „Dispersion“ zum Gegenmodell eines „Logozentrismus“, der die noucentistische Ästhetik Eugeni d'Ors prägte.

²⁶⁷ Lluís MONTANYÀ, S.88.

²⁶⁸ „Per al ‘meeting’ de Sitges“, *L'Amic* 25 (Mai 1928), S.194.

gen zur Provokation²⁶⁹. Die Suche nach der Patina der Vergangenheit wird in seinen Worten zur Beschmutzung mit Exkrementen, wobei die Verwendung infantilen Vokabulars dieses Verhalten zusätzlich als unreif und kindisch diffamiert: „*Els nostres artistes són uns fervents adoradors de la caca*“²⁷⁰.

Der Tabubruch, den Dalí mit seiner Rede anstrebt, kulminiert zweifellos mit der Forderung nach Abriss des gotischen Viertels Barcelonas. Der „Authentizität“ des historischen Kunstwerks setzt er die technischen Möglichkeiten von Film und Photographie entgegen. Womit sein skandalöser Diskurs plötzlich der kulturgeschichtlichen Analyse vom Auraverlust des Kunstwerkes in der Moderne durch die Bedingungen der technischen Reproduzierbarkeit und der damit verbundenen Chance, zu einer neuen Wahrnehmungsweise der Wirklichkeit zu gelangen, die Walter Benjamin ein knappes Jahrzehnt später anstellte, erstaunlich nahe rückt²⁷¹. Dalí geht es allerdings nicht darum, seine Thesen argumentativ zu begründen, er will mit ihnen einen möglichst eindringlichen Effekt bei seiner Zuhörerschaft hinterlassen. Provozierend wirken dabei nicht nur die Ansichten selbst, die er vertritt, sondern auch der dogmatische Ton, in dem sie geäußert werden. „*Dalí no discuteix ni cerca: afirma, només*“, stellte etwa der Rezensent der *Publicitat* dazu fest²⁷².

Während Foix sich auf die Lektüre verschiedener Texte beschränkte, um sich als Suchender einer „inneren“ Wahrheit zu präsentieren, die der alltäglichen Sprache unzugänglich bleiben muß, nutzt Dalí die Konventionen der Rede als Situation einseitiger Kommunikation, um seine Ansichten aggressiv nach außen zu tragen. Er beendet seine Ausführungen mit einem Katalog richtiger Verhaltensweisen für den „zivilisierten“ Katalanen und der resümierenden Feststellung, daß man erst dann über den Status der Kunst zu debattieren brauche, wenn die dringlichsten Hygienemaßnahmen erfolgreich durchgeführt worden seien, nicht ohne den eigenen autoritären Habitus mit einer *dixit*-Schlußformel bewußt auf die Spitze zu treiben²⁷³:

²⁶⁹ Die Kritik gegen den Traditionalismus teilte er natürlich mit einer ganzen Reihe spanischer Intellektueller. Auch Ortega y Gasset argumentierte für die strikte Distinktion zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem und verunglimpft den Traditionalismus als „Verunreinigung“ dieser Trennung. Im Essay *Tierras de Castilla* von 1916 läßt er über seinen Protagonisten, den spanischen Mystiker Rubín de Cendoya, verlautbaren: „*Soy un hombre que ama verdaderamente el pasado. Los tradicionalistas, en cambio, no le aman: quieren que no sea pasado, sino presente. Amar el pasado es congratularse que efectivamente haya pasado, y de que las cosas, perdiendo esa rudeza con que al hallarse presente arañan nuestros ojos, nuestros oídos y nuestras manos, asciendan a la vida más pura y esencial que llevan en la reminiscencia*“ (ORTEGA Y GASSET, 1936, S.145; Hervorhebung H.E.).

Dalís Rede entkleidet das Reinheitsargument der Antitraditionalisten allerdings seines metaphorischen Charakters und bringt es auf die materielle Ebene.

²⁷⁰ „Per al ‘meeting.’ ...“, a.a.O., S.195.

²⁷¹ Vgl. BENJAMIN, 1974. Der Aufsatz über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* wurde 1935/36 im Pariser Exil verfaßt. Zur Überlieferungslage und den Varianten des *Kunstwerk*-Aufsatzes vgl. *Gesammelte Schriften* Band I, 3, S.982-1063.

²⁷² „Els 7 davant el ‘Centaure’. La sessió avantguardista de l’Ateneu de Sitges“, in: *La Publicitat* L, 1880 (16.5.1928), S.4.

²⁷³ Diese performative Formel markiert nicht nur den mündlichen Charakter eines Diskurses, sondern verleiht ihm auch besondere Dignität. Ihre Verwendung ist weitgehend auf Festaktsreden beschränkt.

„*Quan els nostres artistes es banyin diariament, facin esport, visquin fora de la patina, llavors serà qüestió d'inquietar-nos novament per l'art.*
HE DIT“²⁷⁴.

Die Analyse der einzelnen Konferenzbeiträge macht deutlich, daß Dalí als einziger den noucentistischen Grundkonsens einer friedlichen Koexistenz von Tradition und Moderne, der die unterschiedlichen ästhetischen Positionen der übrigen Mitarbeiter von *L'Amic de les Arts* überwölbt und der in ihrer Distanz zur Begrifflichkeit der Avantgarde seinen symptomatischen Ausdruck findet, bewußt zu durchbrechen versuchte.

Hatte sich mit der Veröffentlichung des Manifestes der öffentliche Eindruck ergeben, die Zeitschrift fungiere als Plattform eines militanten Kollektivs, so werden spätestens mit der Vortragsreihe *Els 7 davant el „Centaure“* die internen Differenzen wieder deutlich. Wertet man die Veranstaltung als einen Versuch, die zeitweise entstandene Gruppendynamik zu konsolidieren, muß man sie zweifellos als Mißerfolg werten, wie dies Guillem Díaz-Plaja bereits in der ersten systematischen Studie über die Präsenz der Avantgarde in Katalonien bemerkte²⁷⁵. Von den drei Manifestanten zeigte nur Dalí weiterhin die Bereitschaft, gesellschaftlich aggressiv zu agieren. Die publizistische Aufmerksamkeit, welche *L'Amic de les Arts* spätestens seit dem *Full Groc* auf sich zog, wird er von nun an systematisch auf die eigene Person zentrieren.

7. Ein Haar im Auge der Vernunft: Zu den Prosagedichten Salvador Dalís

Bisher wurden die Positionen, die Salvador Dalí mit seiner „antikünstlerischen“ Ästhetik innerhalb *L'Amic de les Arts* bezog, vor allem anhand von Aufsätzen analysiert, die man im weitesten Sinne als theoretische bezeichnen könnte. Bereits am Text *San Sebastià* wurde jedoch deutlich, daß die Dynamik dieser Ästhetik gerade auf die Einebnung von Grenzen hinausläuft, die sich in der Zeitschrift normalerweise beobachten lassen: der Trennung zwischen den Bereichen von „Theorie“ und „Praxis“ auf einer vertikalen, zwischen den einzelnen Kunstsparten auf einer horizontalen Achse (vgl. S.57). Der „*Protest gegen Entmischung*“, der nicht nur den französischen Surrealismus kennzeichnete²⁷⁶, sondern als ein Grundcharakteristikum der Avantgarden insgesamt behauptet werden kann, ist zweifellos auch ein Anliegen Dalís. Wie ernst es ihm damit war, zeigte er spätestens seit November 1927, als er mit zwei Prosastücken erstmals auch als literarischer Autor in der dafür vorgesehenen Rubrik der Zeitschrift agierte. Damit rückt er schon optisch in einen unmittelbaren Zusammenhang mit J.V. Foix, von dem auf der gleichen Seite ebenfalls mehrere kurze Prosastücke unter dem Titel *Simulacres* erscheinen²⁷⁷. Dalí stellt darüberhinaus aber eine explizite Verbindung zu Foix her, indem er dessen *Conte de Nadal* aufgreift, das fast genau ein Jahr zuvor in der 9. Ausgabe von

²⁷⁴ „Per al ‘meeting’ de Sitges“, a.a.O., S.195.

²⁷⁵ Vgl. DÍAZ-PLAJA, 1932, S.19.

²⁷⁶ STEINWACHS, S.VIII.

²⁷⁷ *L'Amic* 20 (Nov. 1927), S.104.

L'Amic de les Arts mit zwei Illustrationen Dalís veröffentlicht worden war, und einen seiner beiden Erstlingstexte als *Nadal a Brusel-las (Conte antic)* titulierte.

Obwohl die Relation beider Texte auf das rein äußerliche Zitieren des ursprünglichen Titels beschränkt bleibt und nicht die Dimensionen eines „intertextuellen“ Verfahrens annimmt, ist sie dennoch nicht bedeutungslos. Sie ist Signal für den Anspruch Dalís, sich mit seiner literarischen Produktion an den Maßstäben messen zu können, die Foix mit seinen Texten vorgegeben hatte; wobei er mit der indirekten Titelzitation nicht nur Nähe, sondern zugleich die ästhetische Distanz signalisiert, die ihn von Foix trennt. Das „Weihnachtsmärchen“²⁷⁸ wird sowohl zeitlich („*conte antic*“) als auch räumlich („*Nadal a Brusel-las*“) in die Ferne gerückt. In dieser Hinsicht ist es auch interessant, die unterschiedlichen Widmungen zu betrachten, die Foix und Dalí ihren Texten voranstellen.

Widmete Foix seine Prosa Josep Maria López-Picó, einem der prominentesten Dichter des Noucentismus, so eignet Dalí seine beiden literarischen Erstlingstexte Luis Montanyà zu. Während der „*investigador de poesia*“, als der sich der Dichter gerne selbst bezeichnete²⁷⁹, seine poetischen „Forschungen“ damit ausdrücklich in den Traditionszusammenhang religiös-transzendentaler Lyrik stellt²⁸⁰, nutzt Dalí die Gelegenheit, um seine Verbindung zum Literaturkritiker der Zeitschrift zu dokumentieren, mit dem zusammen er nur zwei Monate später das erwähnte *Manifest Groc* publizieren wird. Die Differenz, welche die Selbstpräsentationen beider Künstler innerhalb der Konferenzreihe der *7 davant el „Centaire“* voneinander trennte, läßt sich bereits hier ausmachen. Sie korrespondiert in gewisser Weise zur Spannung, die sich zwischen den ästhetischen „Inhalten“ ergibt, welche die beiden *comptes* vermitteln, ohne sich dazu in einem direkten Analogieverhältnis zu befinden.

Beide Texte scheint auf den ersten Blick die Divergenz, die sich zwischen Titel und dem Rest des Textes ergibt, zu vereinen. Weder Dalí noch Foix behandeln Weihnachten als ein zentrales Thema, sondern präsentieren es nur an peripheren Stellen des Textes, noch dazu ohne logisch begründeten Zusammenhang zum Gesamttext. Im *Conte de Nadal* findet sich eine erste Referenz auf Weihnachten erst nach dem ersten Textdrittel, als der Nachtwächter, der den Ich-Erzähler auf seinem Weg zur geheimnisvollen „*casa del cim*“ begleitet, plötzlich in Falsettstimme und rhythmisch mit den Füßen stampfend „*velles nadales populars*“ vorträgt und die Eukalyptusbäume, die das Gebäude umgeben,

²⁷⁸ Als „Weihnachtsmärchen“ übersetzt Eberhard Geisler den Titel *Conte de Nadal* in seiner Anthologie der Prosatexte Foixs (= GEISLER, 1988). Die Übersetzung ist zwar insofern problematisch, weil sie die Erwartung des Lesers auf eine bestimmte Form phantastischer Erzählung festlegt, während das katalanische *conte* als literarische Gattungsbezeichnung unbestimmter ist und jede Art kürzerer Narration bezeichnen kann. Dafür kann sie die Alltagssprachliche Semantik von *conte* als „*relació d'un esdeveniment fals o de pura invenció*“ korrekt wiedergeben (Definition nach dem *Diccionari general de la llengua catalana* Pompeu Fabras).

²⁷⁹ Zum ersten Mal verwendete Foix diese Selbstcharakterisierung in seinem Text *En versos ben tallats i arrodonida estrofa...*, im Januar 1936 in der Zeitschrift *Quaderns de Poesia* erschienen. Zit. nach: FOIX, 1990, S.123.

²⁸⁰ Als „*poeta catòlic*“ kennzeichnete López-Picó bereits Guillem DíAZ-PLAJA, 1932, S.82-87. Zum religiösen Charakter seiner Lyrik außerdem die Bemerkungen von Felip CID in der von ihm besorgten zweisprachigen Gedichtanthologie.

das ständig sein Aussehen ändert²⁸¹, wie Weihnachtsbäume mit Spielzeug behangen sind. Ein weiteres Mal taucht das Motiv in einem ebenso unrealistisch-verfremdeten Zusammenhang am Ende der „Erzählung“ auf:

„Vet ací els vigilants formats, vet ací el meu guia; vet ací el garatge que cercàvem: tothom s’agenolla i jo intento, inútilment, de cantar. Hossanna! Hossanna! Estiro un pastor del gec i li dic: - ¿Veieu com sant Josep cenyeix la seva cintura a l’americana i no duu alta la trinxà? ¿Veieu com la Mare de Déu seu a la dreia i faig bé d’adormir-me cada vespre d’aquell costat? Tampoc no em respongué“²⁸².

Schon dieses kurze Zitat dürfte deutlich machen, daß das Weihnachtsmotiv bei Foix nicht in einen realistischen Diskurs eingebunden ist. Dennoch besitzt es eine Funktion innerhalb des Gesamttextes, insofern der „Inhalt“ der Erzählung nicht die Repräsentation einer realen Welt bzw. bestimmter Handlungen in ihr bildet, sondern das Drängen unbewußten Begehrens, das Jacques Lacan als „symbolische“ Struktur zu analysieren versuchte²⁸³. Die Suche des Ich-Erzählers nach der abwesenden Geliebten, die letztlich erfolglos bleibt, bildet das narrative Grundmuster, das die verschiedenen einzelnen Begebenheiten, darunter die beiden, die auf Weihnachten Bezug nehmen, zusammenhält und gleichzeitig motiviert. Innerhalb einer psychoanalytischen Lesart, die durch das Fehlen realistischer Kohärenz überhaupt erst stimuliert und durch die Präsenz einer (fiktionalen) psychischen Ich-Instanz plausibel wird, lassen sich die beiden zitierten Stellen als Variationen des Grundthemas vom scheiternden Begehren nach Signifikanz, das in der erotischen Sehnsucht seinen deutlichsten Ausdruck findet²⁸⁴, interpretieren. Im ersten Falle wird ein Zusammenhang mit der Suche nach Gertrudis explizit hergestellt (die „belles llaçades escosseses“ hängen an den Eukalyptus-Weihnachtsbäumen „com les que cenyien el trenat del cabell de Gertrudis“), im zweiten Falle mündet der scheiternde Versuch, an einem gemeinschaftlichen religiösen Ritual zu partizipieren, dessen Sinnhaftigkeit dem Protagonisten jedoch verborgen bleibt, unmittelbar in die Situation erotischer Frustration ein, mit der die Erzählung endet.

Die Untersuchung der Behandlung des Weihnachtsmotives in Foixs Erzählung deutet an, inwiefern sich das Insistieren des Autors auf der Ordnung seiner Prosa und ihrer „unitat secreta“, die ihr auch Lluís Montanyà bescheinigte²⁸⁵, interpretativ nachvollziehen läßt. Tatsächlich wird die Mobilität und Inkonstanz der dargestellten Welt letztlich an die Psyche des Ich-Erzählers zurückgebunden und erhält dadurch ihre Strukturiertheit.

²⁸¹ Zunächst wird es als Burgruine identifiziert, dann als Polizeikaserne und hell erleuchteter Palast, bevor es sich am Ende des Aufstieges als verlassene schäbige Hütte herausstellt.

²⁸² *L’Amic* 9 (Dez. 1926), S.11.

²⁸³ Foixs Prosatexte lassen sich insgesamt brauchbar mit dieser Kategorie des französischen Psychoanalytikers untersuchen, wie Eberhard Geisler zeigen konnte (GEISLER, 1988, S.167ff.). Zum Lacanschen Begriffsgebrauch des „Symbolischen“ vgl. LAPLANCHE/ PONTALIS, S.487f.

²⁸⁴ Dies entspricht auch dem Rahmen der Erzählung, die mit der Frage nach der Signifikanz eines für den Protagonisten unerreichbaren Phänomens beginnt (das unerklärliche Erblühen des Klatschmohns, das zwar sichtbar, aber unerreichbar „dalt dels murs, inabastables“ von statten geht) und mit der Frage nach dem Aufenthalt der abwesenden Geliebten endet („On vas passar aquella nit, Gertrudis?“).

²⁸⁵ Vgl. MONTANYÀ, S.87.

Dalís *Nadal a Brusel-las* läßt sich nicht auf eine solche „verborgene“ Struktur bringen. Sein Text weist keinerlei narrativen Zusammenhalt auf, und sei dieser auch durch das Unbewußt-Symbolische motiviert und nicht durch die Logik des Realen; er strebt nach Desintegration und Fragmentation.

Bereits die erste Zeile beginnt mit einem Bild der Desintegration, das gleichsam als optisches Leitsignal den Text durchzieht. Es handelt sich um das Auge, das in seiner physischen Unversehrtheit verletzt wird: „*Un pel al mig de l’ull*“²⁸⁶. Dieses Bild am Beginn einer Weihnachtserzählung, die zunächst eher eine religiös-erbauliche oder zumindest vom Ambiente winterlicher Stille geprägte Geschichte erwarten ließe, könnte kaum aggressiver sein. Das Auge nimmt innerhalb der menschlichen Sinnesorgane zweifellos eine höchst privilegierte Stelle ein. Als Repräsentant des unkörperlichsten, weil die größte Distanz zwischen menschlichen Körper und wahrzunehmenden Objekt ermöglichenden Sinnes, fungiert es schon seit alters her als Symbol der Abstraktion und Geistigkeit²⁸⁷ und wurde als „Fenster der Seele“ spätestens mit dem Petrarkismus auch zum festen Bestandteil poetischen Metapherninventars. Dieser hohe symbolische und metaphorische Verwendungswert läßt *das* Auge (und erst im Singular gewinnt es seinen symbolischen Status in vollem Ausmaß) zu einem favorisierten Objekt avantgardistischer Angriffslust werden²⁸⁸, wobei gerade der Surrealismus und sein Umfeld eine ganze Ikonographie des zerstörten Auges hervorbrachte²⁸⁹.

Salvador Dalí schuf zusammen mit Luis Buñuel mit der berüchtigten Eingangssequenz des Films *Un Chien Andalou*, den sie im Sommer 1929 gemeinsam drehten, das wahrscheinlich nachhaltigste und gewaltsamste Beispiel dieser Bildlichkeit. Das Haar im Auge in *Nadal a Brusel-las* läßt sich als *eine* Präfiguration dieser Sequenz verstehen, eine Tatsache, die nicht als chronologischer Beweis einer möglichen Urhebererschaft von Interesse ist, wohl aber als Befund, der zeigt, daß Dalís Ästhetik bereits zu diesem Zeitpunkt (Ende 1927) auf den gewaltsamen Bruch mit der Herrschaft des „realistischen“, zur Norm gewordenen Blickes, der die Dinge nur nach festen

²⁸⁶ *L’Amic* 20 (Nov. 1927), S.104.

²⁸⁷ Diese Affinität des Gesichtssinns zum Abstrakten nimmt Christoph WULF zum Ausgangspunkt seiner Studie. Falls es noch eines Beleges für diese These bedürfte, sei der Blick in ein beliebiges Symbollexikon empfohlen. Z.B. Manfred Lurker: *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart ⁵1991.

²⁸⁸ Das *Proclama futurista a los españoles* Ramón Gómez de la Sernas, das bereits als einen ersten Rezeptionsversuch der Avantgarde in Spanien analysiert wurde (vgl. S.20 dieser Arbeit), ist auch in diesem Zusammenhang mit seiner Forderung nach einer „*pedrada en un ojo de la luna*“ erwähnenswert; wobei der Imperativ nicht nur die futuristische Gewalttätigkeit aufgreift, sondern auch auf die bekannte Filmsequenz aus der *Voyage a la lune* von Georges Méliès verweist, in der das Auge des Mondes von einer Rakete durchstoßen wird. Mikroskopisch findet sich hier die Affinität Ramóns zur Avantgarde und seine gleichzeitige Transformation ihrer Aggressivität ins Humorvolle abgebildet.

²⁸⁹ Als prominentestes literarisches Beispiel aus dem Umfeld des Surrealismus ist sicherlich Georges Batailles *Histoire de l’oeil* nennen, die er 1928 unter dem Pseudonym *Lord Auch* veröffentlichte. In der Beschreibung der Stierkampfszene, die darin kulminiert, daß das rechte Auge des Torero Granero im selben Moment von einem *cornazo* durchbohrt wird, in dem sich Simone, die Protagonistin des Textes, mit Hilfe eines Stierhodens selbst befriedigt, hat Bataille zweifellos das obszönste Stück der Bildersammlung geliefert (vgl. BATAILLE, S.52-56).

Identitäten beurteilt, aus ist; ein Anliegen, das auch den Surrealismus kennzeichnet und das etwa für die Texte Foixs in dieser Form nicht zutrifft²⁹⁰.

Daß das Ausgangsbild von *Nadal a Brusel·las* tatsächlich auf solche Gewalttätigkeit hin konzipiert ist, mag zunächst als eine überzogene Interpretation wirken, gewinnt aber schon durch die Tatsache Evidenz, daß es den Leser an eine Parallelstelle aus der dem Text unmittelbar voranstehenden (und im Normalfall bereits rezipierten) Prosa *La meva amiga i la platja* erinnern muß, die das Bild von „*finissims talls del bisturí sobre la corbada pupila*“ anführte²⁹¹. Das Haar im Auge erinnert *optisch* unmittelbar an die haarfeinen Skalpellenschnitte (metonymisch wird die Ursache durch ihre Wirkung substituiert), womit das Bild zweifellos an Brutalität und Schärfe gewinnt. Die sprachlichen Formulierungen, mit denen es dargestellt wird, heben ausdrücklich den visuellen Effekt hervor. Der Ausgangssatz betont, daß das störende Haar die *Mitte* des Sehorgans bedroht, und das folgende Wiederaufgreifen des Bildes unterstreicht, daß es sich um ein weit geöffnetes Auge handelt, das zur Gänze vom Haar *durchquert* wird („*Un ull ben obert amb un pel atravessat*“). Beide Male soll nicht nur die Tatsache vermittelt werden, daß sich ein Fremdkörper im Auge befindet, sondern der dezentrierende Effekt der Störung optisch möglichst sinnfällig gemacht werden. Obwohl zunächst die Beseitigung des Haares angekündigt wird, bleibt es weiterhin präsent. „*Un pel en el ull*“ wird wörtlich wiederholt und kurz darauf das Haar durch einen Splitter (*brossa*) ersetzt, der ins Auge geraten könnte. Auch wenn das Bild sich von nun an im Rest des Textes formal nicht mehr repetiert, bleibt es doch als *pars pro toto* bis zum Schluß präsent: Hieronymus Bosch zündet sich ein Feuer „*amb branques i pels*“ an und am Ende der „Erzählung“ steht nicht zufällig das Nomen, das seinen Anfangspunkt gebildet hatte: „*(...) només hi havia un pel*“²⁹².

Das Bild vom Haar/Schnitt im Auge erweist sich als eine metonymisch wiederholte Konstante des Textes. Es verleiht der chaotischen Sukzession der Sätze, die ohne logische Verbindung aufeinander folgen, zwar keinen festen Aufbau, sorgt aber dafür, daß sie immer wieder lose miteinander verbunden werden. Statt der Kohärenz realistischer Narration setzt Dalí, anders als Foix, nicht die Struktur des Symbolischen,

²⁹⁰ Die Frage nach dem „Urheberrecht“ für das Bild des von einem Rasiermesser durchtrennten Auges hat nicht wenige Interpreten interessiert. Mir scheint schon eine solche Fragestellung vom Mißverstehen des ästhetischen Gehalts der Sequenz zu zeugen, sucht sie doch nach dem „Ursprung“ und der „eigentlichen“ Identität einer Metapher, die gerade das begriffliche Festlegen der Realität aufs Identische zu ihrem Angriffspunkt macht. Der surrealistische Charakter des Bildes vom zerschnittenen Auge offenbart sich auch formal in der Tatsache, daß sich kein Autor finden läßt, sondern es im Zentrum eines kollektiven Interesses steht. Beispiele für den surrealistischen „Sehtrieb“, der auf einen a-realistischen Blick gerichtet ist, finden sich im Katalog *¿Buñuel! Auge des Jahrhunderts*.

²⁹¹ *L'Amic* 20 (Nov. 1927), S.104.

²⁹² Falls es noch eines weiteren Arguments für die Funktion des Haares als Motiv der Desintegration bedürfte, kann auf die Tatsache verwiesen werden, daß Dalí in seinem Text *Un jove*, der seine Objektästhetik innerhalb des Kontextes von *L'Amic de les Arts* abschließt, es genau in diesem Sinne wiederaufgreift:

„*Era que la carn els feia mal, els coïa, tenien una fina llagueta oberta vora l'esfinter en la qual s'hi havia atravesat un pel: si, realment, un pel erecte com una agulla*“ (*L'Amic* 31, März 1929, S.13; Hervorhebung H.E.) .

sondern das strukturlöse, aber dennoch nicht sinnlose Prinzip der formalen Assoziation. Wie seinem Autorenkollegen geht es ihm nicht um die Reproduktion einer vorgegebenen Wirklichkeit, aber er versucht dem realistischen Blick auf die Welt nicht im Ausweichen auf die „inneren“ Visionen des Wachtraums und ihrer autonomen Logik zu entgehen, sondern ihn aktiv zu durchkreuzen, indem er die Realität selbst als ein offenes System beliebig miteinander relationierbarer Formen behauptet.

Das Schreiben beider trifft sich im Punkt einer gemeinsamen Ablehnung instrumenteller Vernunft, die „Bedeutung“ mit Identität und Eindeutigkeit gleichsetzt. Doch während Foix Bedeutung als einen unabschließbaren Prozeß *jenseits* des empirischen wahrnehmbaren Realen zu konstituieren versucht, verbleibt Dalí auf der Ebene des Realen und nimmt die sinnlich erfäßbare optische Präsenz der Gegenstände zum Ausgangspunkt, um die Konventionen traditioneller Semantik zu durchbrechen.

Antonio Monegal charakterisierte den Effekt der Objektpoetik Dalís zutreffend:

„La cosa en sí no es ya apariencia, perceptible mediante un código convencional de interrelaciones, sino presencia inmediata. La lectura convencional del signo ha sido trastocada para insertar el objeto en una nueva red asociativa que no remite a valor referencial alguno fuera de sí misma. Dicha red genera su propio código, y a la vez escapa a cualquier lectura interpretativa, se sitúa al margen de la demanda del sentido. La interpretación no es imposible, pero no está prefijada, sino abierta. A la cosa se le puede atribuir un sentido, pero en sí misma no tiene otro que el ser lo que es“²⁹³.

Die „unmittelbare Präsenz“ der Dinge, von der Monegal spricht, ist für Dalí gleichbedeutend mit ihrer unerschöpflichen Bedeutungsvielfalt. Die gewaltsame Desintegration der Gegenstände aus ihren konventionellen Funktionszusammenhängen wird als „Befreiung“ behauptet, die ihnen ihre „poetische“ Autonomie zurückgibt.

Die Autonomisierung der Objektwelt erreichen die Texte Dalís dabei vor allem mit Hilfe zweier Verfahrensweisen, die sich gegenseitig ergänzen, zu analytischen Zwecken aber im folgenden getrennt behandelt werden sollen: dem Prinzip der formal assoziierenden und inhaltlich indifferenten **Reihung von Gegenständen** und dem Prinzip des plötzlichen und logisch unmotivierten **Wechsels der Identität eines Gegenstandes**.

Erstere Technik meint dabei schlicht die Aufzählung von Gegenständen, die, und das macht diese Technik erst zum Prinzip des von Dalí proklamierten *saber mirar*, ohne erkennbare argumentativ-diskursive oder narrative Funktion miteinander verbunden werden. Diese Technik ließ sich bereits in *San Sebastià* beobachten, wo sie sich mit dem filmischen Montageprinzip in Verbindung bringen ließ (vgl. S.46).

In *Nadal a Brusel·las* läßt sich ein deutliches Beispiel dieses Verfahrens finden, das sich syntaktisch in der parataktischen Reihung einzelner Wörter äußert:

„Els animals, el bou i la vaca.

El bosc.

La llebre, la guineu, l'eriçó.

El bou i la vaca, l'estable. El bou i la vaca, més que no altres bèsties (...)“

²⁹³ MONEGAL, S.44f.

Einen großen Stellenwert nimmt die geschilderte Technik in *Qué he renegat, potser?* ein. Der Text beschreibt, was sich alles auf einem „merkwürdigen Tisch“ inmitten eines Strandes befindet. Wird zunächst schon die Anwesenheit von „unendlich vielen“ Brotkrumen konstatiert, so schließt sich eine Enumeration von Gegenständen an, die in einem „etc, etc.“ endet, das die potentielle Unabschließbarkeit der Reihe verdeutlicht:

„(...)cargolets, curculles, nàcars, punxes de garota, canyes, plomes, vidres, pèls, clofolles d'ametlla, clofes d'ou, pestanyes, suros, etc., etc.“²⁹⁴. Die Objekte weisen dabei zunächst die Gemeinsamkeit auf, Fundstücke zu sein, die durchaus der realen Erlebenswelt Dalís entspringen könnten und sich am Strand von Cadaqués antreffen ließen. Die zweite Enumeration jedoch entfernt sich von der Möglichkeit einer solchen realistischen Lesart. Auf dem Tisch befänden sich weiterhin, so fährt der Text fort, außer den Schwimmern eines Fischernetzes allerlei Tiere im Stadium der Verwesung, darunter neben Eseln und Kühen auch Giraffen und Kamele.

Der Effekt dieser Ansammlung von Gegenständen läuft zweifellos auf eine „indiferenciación de los objetos“²⁹⁵ hinaus, die ihr Spezifisches nivelliert und sie alle in den Status von „Dingen“ versetzt. Dennoch bleiben die Signifikate der Signifikanten zu beachten, gerade weil sie im Text nicht mehr zur Geltung kommen. Es ist auffällig, daß in beiden Reihungen mit Ausnahme der Glasscherben und der „pilots de xarxa“ ausschließlich totes organisches Material aufgezählt wird. Es sind abgestorbene biologische Funktionszusammenhänge bzw. deren Fragmente, die hier zu einer *natura morta* zusammengesetzt werden. Der Blick der „heiligen Objektivität“ nimmt die Welt zunächst als eine Ansammlung von gleichwertigem, identitätslosem und totem Material wahr. Seine zynische Spitze bekommt er, wenn ihm auch der menschliche Körper nur noch solches Material ist bzw. dazu gemacht wird. Die Affinität der Texte Dalís zu Bildern des zerstückelten menschlichen Körpers verleiht der semantischen Indifferenz, die Dalí mit seinem Verfahren der unterschiedslosen Reihung von deskontextualisierten Objekten letztlich erzeugt, die Konnotation des Ahumanen. Der Ablösung der Wörter aus ihren konventionellen Bedeutungsbindungen entspricht als Analogie die Segmentierung einzelner Körperteile aus dem organischen Zusammenhang der menschlichen Person. Das Gedicht *Poema*, Anfang 1928 in der *Gaceta Literaria* veröffentlicht, das mit seinem autoreferenziellen Titel gewissermaßen poetologischen Anspruch erhebt, ist in dieser Hinsicht signifikant²⁹⁶. Die Aufzählung von Gegenständen wird dort zu einem Panoramabild des „verdinglichten“, in isolierte Einzelteile zerlegten menschlichen Leibs:

²⁹⁴ *L'Amic* 30 (Dez.1928), S.233; der Text wurde ins Spanische übersetzt und in der *Gaceta Literaria* am 15.1. 1929 erneut abgedruckt.

²⁹⁵ MONEGAL., S.49.

²⁹⁶Der poetologische Status des Gedichtes läßt sich auch an der Tatsache verdeutlichen, daß Dalí in einem Brief vom November 1927 bereits ein „*Poema*“ verfaßte, das inhaltlich kaum mit dem Text von 1928 zu tun hat, aber zweifellos bereits auf das später bildlich radikalisierte Verfahren der Deskontextualisierung menschlicher Körperteile und ihrer Behandlung als Objekte hinausläuft:

„*Poema*

Pelos de debajo del brazo, labios y arista de nariz

Arista de nariz, bestia podrida y luna

Labios, arista de nariz y playa

„Poema

A la Lydia de Cadaquès²⁹⁷

Una oreja quieta encima de un pequeño humo derecho indicando lluvia de hormigas sobre el mar.

Al lado de una roca fría hay un pelo de pestaña.

Un pedazo de carne desgarrada señalando el mal tiempo.

Hay seis pechos extraviados dentro un agua cuadrada.

Un burro podrido zumbante de pequeñas minuterías representando el principio de la primavera.

Hay un ombligo puesto en un sitio con su pequeñísima dentadura blanca de espina de pez.

Un cangrejo seco sobre un corcho indicando la crecida del mar.

Hay un desnudo color de luna y lleva su nariz.

Una botella de anís del mono horizontal sobre una madera vacía, simulando el sueño.

Hay una sombra de aceituna en una arruga²⁹⁸.

Durch die Mehrzahl der poetischen Texte Dalís in *L'Amic de les Arts* zieht sich ein roter Faden von Blut, den seine Praxis einer Reduktion der Welt auf eine Vielzahl von „cosetes“ hinterläßt²⁹⁹ und der bildlich macht, daß die assoziative Freiheit, mit der die einzelnen Sätze bzw. Wörter aneinandergereiht werden, zunächst ein gewaltsames Zerschlagen vorhandener semantischer Kohärenz zur Voraussetzung hatte: aufgerissene Venen am Ende von Text *La meva amiga i la platja*, das Bild einer blutbespritzten

ombbligo y arruga“ (Zitiert nach: SANTOS TORROELLA, 1987, S.75).

Der Vergleich beider Texte zeigt auch deutlich, daß das Prinzip der freien Assoziierbarkeit nicht nur der rezeptionsästhetische Effekt der Texte Dalís ist, sondern auch ein produktionsästhetisches Verfahren. Die einzelnen Elemente (*nariz, bestia podrida, luna, ombbligo, arruga*) werden als Objekte behandelt, die sowohl intra- als auch intertextuell beliebig transportiert werden können.

Eine Gegenüberstellung des Gedichtes *Poema de les cosetes* mit seiner spanischsprachigen Vorstufe aus dem Briefwechsel Dalís mit Lorca, die als Anhang dieser Arbeit beigelegt ist, soll u.a. dieses produktionsästhetische Verfahren sichtbar machen (vgl. Anhang II).

²⁹⁷ Daß Salvador Dalí dieses Gedicht ausgerechnet Lidia Noguer, einer Fischersfrau aus Cadaquès, widmete, verdient einen Kommentar. An ihr hatte sich bereits Eugenio d'Ors inspiriert, um seine noucentistische Teresa, *La Ben plantada*, zu entwerfen. Dalí macht sie nun zur Leitfigur einer völlig konträren Ästhetik. Ähnlich wie Foix setzt er dem noucentistischen „Logozentrismus“ eine Praktik der „Dispersion“ entgegen (vgl. Fußnote 266). Während bei d'Ors die erdverbundene mütterliche Lidia als symbolischer Garant einer dauerhaften Identität beschrieben wurde, findet sich bei Dalí nur ein durchtrennter Körper, dessen Einzelteile zusammenhangslos in der Landschaft verstreut sind.

Der postavantgardistische, zum „Mystiker“ und Traditionalisten gewandelte Dalí rückte der Ästhetik d'Ors freilich wieder näher und konnte dessen posthum veröffentlichten autobiographischen Erinnerungen an Lidia Noguer (*La verdadera història de Lidia de Cadaquès*, Barcelona 1954) mit Illustrationen versehen. Vgl. die Abbildungen in *Dalí i els llibres*, S.119.

Angaben zur historischen Person der Lidia und ihre Relation mit d'Ors liefert SANTOS TORROELLA, 1987, S.123f., Anmerkungen 1-4.

²⁹⁸ In: *La Gaceta Literaria*, 28 (15. Feb. 1928), S.5.

²⁹⁹ Das expliziteste Beispiel dieser Praxis ist zweifellos das *Poema de les cosetes*, das an der Stelle einzelner Objekte am Ende nurmehr den Oberbegriff selbst auflistet: „*Cosetes, cosetes, cosetes, cosetes, cosetes, cosetes, cosetes, cosetes, cosetes, cosetes, cosetes, cosetes, cosetes...*“

HI HA COSETES; QUIETES COM UN PA“ (*L'Amic* 27, Aug. 1928, S.211).

Armenhausmauer in *Nadal a Brusel-las*, ein „riu de sang“ in *Peix perseguit per un raïm*, eine Flüssigkeit aus Blut und Wasser, in der sich Zucker auflöst, in *¿Que he renegat, potser?* und schließlich in *Un jove* ein Mädchen, dessen Kopfhaut in senkrechte Streifen aufgerissen ist und *“en un vermell i fresc sarrell de carn viva”* über ihren ledernen Mantelkragen herabhängt. Wobei gerade das plötzliche und unmotivierte Auftauchen des Blutes dem poetologischen Verfahren Dalís entspricht: Es bildet kein Leitmotiv, das den Texten insgesamt einen Zusammenhalt verleihen würde, sondern verbindet sie diskontinuierlich und sprunghaft.

Die Texte bekommen nicht nur intern durch einzelne sich repetierende Elemente einen nicht-narrativen, losen Verbund, sondern werden auch gegenseitig verknüpft. Neben dem Motiv des Blutes lassen sich etliche weitere Konstanten feststellen, die auch in der Ikonographie der Bilder Dalís häufig auftauchen, wobei die verwesenden Tierleichen als Kennzeichen des *putrefacte* aus der Ansammlung von natürlichen Materialien des konkreten Lebensraums um Figueres (Oliven, Weintrauben, fossilierte Strandtiere etc.) herausfallen³⁰⁰.

Die alogische Assozierbarkeit der sprachlich vermittelten Gegenstände setzt sich also über den Raum des einzelnen Textes hinaus fort. Das Prosastück *La meva amiga i la platja* ist in dieser Hinsicht vielleicht am aufschlußreichsten, weil es zeigt, daß Dalís Objektpoetik sich nicht nur über die Grenzen der Texte hinwegbewegt, sondern tatsächlich Bestandteil einer medienübergreifenden Ästhetik ist. Mit seinem Untertitel „*La mel és més dolça que la sang*“ bezieht sich der Text eindeutig auf das gleichnamige Bild Dalís, das, wie bereits erwähnt, kurz zuvor in der Herbstausstellung der *Sala Parés* für große Aufregung gesorgt hatte und als „surrealistisch“ attackiert worden war³⁰¹. Dieser Bezug verschafft dem Text jedoch noch keineswegs referenzielle Eindeutigkeit. Obwohl er eine Vielzahl der ikonographischen Elemente des Bildes ebenfalls enthält, läßt er sich nicht einfach als Bildbeschreibung lesen, denn er übersetzt keineswegs die „Inhalte“ des anderen Mediums in eine diskursive Ordnung³⁰². Während Mario Hernández, der das Gedicht nicht als bloße Ekphrasis, sondern als „Transposition“ der Visionen Dalís ins Medium der Schrift versteht, die Interdependenz von Schrift und Bild betonte³⁰³, hat Antonio Monegal den eigenständig literarischen Charakter des Textes hervorgehoben³⁰⁴.

³⁰⁰ Janine MESAGLIO-NEVERS versuchte, die einzelnen ikonographischen und textuellen Konstanten thematisch zu bündeln und ordnet sie schließlich drei lexikalischen Feldern zu (die sie als „*l'ivresse*“, „*le corps*“, „*la mort*“ titulierte). Indem sie die einzelnen miteinander assoziierten Gegenstände wieder nach ihrer Semantik gruppiert, geht sie methodisch genau den entgegengesetzten Weg Dalís und erfährt m.E. wenig von seiner dissoziierenden Ästhetik.

³⁰¹ Siehe Abbildung Nr.9 im Anhang.

³⁰² Als einfache Bildbeschreibung liest ihn etwa SÁNCHEZ VIDAL, 1988, S.116f., Fußnoten 166f.

³⁰³ HERNÁNDEZ, S.310. Er untersuchte Text und Bild vor allem hinsichtlich des darin repräsentierten autobiographischen Verhältnisses zwischen Salvador Dalí und García Lorca und kommt zu dem Schluß, es handele sich um „*una vehemente y compleja alegoría de la personalidad de Lorca tal como la veía Dalí, el cual se implica también en su escenificación*“ (S.316). Es ist sicherlich unbestreitbar, daß innerhalb der Dalíschen Texte in einer Art Geheimcode, den der Interpret mit äußerster Akribie und vor allem anhand von Briefwechseln zu dechiffrieren versucht, auch die persönliche Beziehung des Malers mit seinem Freund verhandelt wird. Diese Erkenntnis hilft für die Analyse der ästhetischen Wirkung der Prosagedichte, die im Vordergrund des vorliegenden Kapitels steht, jedoch nicht unmittelbar weiter.

³⁰⁴ MONEGAL, S.45.

Beide Ansichten beschreiben nicht den *transmedialen* Charakter der Ästhetik Dalís, die sich zwar verschiedener künstlerischer Ausdrucksformen bedient, aber in ihrer Wirkung die Grenzen des gewählten Mediums überschreiten will und innerhalb der jeweils spezifischen Möglichkeiten von Schrift und Bild nach einem gleichen Grundprinzip operiert: das semantisch indifferente Zusammenfügen von Objekten disperser Herkunftsbereiche. Wenn sich *La meva amiga i la platja* ebenso der Elemente eines zuvor entstandenen Bildes wie auch der Bestandteile früherer Texte bedienen kann (die *Rimmel*-Wimperntusche und die Musik der *Revellers*³⁰⁵ beispielsweise tauchten bereits in *San Sebastiá* auf), macht dies deutlich, daß Dalí die freie Assoziierbarkeit der Gegenstände weder als rein literarische noch als malerische Technik verstanden haben will, sondern, seiner „antikünstlerischen“ Haltung entsprechend, als neue, nicht-realistische Möglichkeit der *Perzeption*. Es geht ihm weder nur um die Transposition eines Mediums in ein anderes, noch um die Eigenständigkeit des gewählten Mediums, sondern um den „anderen“ Blick auf die Realität, den beide gleichermaßen vermitteln sollen. Dieser andere Blick soll, dies unterstreicht Salvador Dalí in seinen theoretischen Äußerungen immer wieder, rein auf das äußere Erscheinungsbild der Gegenstände gerichtet und frei von sentimentalischen oder intellektuellen Vorurteilen sein. Was er anlässlich des *Chien Andalou* formulierte, läßt sich auch als Anliegen seiner poetischen Texte begreifen:

„*Es tracta de la simple anotació, constatació de fets. Allò que el diferencia en un abisme dels altres films és únicament que els ‘tals fets’, en lloc d’èsser convencionals, fabricats, arbitraris, gratuïts, són fets reals o ‘semblants als reals’, i per tant enigmàtics, incoherents, irracionals, absurds, ‘sense explicació’. Repeteixo, igual que els fets reals, que són irracionals, incoherents, sense explicació. Únicament la imbecilitat i el cretinisme consubstancials a la majoria dels literats i de la gent de les èpoques particularment utilitaristes, han fet possible creure els fets reals com dotats d’un significat clar, d’un sentit normal coherent i ‘adequat’*“³⁰⁶.

Die Gewaltbarkeit der Bilder ist in den Texten Dalís ebenso wie im *Chien Andalou* nicht nur als optisches Analog zu einer Destruktion von Semantik zu begreifen. Die theoretischen Äußerungen Dalís stellen sie als Befreiungsschlag dar, welche den „realen Tatsachen“ wieder die ganze Bedeutungsfülle zurückgeben soll, die sie durch menschliche Gebrauchskonventionen verloren. „*Hay que dejar las cosas libres de las ideas convencionales a que la inteligencia las a querido someter*“ schrieb er schon im September 1927 in einem bekannten Brief an Lorca, in dem er den Traditionalismus des *Romancero gitano* hart attackierte³⁰⁷.

Das Blut, das die Ästhetik der „heiligen Objektivität“ fordert, zeigt demnach nicht nur den Tod an, sondern auch ein neues Leben, die Freisetzung bisher unterdrückter

³⁰⁵ Zum biographischen Hintergrund der Vorliebe Dalís für die *Revellers* vgl. Antonina RODRIGO, 1984, S.135.

³⁰⁶ „Le Chien Andalou“, in: *Mirador* 39 (24. Okt. 1929), S.6.

³⁰⁷ Brief von Anfang September 1928; zitiert nach: SANTOS TORROELLA, 1987, S.91 (Hervorhebung und orthographischer Fehler im Original).

Instinkte³⁰⁸. In *La meva amiga i la platja* artikuliert sich sehr deutlich, daß Dalí den brutalen und plötzlichen Eingriff in organische Zusammenhänge nicht als Tötungsakt, sondern als lustvolle und vitale Aktion konzipiert:

„Avui, perquè estem molt contents, anirem a la platja a reventar les fibres més doloroses de les nostres fisiologies, i a esqueixar el pols més dèbil de les nostres membranes, amb la superfície crispada de petits aparells i corals tallants. Contraient els nervis, i apretant les nostres pupil·les amb les puntes dels dits, sentirem l'alegria gutural de les venes en trencar-se, i els mil sons de la nostre sang en saltar a pressió per cada nova ferida, amb àgils i vius ritmes més alegres i dolços que no els més dessagnats síncopes dels Revellers“³⁰⁹.

Die Objekte, die aus ihrer natürlichen Umgebung isoliert werden, beschränken sich nicht darauf, bloße Signifikanten darzustellen, deren Bedeutung sich in ihrer Materialität erschöpft. Nachdem sie ihrer bisherigen inhaltlichen Funktion beraubt wurden, können sie unterschiedlichste Identitäten annehmen. Die gewaltsam erzeugte semantische Leere der Dinge sieht Dalí als poetische Freiheit, als Möglichkeit, sie mit beliebigen assoziativen Inhalten zu füllen. Während die zuvor geschilderte Technik der Reihung die sprachlich benannten Objekte semantisch indifferent werden ließ, werden sie mit Hilfe des Prinzips ständig wechselnder Identitäten im Gegenteil polysemisch. So kann im zitierten Gedicht aus einem von Ameisen übersäten neugeborenen Kind, bzw. aus dessen Abbildung³¹⁰, eine weibliche Brust werden, die von der Nadel eines Plattenspielers aufgezehrt wird, um sich schließlich als Zigarettenpapierfetzen zu entpuppen, die um einen magnetisierten Ring angeordnet sind und vom Wind bewegt werden³¹¹.

Die „Verdinglichung“ des Menschen, die Abtötung alles Emotionalen und Subjektiven³¹², deren Prozeß hier *in nuce* mit kaum überbietbarem Zynismus ausgestellt wird,

³⁰⁸ Mario HERNÁNDEZ machte auf die Gemeinsamkeit der poetischen Konzeption von einer Freisetzung der Instinkte bei Lorca, Buñuel und Dalí aufmerksam, die sich auch mit der Bildlichkeit des Blutes verbindet. Er betonte allerdings auch zu Recht, daß Dalís kulturdestruktiver Einsatz dieser Kräfte ihn nur mit Buñuel verbindet (vgl. S.312). Das Verfahren einer gewaltsamen Deskontextualisierung als Freisetzung der Objekte läßt sich nicht nur als ein Grundprinzip der Ästhetik Dalís begreifen, sondern kennzeichnet auch Buñuels kinematographische Theorie dieser Zeit. In seinem Text „*Découpage*“ o *segmentación cinegráfica* kennzeichnete er die Segmentation als „*Escisión de una cosa para convertirse en otra. Lo que antes no era, ahora es. Manera la más simple, la más complicada de crear*“ (in: *La Gaceta Literaria* 43, 1.Okt.1928, S.1).

³⁰⁹ *L'Amic* 20 (Nov.1927), S.104; Unterstreichungen H.E.

³¹⁰ „*Un matí, vaig pintar amb ripolin un nen tot just nascut, i vaig deixar-lo assecar en el camp de tennis*“ (*ibid.*). Obwohl die Formulierung zunächst nahelegt, daß es sich nur um die Abbildung eines Kindes handelt, beschreibt der weitere Text dieses Abbild als reale Person: „*Al cap de dos dies el vaig trobar eriçat de formigues que el feien moure amb el ritme anestesià i silenciós de les garotes.*“. Da Dalí die Realität selbst auf ihre optisch wahrnehmbare Oberfläche reduziert, bleibt aus seiner Sicht im Grunde keine Differenz mehr zwischen bildlichem Medium und Empirie. Für die Wirkung des sprachlich vermittelten Bildes ist die Ambivalenz des Ausdrucks *pintar un nen* (wird ein Kind gemalt oder bemalt?) daher irrelevant.

³¹¹ „*Tot seguit vaig adonar-me, però, que el nen tot just nascut no era altra cosa que la sina rosa de la meva amiga, menjada frenèticament per l'espessor metàl·lica y brillant de les agulles del fonògraf. Però, no era tampoc la sina d'ella: eren els trossets del meu paper de fumar, agrupats nerviosament a l'entorn del topaci imantat de l'anell de la meva promesa*“ (*ibid.*).

³¹² Die Distanzierung von allem Emotionalen wird auch in Dalís weiterem Werk eine Konstante bleiben. Dazu etwa SANTOS TORROELLA, 1984, S.101f.

bildet für Dalí die Bedingung dafür, daß die Formen der Realität eine irrationale Dynamik entfalten können. Sie bleiben zwar äußerlich statisch, werden aber in ihrer Bedeutung schwankend und instabil. Der „Dynamismus“, den Dalí anstrebt, ist, wie er in *Nous limits de la pintura* ausführte, ein psychologischer Effekt, „*fet de tal manera que per als nostres sentits resta com específicament plàstic i estàtic mentre que psicològicament obra com una velocitat*“³¹³.

Im Gedicht *Peix perseguit per un raïm* kann sich so aus der Präsenz eines Fisches und einer Weintraube, die im ersten Satz ausdrücklich als „*cosetes*“ tituiert werden, ein rasanter Wechsel von absurden Verfolgungsszenarien entwickeln, die zum Teil mit Versatzstücken fester filmischer Genremuster arbeiten, in *Con el sol*, das im März 1929 in der *Gaceta Literaria* erschien, entstehen aus ein und demselben Material, einer Reihe getrockneter Nasenpopel, unterschiedlichste Gegenstände³¹⁴ und in einem weiteren Gedicht, das ebenfalls in der Madrider Kulturzeitschrift veröffentlicht wurde, wird das Prinzip des Identitätswechsel der Objekte bereits im Titel deutlich: *UNA PLUMA, que no es tal PLUMA, sino una diminuta HIERBA, representando un caballito de mar, mis encías sobre la colina y al mismo tiempo un hermoso paisaje primaveral*³¹⁵.

Die abrupte Transformation der Gegenstände, die Dalí in seinen poetischen Texten vornimmt, läßt sich nicht mehr sinnvoll als metaphorischer Prozeß verstehen, bei dem eine Bedeutungsübertragung (gr. μεταφορα = ‘Übertragung’) zwischen zwei verschiedenen sprachlichen Elementen stattfindet, selbst dann nicht, wenn man von einer Ausweitung der semantischen Spanne zwischen „*teneur*“ (bildspendendes Element, Primum) und „*véhicule*“ (bildempfangendes Element, Sekundum) über das Maß traditionellen Metapherngebrauchs ausgeht, wie dies Michael Riffaterre in einer bekannten Studie als eines der Kennzeichen surrealistischer Dichtung postulierte³¹⁶. Behauptet wird vielmehr eine „totale“ Semantik des Objektes, das theoretisch alle möglichen Signifikate zugleich annehmen kann. Die Realität ist für Dalí nicht nur eine metaphorische, sondern gänzlich paradigmatisch, insofern alle ihre Elemente zueinander in einem Similitätsverhältnis stehen und miteinander substituierbar sind³¹⁷. Weil jede einzelne Form in sich bereits alle anderen enthält, ist es nicht mehr sinnvoll, eine hierarchisch organisierte syntagmatische Beziehung zwischen verschiedenen Objekten herzustellen. Die beiden

³¹³ *L'Amic* 24 (April 1928), S.185.

³¹⁴ „*Con el sol hay un moco, de pie, al borde de un canto de acera*
(...)“

y otro moco quieto encima una arna a 40m., que es una alegre canción,

y otro moco seco, que es un viraje,

y otro moco volador, que es un traje sastrer,

y otro moco enrampado, que es la historia de una nuez,

y otro moco, dado a la bebida, que es los ruidos de la guerra europea (...)“

(in: *La Gaceta Literaria* 54, 15. März 1929, S.1).

³¹⁵ In: *La Gaceta Literaria* 56 (15. April 1929), S.4.

³¹⁶ RIFFATERRE, S.218f. Die „Primärmetapher“, bei der die übliche semantische Differenz von *Tenor* und *Vehicule* überschritten werde, stellt seiner Ansicht nach die Grundlage für die Elaborierung einer Reihenmetapher dar, bei der verschiedene weitere Metaphern durch das formale Assoziationsverfahren der *écriture automatique* abgeleitet werden. Riffaterres Terminologie orientiert sich explizit an I.A. Richards *The philosophy of rhetoric*. Die im Deutschen sprechendere Begrifflichkeit von „Bildspender“ und „Bildempfänger“ geht zurück auf: Harald Weinrich: *Sprache in Texten*, Stuttgart 1976.

³¹⁷ Die Terminologie orientiert sich weiterhin an Jakobson; vgl. S.48 dieser Arbeit.

untersuchten Techniken Dalís (Reihung bzw. Identitätswechsel der Gegenstände) laufen in einem gemeinsamen Fluchtpunkt zusammen, der sich als Sinnmultiplizierung und Sinnentleerung zugleich lesen läßt. Einerseits die Reduktion der Realität auf eine Vielzahl gleicher Formen, die sich beliebig aneinanderfügen lassen und letztlich zu einem einzigen Signifikant (der *cosa*) werden, andererseits die „innere“, inhaltliche Dynamik der Formen, die es unmöglich macht, sie auf ein eindeutiges Signifikat zu reduzieren.

Beide Prozesse hängen selbstverständlich von Salvador Dalí als dem realen Autor der Prosagedichte ab. Daß die Texte bisher, mit Ausnahme Antonio Monegals, von der Literaturwissenschaft in erster Linie als eine Sammlung seiner persönlichen Obsessionen interpretiert³¹⁸ oder auf den in ihnen enthaltenen privaten und symbolisch verschlüsselten Code des Malers, in dem er mit García Lorca und Luis Buñuel kommunizierte, untersucht wurden, ist verständlich angesichts ihrer systematischen Destruktion diskursiver Ordnung. Dies läuft ihrer ästhetischen Selbstpräsentation aber im Grunde entgegen, die sie als einen Effekt des „reinen Sehens“ propagiert, welches alles Anekdotische und Subjektiv-Emotionale unterdrückt. Zwar ist in fast allen Prosagedichten Dalís ein lyrisches Ich anwesend, aber es tritt nie als Subjekt im eigentlichen Sinne auf. Anders als bei Foix, dessen traumartige „Visionen“ fast immer an das Vorhandensein einer psychischen Instanz gebunden bleiben, die sich in konkreten Körpererfahrungen entäußert³¹⁹, werden die Assoziationen unterschiedlicher Bilder bei Dalí als Effekte der Realität selbst präsentiert³²⁰. Das „Ich“ seiner Texte beschränkt sich auf die Funktion des genauen und gefühllosen optischen Registrierens seiner diskontinuierlichen, vom Menschen befreiten Umgebung. Wobei seine Entfernung vom Subjektiven und die Annäherung an das Objektiv der photographischen oder kinematographischen Kamera dort am maximalsten ist und sich am konsequentesten äußert, wo auch noch das Auge zum Gegenstand wird.

8. Positionswechsel: die „Antikunst“ als surrealistische Praxis

Die Ästhetik, die Dalí in seinen Prosagedichten vermittelt, zielt nicht auf die *Repräsentation* bestimmter logisch erfaßbarer Inhalte ab. Sie will vielmehr selbst Präsenzen

³¹⁸ Dies betrifft vor allem VAN DE PAS, 1989a, S.57ff.

³¹⁹ Der Text *Lletra a un amic i col·lega* etwa stellt das Verschwinden bzw. den Untergang des eigenen Körpers als Grundlage seiner Poetologie dar (vgl. *L'Amic* 19, Okt. 1927, S.97). Vor allem die körperliche Verkleinerung taucht als Motiv der psychischen Regression häufig in der Prosa Foixs auf. Dazu Pere GIMFERRER, S.17.

³²⁰ Diese Interpretation in Abweichung zu Arthur Terry, der in der Abwesenheit von „Subjektivität“ eine Gemeinsamkeit der Texte Foixs und Dalís sehen wollte (vgl. *Salvador Dalí: the early years*, S.213). Damit verschweigt er jedoch entscheidende Differenzen. Auch dort, wo bei Foix die Transformationen der äußeren Welt als Fakten berichtet und nicht mit einem wertenden Kommentar versehen werden, stehen sie im Bezug zur Person des Ich-Erzählers, auf den sie psychische Eindrücke hinterlassen (Staunen, Verunsicherung, Angst, etc.), die sich auch in seinem Verhalten niederschlagen. Anders als Dalí, dem es in seiner Prosa vorrangig um die irrationale Dimension der Realität selbst geht, präsentiert Foix in seiner Prosa gerade das Drama des Subjektes, das, seiner etymologischen Bedeutung entsprechend, ein „Unterworfenes“ ist (lat. *subiacere* = ‘unterwerfen’, ‘unterliegen’, etc.) und Strukturen unterliegt, denen es rational nicht Herr werden kann. Bereits Pere Gimferrer konnte anhand von *Gertrudis* und *KRTU* die Thematik „*de la pròpia personalitat i de les mutacions*“ als eine Hauptkonstante Foixs herausarbeiten (GIMFERRER, S.11).

schaffen, ein Ereignis darstellen. Die Unvermitteltheit der gewaltsamen Bilder, die dem Leser vor Augen geführt werden, soll in erster Linie psychologisch wirksam sein, möglichst schockartig ihren Eindruck hinterlassen. Dieses Charakteristikum macht die Texte unzugänglich für eine Analyse, die nach einer kohärenten „Aussage“ sucht. Ihnen fehlt jegliche Substanz, sie erschöpfen sich ganz auf der Oberfläche und sind effekt-hascherisch, insofern sie auf schnelle und nur momenthaft gültige Ergebnisse aus sind. Ihr bestimmendes Moment ließe sich durchaus zutreffend mit der von Karl Heinz Bohrer als ästhetische Kategorie behaupteten zeitlichen Modalität der „Plötzlichkeit“ erfassen³²¹. Allerdings ist es für die Haltung Dalís kennzeichnend, daß er mit seinen Texten nicht ausschließlich im Feld des bloßen „Scheins“ der Kunst operieren will. Das *Manifest Groc* und die Rede im Athenäum von Sitges wurden als Beweis für seinen gesellschaftlichen und kulturellen Willen zum Bruch bereits analysiert. Beide Diskurse bedienten sich noch vorrangig futuristischer Topoi bzw. der Ideen aus der Provenienz von *L'Esprit Nouveau*. Bereits mit seinem nächsten öffentlichen Auftritt war es dann jedoch der Surrealismus, der als Stichwortgeber fungierte, wenn man der Aussage Santos Torroellas glauben darf, nach der sich Dalí mit seinem Vortrag, den er am 21. Mai 1928 im Rahmen einer Konferenzreihe anlässlich der *Exposició Provincial de Bellas Artes* in Figueres hielt, zum ersten Mal „*adicto a dicha corriente*“ gezeigt habe³²². Auch wenn diese Einschätzung letztlich spekulativ bleiben muß, da der Wortlaut der Rede nicht erhalten ist und die Rezensionen in der örtlichen Presse nur pauschalisierend und ohne nähere inhaltliche Bestimmungen von einer Konferenz über „moderne Kunst“ sprechen³²³, kann kein Zweifel bestehen, daß sich der Künstler nach dem Erscheinen des *Manifest Groc* und der damit erreichten Aufmerksamkeit innerhalb des eigenen kulturellen Kontextes bereits in Richtung Paris und der dortigen Avantgarde orientierte und sich darum bemühte, seine antikünstlerische Praxis mit den Theoremen Bretons kompatibel zu machen.

Über die Gründe für Dalís Hinwendung zum Surrealismus hat die Forschung vielfach reflektiert, wobei besonders die These, sie sei auf den wachsenden Einfluß Buñuels zurückzuführen, Beachtung gefunden hat³²⁴. Ungeachtet der persönlichen Motive, die zu Dalís Positionswechsel geführt haben mögen, ist für die hier vorgenommene Fragestellung entscheidend, wie er in *L'Amic de les Arts* präsentiert wurde. Innerhalb des Kontextes der Zeitschrift offenbarte Dalí seine Ausrichtung am Surrealismus nur zögerlich und zunächst in indirekter und gleichsam maskierter Form, ein Vorgehen, das verständlich wird, wenn man sich die strikt ablehnende Haltung Gaschs vergegenwärtigt.

³²¹ Vgl. BOHRER; zur Begrifflichkeit des „Plötzlichen“ besonders S.7ff. sowie das Kapitel „Zur Vorgeschichte des Plötzlichen. Die Generation des ‘gefährlichen Augenblicks’“, S.43-66.

³²² SANTOS TORROELLA, 1987, S.154.

³²³ Dies die übereinstimmende Bezeichnung in den Mitteilungen der Tageszeitungen *La Vanguardia* (22.5.1928, S.31) und *La Veu de Catalunya* (23.5.1928, S.4) sowie der Wochenzeitung *La Campana de Gràcia* (26.5.1928, S.4). *La Publicitat* berichtete ebenso vage von einer „*conferència sobre avantguardisme*“ (23.5.1928, S.4). Das Ereignis war der Presse nur deshalb eine Kurznachricht wert, weil der Bürgermeister von Figueres, Ramón Bassols, kurz nach Dalís Rede den Abschlußvortrag der Konferenz hielt und in deren unmittelbarem Anschluß an einem Herzinfarkt verstarb.

³²⁴ Sánchez VIDAL, 1988, besonders S.118ff. und S.153-182.

In seinen autobiographischen Aussagen behauptete Dalí später selbst, sich der Zeitschrift und ihrer Redakteure als Versuchsfeld bedient und beliebig manipuliert zu haben.

„Durante estos dos meses [d.h. vor seiner Fahrt nach Paris im April 1929] me entrené, agucé todos mis medios doctrinales de acción a distancia y lo hice utilizando una pequeña peña de intelectuales agrupados en torno a una revista titulada L'Amic de les Arts. Manejaba a este grupo a mi gusto y me servía de él como de una cómoda plataforma para revolucionar el ambiente artístico de Barcelona. Hacía todo esto por mí solo, sin moverme de Figueras, y su único interés para mí, por supuesto, era el de un experimento preliminar antes de París, un experimento que me sería útil para tener la sensación exacta del grado de eficacia de lo que ya entonces llamaba mis 'tretas'“³²⁵.

Auch wenn diese zynisch zur Schau gestellte Dominanz über die Mitwelt zum großen Teil erst aus der Retrospektive gewonnen sein dürfte, als Effekt zeitlicher und räumlicher Distanz sowie der finanziellen Macht und des publizistischen Einflusses, die Dalí zum Zeitpunkt, als er sein *geheimes Leben* veröffentlichte (1942), bereits erreicht hatte, so kann man ihm doch glauben, daß seine Beiträge in *L'Amic de les Arts* von strategischem Denken geprägt waren.

Der Aufsatz *Nous limits de la pintura*, der in Fortsetzungen über drei Nummern der Zeitschrift hinweg veröffentlicht wurde, ist ein Beispiel dafür; mit der Annahme einer taktischen Dimension gewinnt er an Kontur.

Insgesamt handelt es sich um den Versuch, einen Überblick der aktuellen Tendenzen der Kunst zu geben, wobei dieser Versuch keine stringente Argumentation verfolgt, sondern sich zunehmend zu einer Ansammlung verschiedenster Theoreme verläuft. Bereits in der graphischen Darstellung ist dabei ein auffälliger Bruch zwischen dem ersten und den beiden darauffolgenden Teilen der Abhandlung festzustellen. Während der erste Teil, der im Februar, also noch *vor* der Publikation des *Manifest Groc* erschien, nur die übliche horizontale Schriftführung aufweist, ist der Rest des Aufsatzes an beiden Rändern der Kolumnen von vertikal gedruckten Leitbegriffen begleitet: „*Dinàmica*“, „*Llegeuresa*“, „*Onirisme*“, „*Surrealisme*“, „*Automació*“, „*Natura*“, „*Significacions*“, „*Arp*“, „*Le Cadavre Exquis*“, etc. Schon optisch wird der Text neu organisiert und an der Terminologie des Surrealismus ausgerichtet. Im ersten Teil von *Nous limits de la pintura* spielte die französische Avantgardebewegung noch eine sehr periphere Rolle; im Mittelpunkt stand hier die zunehmende Ablösung der Malerei vom Impressionismus, ein Vorgang, der als Prozeß der Abstraktion und Entsinnlichung beschrieben wird und terminologisch als Wechsel von „Perzeptionskunst“ zu „Konzeptionskunst“ bezeichnet wird. Dabei beruft sich Dalí vor allem auf Severini und Ozenfant, aber auch auf Eugeni d'Ors und dessen Begriff der „Kategorie“, welche der Materie übergeordnet sei.

Die Beobachtung eines Wechsel von den Theoremen des Purismus hin zum Surrealismus wäre nicht erwähnenswert, handelte es sich um eine kunsthistorische Studie, die zunächst die Ablösung des Impressionismus durch den Kubismus und die unterschiedlichen puristischen Bewegungen beschreibt, um dann die Bedeutung des Surrealismus als

³²⁵ *Vida secreta*, S.221.

neueste Kunstströmung zu untersuchen. Tatsächlich tritt aber der Text in allen seinen Teilen als synchrone Analyse mit dem Anspruch auf, einen Querschnitt der aktuellen Situation zu geben, wobei Dalí, und dies ist entscheidend, zugleich seine eigene Malerei positioniert. Die Bestimmung der eigenen Ästhetik bildet explizit den Beginn des Aufsatzes. Polemisch rechtfertigt Dalí seine Bilder gegen den Kritiker Rafael Benet. Die Abbildung isolierter, von ihrem organischen Kontext abgetrennter menschlicher Körperteile wird unter Berufung auf die Eigengesetzlichkeit der Kunst legitimiert:

„¿Haurem de recordar, encara, a Rafael Benet, que la vida de les criatures que poblen la superfície de teles i el món de la poesia, obeeixen i tenen condicions de vida ben diferents de les criatures que poblen la superfície de la terra? ¿Que la fisiologia plàstica o poètica d'una pintura o d'una poesia obeeix a d'altres lleis que les de la circulació de la sang?“³²⁶.

Die Inkohärenz der abgebildeten Welt wird ausdrücklich in Distanz zur Realität gesetzt. Damit verliert sie natürlich den Anspruch, gleichzeitig eine Aussage über die Wirklichkeit des Betrachters zu liefern. Dalí ist in diesem Abschnitt darum bemüht, das beunruhigende Potential seiner Bilder zu entschärfen, indem er es als „Freiheit der Kunst“ abbucht. Bezeichnenderweise wird der Surrealismus nur als Beweis für „*l'autonomia poètica de les coses i de les paraules*“ vorgestellt, nicht aber artikuliert, daß für ihn das „befreite Wort“ keine rein sprachliche Angelegenheit ist, sondern immer zugleich Ausdruck einer konkreten Lebenspraxis.

Ganz anders, und diesmal übereinstimmend mit der Doktrin Bretons, wird das Verhältnis von Kunst und Realität im zweiten Teil des Aufsatzes bestimmt. Nun wird die neue Kunst auf einmal als Möglichkeit vorgestellt, die Wirklichkeit von den Zwängen rationalen Denkens zu befreien und der „physischen Realität“ ihr „normales“ Aussehen wiederzugeben:

„Així, doncs, és ben bé esfreïdor que per aquest sentit de la inspiració la realitat física recobri una aparença normal en quant a la seva manca d'aplicació conformista, que una lògica convinguda ha dotat d'atribucions insuperablement antireals, controlades només per l'hàbit (...)“³²⁷.

Von der zunächst konstatierten Differenz von „Kunst“ und „Leben“ bleibt keine Spur mehr. Der zweite Teil des Aufsatzes behauptet mit einem langen Zitat Bretons den Surrealismus als dialektische Durchdringung beider Bereiche. Wurde der Bruch mit organischer Konsistenz zuvor noch als fiktionaler charakterisiert, so macht ihn Dalí nun unter Berufung auf den „verrückten“ Heraklit als ein Element der *Natur* stark³²⁸.

Die Verschiebung der „neuen Grenzen“ der Malerei, und dies bedeutet implizit auch *seiner* Malerei, die Dalí zwischen Februar und April vornimmt, ist zu abrupt, als daß sie sich als ein stringenter Evolutionsprozeß im Sinne kontinuierlicher Entwicklung fassen ließe. Dalí versucht diesen Mangel an Kohärenz auch gar nicht zu verdecken, sondern

³²⁶ *L'Amic* 22 (Feb. 1928), S.167.

³²⁷ *L'Amic* 24 (April 1928), S.186.

³²⁸ „*¡Natur! ¿Caldria reclamar-se d'aquell foll d'Heraclit? Els joves d'avui saben quelcom d'aquesta paraula i saben alegrar-se'n*“ (*ibid.*, S.185).

wertet ihn als eine Stärke seiner Analyse. Wo die Inkonstanz ein Hauptcharakteristikum der neuen Kunst darstelle, werde geistige Flexibilität benötigt. Beständiges „*entrenament gimnàstic*“ sei, so erklärt er, „*indispensable per a seguir l'evolució de l'art del nostre temps*“³²⁹. Die Dynamik des „Poetischen“ entziehe sich, so stellt er an anderer Stelle fest, letztlich den traditionellen Kategorien der Ratio:

„*La poesia ocupa llocs inesperats completament inaccessibles i incontrolables per als que se serveixen de guies caducades de temps. La guia no està encara confeccionada*“³³⁰.

Damit benennt Dalí sicherlich zutreffend die Aufwertung des Transitorischen in der Kunst der Moderne, die, gezeichnet durch die „*Male der Zerrüttung*“, nur mehr die Inkonstanz als sichere Konstante besitzt³³¹. Zugleich formuliert er aber auch sein eigenes argumentatives Verfahren, das eine deutliche Parteinahme zwar suggeriert, sich einer festen Positionsbestimmung jedoch zugleich entzieht. Hatte der Aufsatz mit einer expliziten Rechtfertigung der eigenen Ästhetik begonnen, so wird sie zunehmend hinter den fremden Diskursautoritäten verborgen. Dalís persönliche künstlerische Auffassungen werden in seinen Ausführungen zu den Surrealisten zwar immer mittransportiert, bleiben aber implizit. So bekundet er zwar einerseits seine Sympathie für ihren „Mord“ an der Kunst, eine Sympathie, die sich auch in der Radikalisierung der verwendeten Bildlichkeiten manifestiert³³², betont aber zugleich, sein Denken sei „*ben lluny d'identificarse*“³³³.

Die logische Widersprüchlichkeit des gesamten Aufsatzes ist nicht nur seinem Thema geschuldet, sondern zugleich einer der „Kniffe“ (*tretas*), von denen Dalí sprach und mit deren Hilfe er den Surrealismus als sein neues theoretisches Paradigma in *L'Amic de les Arts* zu installieren versuchte, ohne einen direkten Bruch mit seiner bisherigen Selbstpräsentation, die von Gasch und Montanyà unterstützt worden war, herbeizuführen.

Ein weiteres Indiz für den gleichsam maskierten Stellungswechsel Dalís hin zum Surrealismus bietet sein Artikel über Joan Miró. Er bildete Bestandteil einer ganzen *Hommage*, die *L'Amic de les Arts* dem Künstler in der Juniausgabe 1928 abstattete und an der sich

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *L'Amic* 25 (Mai 1928), S.195.

³³¹ „*Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel von Moderne; das, wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert; Explosion ist eine ihrer Invarianten. Antitraditionalistische Energie wird zum verschlingenden Wirbel*“ (ADORNO, S.41).

³³² Dies läßt sich beispielsweise am unterschiedlichen Einsatzes der Symbolik des Blutes erkennen. Während im ersten Teil des Aufsatzes die Eigenlogik der Malerei noch mit dem Fehlen des Körpersaftes in Verbindung gebracht wird und Dalí betont „*que les figures decapitades viuen llur vida orgànica i perfecta, reposen a l'ombra de les més sagnants vegetacions sense embrutar-se de sang, i encara s'ajeuen nues sobre les més tallans i ericades superfícies dels marbres especialíssims, sense perill de mort*“ (*L'Amic* 22, Feb. 1928, S.167, Hervorhebung durch Dalí), bildet das Rot des Blutes am Ende des dritten Teils ausdrücklich die Farbe, die die metamorphische Wirklichkeit charakterisiert, die der „Künstler von heute“ darzustellen versucht: „*¿O que ben lluny del fred trobi [l'artista d'avui] el foc i el gel reals provant només de deixar que la brasa es geli en la pupil·la de l'ase podrit i el plomer, plomatenyit de roig-sang, esdevingui, per una hàbil transformació, la bola de foc que es mou lenta dintre la nit de les nostres simplificacions amoroses?*“ (*L'Amic* 25, Mai 1928, S.196).

³³³ Vgl. Fußnote 192.

außer Dalí auch Magí Albert Cassanyes, Sebastià Gasch und, davon räumlich abgegrenzt, J.V. Foix beteiligten³³⁴. Miró bildet dabei eine Art Projektionsfigur, an der sich die Kunsttheorie der einzelnen Beiträger ablesen läßt³³⁵. Cassanyes etwa unterstreicht die Individualität Mirós, seinen „*accent personal*“, und betont seine Unabhängigkeit gegenüber den verschiedenen Kunstströmungen, denen er nahestand³³⁶. Auch Sebastià Gasch akzentuiert das Ausnahmetalent des Malers, dem ein unmittelbarer, nicht über die Sinne vermittelter Kontakt zu seiner unbewußten „anima“ und damit zum Wesen der Dinge selbst gelänge. Wie schon in seinem Vortrag zu *Els 7 davant „El Centaure“* stellt er die Aufgabe der Kunst als einen Essentialisierungsprozeß dar, der die „*substància oculta*“ aufzuzeigen hätte. Miró, der dies instinktiv erreiche, wird dementsprechend als „*l'artista més pur*“ charakterisiert³³⁷.

In einem weiteren Artikel, der eine Presseschau der Kritiken zur jüngsten Ausstellung des Malers in der Pariser Galerie Georges Bernheim bietet, funktionalisiert Gasch den internationalen Erfolg des Künstlers zum Beweis für die Richtigkeit seiner eigenen ästhetischen Maßstäbe. Die Wertschätzung, die Miró bei verschiedenen europäischen Kunstkritikern genießt, wird ebenso wie der rein finanzielle Mehrwert, den seine Bilder erbringen, zum Anlaß, nachgerade infantile Triumphgefühle über die katalanischen Kritikerkollegen auszuleben³³⁸.

Auch Dalí nutzt Miró als Vehikel, um persönliche Differenzen gegenüber der traditionsorientierten Richtung der katalanischen Gegenwartskunst zu artikulieren, wie die Invektive am Ende seines Artikels beweist:

„Naturalment, l'art de Joan Miró ve gran al món estúpid dels nostres artistes intel·lectuals, en el qual la màxima realitat és atorgada a la pintura d'arbres torts. Miró, però, ens aconhorta de l'aclaparadora buidor indígena, i de la càrrega

³³⁴ Während die anderen drei Beiträge gemeinsam unter der Rubrik *Les Arts* erschienen, wurde Foixs Beitrag als *Literatura* präsentiert.

³³⁵ Den Charakter einer Projektionsfigur besaß Miró nicht nur unter den katalanischen Kunstkritikern. Die unterschiedlichen Interpretationen seines Werkes durch Michel Leiris, Georges Bataille und Carl Einstein in *Documents* beispielsweise zeugen von den internen ästhetischen Differenzen innerhalb dieser Zeitschrift, die als eine Art Gegenforum des offiziellen Surrealismus fungierte (mit Michel Leiris, André Masson und Jacques-André Boiffard versammelten sich dort etliche „Dissidenten“ der Bewegung) und die durchaus heterogener war, als es der Blick vieler Batailleexegeten wahrnimmt. Vgl. die Aufsätze von Michel Leiris in: *Documents* I,5, 1929, S.263-269, Carl Einstein in: *Documents* II,4, 1930, S.241-243 und Georges Bataille in: *Documents* II,7, 1930, S.398-403). Für eine Übersicht der Zeitschrift: *Dada and surrealism reviewed*, S. 229-241.

³³⁶ „Joan Miró“, in: *L'Amic* 26 (Juni 1928), S.202. Mit seiner abschließenden und nicht näher ausgeführten Bemerkung, Mirós Werke seien eher „*subrealistes*“ denn „*superrealistes*“, geht Cassanyes zwar in erster Linie von der literalen Bedeutung des französischen Terminus *Surrealisme* aus (den er als „Überrealismus“ übersetzt und schlichtweg mit „Idealismus“ gleichsetzt), meint aber implizit wohl auch die damit bezeichnete künstlerische Bewegung. In Spanien bildete die Frage nach der Bedeutung des französischen Wortes immer schon zugleich eine nach der richtigen Interpretation des Surrealismus. Einen Einblick in diese, bis heute noch nicht völlig abgerissene terminologische Diskussion und ihre teilweisen absurden Ausmaße bietet Guillermo de TORRE, S.363f., Fußnote 1.

³³⁷ „Joan Miró“, in: *L'Amic* 26 (Juni 1928), S.202f.

³³⁸ „*Davant una afirmació com aquesta, [er bezieht sich auf seinen Artikel in der *Gasete de les Arts* vom 15. Dezember 1925] tots els imbecils del terròs rigueren. Aquesta frase, però, és avui moneda corrent a tota Europa. El temps m'ha donat brutalment la raó*“ (*ibid.*, S.204). Unfreiwillig direkt schließt Gasch in seiner Wortwahl den Bereich des Ästhetischen mit den Mechanismen des Marktes kurz und macht die Zirkulation des Kapitals, die *moneda corrent*, zum letztgültigen Beurteilungsmaßstab.

feixuga d'absurditats i llocs comuns que poblen les nostres sales d'exposicions i les nostres revistes“³³⁹.

Seine Darstellung der Ästhetik Mirós unterscheidet sich jedoch deutlich sowohl von der Gaschs als auch Cassanyes³⁴⁰. Er charakterisiert seinen Landsmann als exemplarischen Vertreter des Surrealismus und sieht in seinem Werk eine konkrete Umsetzung des von Breton geforderten Automatismus und die dadurch erreichte Aufhebung der Differenz zwischen Realität und Surrealität. Die „unmittelbare Inbesitznahme“ der Realität „*fora de la imatge esterotipada, anti-real, que la intel·ligència ha anat formant artificialment*“, die Dalí im Werke Mirós konstatiert, ist zugleich eine Charakterisierung der eigenen Ästhetik, wie sich durch einen Vergleich mit späteren Parallelstellen eindeutig zeigen läßt³⁴¹. Der Text selbst behauptet jedoch in ähnlich widersprüchlicher Weise, wie wir sie in *Nous limits de la pintura* beobachtet haben, *gleichzeitig* Identität und Distanz zu der in ihm beschriebenen Kunstpraxis Mirós. Denn einerseits wird in den ersten drei Abschnitten ein Zusammenhang zwischen der religiösen Kunst der Papua, Dalís eigener Malerei und der Mirós hergestellt und sie alle drei als Beispiele magisch-spirituelle, nicht von der Rationalität geleiteter Kunst vorgestellt (von Miró wird explizit gesagt, er bringe die figürlichen Elemente seiner Malerei „*a llurs més pures i elementals possibilitats màgiques*“ zurück, und mit der Beschreibung seines eigenen *engyans* läßt Dalí sowohl an antike Auspizien und Fetischzeremonien als auch an volkstümliche magische Praktiken denken³⁴²), andererseits wird Mirós Kunst durch die Verwendung der Konjunktion *però* in ein Verhältnis zur Praxis Dalís gesetzt, das auf keinen Fall eine unmittelbare Gleichsetzung zuläßt, wobei das genaue logische Verhältnis offen bleibt und aus dem Kontext nicht zu erschließen ist (handelt es sich um eine Verknüpfung von Gegensätzlichem?, um eine Einschränkung? Um eine Spezifizierung?)³⁴³.

³³⁹ *Ibid.*, S.202.

³⁴⁰ Foixs „Presentació de Joan Miró“ (*ibid.*, S.198) kommt aus bereits erwähnten Gründen ein Sonderstatus zu. Die behauptete Funktion Mirós als Projektionsfläche eigener ästhetischer Ansichten ließe sich allerdings auch für ihn behaupten. Willard BOHN hat in einer Studie versucht, Foixs „Surrealismus“ anhand dieses Textes festzumachen und ihn mit anderen literarischen Präsentationen Mirós zu kontrastieren, in denen sich Foixs Interesse für Dada (im Text *A Joan Miró* von 1918) bzw. seine nachsurrealistische Ästhetik (*Feiem estella de les branques mortes* von 1973) offenbare. Die bewußte Vermischung von Prosa und Kritik (Bohn spricht von „*critical poetry*“) verbindet Foix zunächst mit Dalí, dessen Text ebenfalls, zumindest in den ersten drei Absätzen, Kunstkritik im Medium „poetischen“ Sprachgebrauchs vermittelt. Symptomatisch für die Besonderheit des Dichters, der seinen „Surrealismus“ im Unterschied zu Dalí als integratives Element der katalanischen Kultur verstand, ist dabei die Tatsache, daß er seinen Text mit exakten Ortsbezügen durchzieht und damit Miró (bzw. dessen unterschiedliche fiktionale Repräsentanten) *innerhalb* des lokalen Kontextes situiert. Dalí dagegen präsentiert Miró bewußt als *außerhalb* dieses Kontextes stehenden, als Beweis einer anti-regionalen, internationalen Katalanität.

³⁴¹ Z. B. die auf Seite 89 bereits zitierten Textstellen (vgl. Fußnoten 306f.).

³⁴² „*Per la meva banda, jo sé l'enginyer per a convertir un cap de be sec en un rar i pelut aparell, que m'assenyala la proximitat del mal temps. I, encara, amb l'ajuda d'un suro i unes plomes de colors, jo sé la manera de fabricar un reclam per a atraure els fetus de les gates prenyades, i desviar el vol orb i ple de crueltat de les colomes*“ (*op. cit.*, S.202).

³⁴³ *Joan Miró, però, sap la manera de seccionar limpidament el rovell d'un ou, a fi de poder apreciar el curs astronòmic d'una cabellera*“ (*ibid.*).

Zweifellos gibt Dalí in diesem Artikel bereits den Ort an, in dessen Richtung er selbst strebte und der ästhetisch und geographisch außerhalb des eigenen kulturellen Kontextes lag. Immer noch zeigte er sich jedoch darum bemüht, formaliter nicht als Parteigänger des Surrealismus zu erscheinen. Unmißverständlicher werden seine Stellungnahmen bezeichnenderweise erst außerhalb des unmittelbaren Kontext der Zeitschrift, wobei teilweise wörtlich die dort vorgetragenen Überlegungen zu den „neuen Grenzen der Malerei“ und der Kunst Mirós wieder aufgegriffen werden. Gemeint ist zum einen Dalís polemischer Vortrag mit dem Titel *Art català relacionat amb el el més recent de la jove intel·ligència* anlässlich des 3. *Saló de Tardor* vom 16. Oktober³⁴⁴, zum anderen der fast gleichzeitig in *La Gaceta Literaria* erschienene Aufsatz über *Realidad y Sobrerealidad*³⁴⁵. Ohne auf die Texte ausführlich eingehen zu müssen, läßt sich das Bemühen Dalís, seine eigene *Santa Objectivitat* mit den Auffassungen Bretons in Übereinstimmung zu bringen, bereits an äußerst signifikanten Details ermessen.

Hatte er in seinem Aufsatz *La fotografia pura creació de l'esperit* die Mechanik der Kamera als „objektive“ Quelle der irrationalen Dimensionen der Wirklichkeit noch in bewußter Distanzierung zur Gruppe um Breton als bessere Alternative zu deren Versuche, die Prozesse des Unbewußten für ihre künstlerischen Experimente zu nutzen, formuliert (vgl. Seite 59 dieser Arbeit), so stellt er sie nun als Verwirklichung surrealistischer Prinzipien dar:

„*Nada más favorable a la ósmosis que se establece entre la realidad y la sobre-realidad que la fotografía, y el nuevo vocabulario que ésta impone nos ofrece sincrónicamente una lección de máximo rigor y de máxima libertad*“³⁴⁶.

An der Beschreibung der Qualitäten der Photographie selbst ändert sich nichts. Sie bleibt für Dalí weiterhin ein Instrument, das die empirische Realität „faktisch“ wiedergibt (einen späteren Essay zur Photographie, in dem er seine Argumentation im wesentlichen wiederholt, wird er *La dada fotogràfica* titulieren³⁴⁷) und gerade dadurch dazu beitragen

³⁴⁴ *La Revista XIV*, 2 (Juli-Dezember 1928), S.111-117.

Dalís Vortrag bildete ein spektakuläres Ereignis in der damaligen Kunstszene Barcelonas, vor allem, da eine anschließende direkte Diskussion mit dem Publikum angekündigt wurde, was damals als sehr außergewöhnliche galt. Dalí inszenierte die Diskussion als sportlich-militanten Schlagabtausch, bis in die Äußerlichkeiten der Kleidung hinein. Als „*más que moreno, ennegrecido por el sol inclemente de Cadaqués, con el bigote estilizado y vestido a la manera de un campeón deportivo*“ beschrieb ihn etwa José María Planas („*Ayer, en la sala Pares DA - LI - NIS -MO...o una sesión de 'Quartier Latin' en la calle de Petritxol*“, in: *La Noche V*, 1228, 17.10.1928) und auch der Rezensent der *Publicitat* erwähnte ausdrücklich Dalís „*magnífic vestit de tardor, tipus esport, de gruixuda llana barrejada, com de roca grisa amb un guano incipient*“ („*La conferència de controvèrsia de Salvador Dalí, a la Sala Parés*“, in: *La Publicitat*, L, 17013, 17.10.1928, S.4f.).

In seiner Stellungnahme zum Verlauf der Diskussion beklagte sich Dalí, daß es aus Mangel an Gegnern nicht zum versprochenen verbalen Showkampf gekommen sei (vgl. *La Publicitat*, 24.Okt.1928, S.6.).

Dalí war bereits vor seiner Rede ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit gerückt, nachdem bekannt geworden war, daß eines der beiden Bilder, die er für die Ausstellung eingereicht hatte, *Diàleg a la platja* (später von Dalí in *Les désirs inassouvis* umbenannt), wegen seiner unmißverständlichen sexuellen Symbolik abgelehnt worden war. Den genauen Verlauf dieser Kontroverse untersuchte mit der für ihn charakteristischen Exaktheit Rafael SANTOS TORROELLA, 1985.

³⁴⁵ *La Gaceta Literaria* 44 (15. Oktober 1928), S.7.

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ *Gasete de les Arts II*, 6 (Februar 1929), S.40-42.

hilft, die Konventionen dessen, was der menschliche Verstand als „real“ zu akzeptieren bereit ist, außer Kraft zu setzen. Was sich ändert ist die Bestimmung des Verhältnisses zwischen surrealistischer Schreibweise und Photographie, das nun nicht mehr als Differenz, sondern als Identität postuliert wird. Die dokumentarisch-objektive Erforschung der Welt mit den mechanischen Augen der Kamera bleibt nach wie vor ein argumentatives Zentrum des „antikünstlerischen“ Diskurses Dalís, aber sie wird nun als eine Technik beschrieben, die dem Ideal des passiven Registrierens des Unbewußten in der *écriture automatique* analog ist. Wie wichtig für Dalí diese Angleichung seiner eigenen Objekt-ästhetik an die Bretonsche Theorie des Automatismus war, die organisierende Funktion für die surrealistische Bewegung besaß³⁴⁸, zeigt sich auch in den theoretischen Ausführungen, die er seiner Reportagerihe *Documental-Paris-1929* voranstellte³⁴⁹:

„Algú pot considerar antagònics la documental rigorosament objectiva i els textos surrealistes. No obstant, ambdues activitats són recercades amb igual passió per part de la nova sensibilitat. Efectivament, la documental i el text surrealista coincideixen des del seu gènesi en el procés essencialment antiartístic i particularment antiliterari, ja que no intervé en el dit procés la més lleu intenció estètica, emocional, sentimental, etc., característiques essencials del fenomen artístic. La documental anota antiliteràriament les coses dites del món objectiu. Paral·lelament el text surrealista transcriu amb el mateix rigor i tan antiliteràriament com la documental, el funcionament REAL alliberat del pensament, les històries que passen en realitat en el nostre esperit mitjançant l'automatisme psíquic i els altres estats passius (inspiració)“³⁵⁰.

Neben der Neubewertung des „objektiven“ Dokumentarismus als „surrealistische“ Verfahrensweise läßt sich die Annäherungsbewegung, die Dalí vollzog, weiterhin an der Tatsache ablesen, daß er sich nun erstmals explizit auf die Freudsche Theorie des Unbewußten beruft. Im bereits erwähnten Vortrag zur Lage der gegenwärtigen katalanischen Kunst findet sich unter anderem die folgende Passage:

„Sols per la irracionalitat és possible dotar novament les coses de la seva valor real. La teoria freudiana en explicar el fet artístic com una manifestació del subconscient aclareix enormement el mecanisme del dit fenomen. Els poetes i, per tant, els artistes han estat gent d'un instint i d'una vida interior, espiritual, superior als altres. El subconscient, podem dir, ha dominat en certs moments el conscient (inspiració), o sigui, la imatge irreal que la intel·ligència transforma i forja les coses (...) Per això podem dir que, fins als actuals intents d'evasió total de l'esclavatge de la intel·ligència, les nocions poètiques de la realitat que ens han

³⁴⁸ Gerade weil das Konzept des Automatismus für Breton eine solche organisierende Funktion besaß, bemühte er sich um seine ständige Reformierung. Die Reduktion der Bretonschen Theorie vom Automatismus auf die vielzitierte Definition im ersten surrealistischen Manifest greift deshalb zu kurz. Zu den kontinuierlichen Infragestellungen und Reformulierungen des Automatismuskonzepts beispielsweise der Aufsatz von Michael SHERINGHAM.

³⁴⁹ Die Artikel erschienen vom 26. April bis zum 28. Juni 1929 in *La Publicitat* und entstanden also in einer Phase, in der sich Dalís Integration in die Pariser Avantgarde bereits im Vollzug befand. Dalí hielt sich von Mitte April bis Anfang Juni in Paris auf und verwirklichte dort mit Buñuel den *Chien Andalou*, der am 6. Juni im *Studio des Ursulines* Premiere feierte und zur offiziellen Aufnahme der beiden Autoren in den Kreis um Breton führte.

³⁵⁰ *La Publicitat*, LI, 17175 (26.4.1929) S.1.

trasmès fins avui els artistes no han estat sinó les dèbils guspies del subconscient que han pogut brillar un instant curtíssim, malgrat de les mil traves, i de tota mena de convencionalismes intel·lectuals, i l'esteticisme de totes classes i maneres. Realment, per nosaltres no existeix cap relació entre un buc d'abelles i una parella de balladors, o bé, com vol André Breton, no existeix entre aquestes dues coses cap diferència essencial ³⁵¹.

Auch wenn Dalís Beschäftigung mit Freud bereits mehrere Jahre zurücklag (er hatte zumindest die *Traumdeutung* sofort nach Erscheinen der spanischen Übersetzung von Luis López-Ballesteros y de Torres im Jahre 1924 zur Kenntnis genommen und kannte die zuvor publizierten Bände der *Obras completas* wahrscheinlich ebenfalls³⁵²), wird der Wiener Psychoanalytiker doch erst jetzt als theoretischer Gewährsmann zitiert, eine Tatsache, der man Signalfunktion wird zuschreiben müssen, wenn man bedenkt, daß der surrealistische Diskurs zu dieser Zeit die Freudschen Theorien bereits so nachhaltig vereinnahmt hatte, daß er sich kaum noch davon isolieren ließ. Hatte Dalí sich noch in seinem Artikel *Els meus quadres del Saló de Tardor* auf die Kategorie des Unbewußten berufen und gleichzeitig vom Surrealismus distanziert (vgl. S.59f.), so wird dieselbe Kategorie nun unter Berufung auf die Autorität Freuds zum Beweis für die Richtigkeit der eigenen und der Ansichten Bretons.

Der Positionswechsel vom Antikünstler zum *surrealistischen* Antikünstler, den Dalí während der 2. Hälfte des Jahres 1928 innerhalb seiner theoretischen Selbstdarstellungen vollzieht, zeigte seine Wirkung im unmittelbaren Kontext von *L'Amic de les Arts* allerdings erst, als die Zeitschrift eigentlich schon gar nicht mehr existierte: mit der von ihm selbst redigierten 31. Nummer, die im März 1929 erschien, drei Monate nach Publikation der letzten regulären Ausgabe. Die Sondernummer, die bereits im Dezember als spektakuläres Ereignis angekündigt worden war³⁵³, setzt sich schon im äußeren Erscheinungsbild deutlich von den vorangegangenen Exemplaren ab (das Seitenformat ist geändert, statt wie bisher vierspaltig sind die Texte zweispaltig gesetzt, die Überschriften wurden in wesentlich größerem Schriftgrad als bisher und - dies die auffälligste Neuerung im Layout - zweifarbig schwarz-rot gedruckt), auch wenn sie formell als Fortsetzung der bisherigen Zeitschrift ausgewiesen wird.

9. Die Nummer 31 von *L'Amic de les Arts* oder von den Vergangenheiten eines Projekts der Avantgarde in Katalonien

³⁵¹ *La Revista XIV*, 2 (Juli-Dezember 1928), S.114. Bezeichnenderweise ist diese Passage nicht im fragmentarischen Auszug der Rede in *L'Amic de les Arts* zu finden. Vgl. „Butlletí“, Nr.29 (Okt. 1928), S.223.

³⁵² Die *Interpretación de los sueños* erschien 1924 als 6. und 7. Band der *Obras completas* im Madrider Verlag *Biblioteca nueva*. Zuvor waren bereits erschienen: *Psicopatología de la vida cotidiana* (Band I), *Una teoría sexual y otros ensayos* (Bd.II), *El chiste y su relación con lo inconsciente* (Bd.III) sowie die *Introducción a la psicoanálisis* (Bd.IV und V).

³⁵³ Angekündigt wurde „un número sensacional, des del punt de mira artístic i literari (...)“ (*L'Amic* 30, Dez.1928, S.239).

Die Nummer enthält außer Beiträgen von Salvador Dalí und einem Interview, das er mit Luis Buñuel führte³⁵⁴, je einen Artikel von Sebastià Gasch, Lluís Montanyà und J.V. Foix, deren Namen auch im Copyright erscheinen, einen Beitrag von Josep Lloach, in dem die neuesten Schallplatten mit amerikanischem Blues vorgestellt werden, sowie ein kalligrammartiges "Gedicht" Pepín Bellos mit dem Titel *El ateneista*, das auf die *anaglifos* zurückverweist, eine humoristische literarische Kurzform, die der Freundeskreis der *Residencia* in allen Variationen betrieben hatte³⁵⁵.

Noch einmal kommt es in dieser Sonderausgabe der Zeitschrift zur Manifestation des Kollektivs Gasch - Montanyà - Dalí, das sich dem "korrekten" Denken des kulturellen Status Quo entgegenstellen will:

*"Oposem Benjamin Péret, un dels més autèntics representants de la poesia dels nostres temps i una de les figures més ESCANDALLOSES de la nostra època, a la poesia (?) i correcció indígenes"*³⁵⁶.

Der einheimische Literaturbetrieb wird dabei nicht nur durch die Konfrontation mit der Poesie Pérets und des ebenso "skandalösen" Dalís attackiert³⁵⁷, sondern auch dadurch lächerlich gemacht, daß er selbst zu Wort kommt. Unter der Überschrift *El cadàver*

³⁵⁴ Dieses Interview mit Buñuel bildete eines der Ergebnisse der engen Zusammenarbeit beider seit ihrem gemeinsamen Aufenthalt in Figueres im Januar 1929, während dessen Verlauf sie das Drehbuch zum *Chien Andalou* verfaßten. Weitاً spektakulärer war ihr Brief an Juan Ramón Jiménez, den sie im Februar abgeschickt hatten und der einen klaren Beweis für ihre avantgardistische Militanz darstellte:

"Sr. Dn Juan Ramón Jiménez, Madrid

Nuestro distinguido amigo: Nos creemos en el deber de decirle - sí, desinteresadamente - que su obra nos repugna profundamente por inmoral, por histérica, por cadavérica, por arbitraria.

Especialmente:

¡¡Merde!!

para su PLATERO Y YO, para su fácil y mal intencionado Platero y yo, el burro menos burro, el burro más odioso con que nos hemos tropezado.

Y para V., para su funesta actuación, también:

¡¡Mierda!

Sinceramente Luis Buñuel Salvador Dalí"

(zit. nach: SÁNCHEZ VIDAL, 1988, S.189).

Entgegen der späteren Selbstdarstellungen Dalís (vgl. z.B. Alain BOSQUET, S.53f.) war der modernistische Dichter jedoch kein Opfer eines gewaltsamen Willküraktes, wie ihn Breton wenig später in seiner bekannten Formulierung vom "*l'acte surréaliste le plus simple*" im 2. Manifest zum Programm erhob (vgl. BRETON, 1930, S.12). Juan Ramón Jiménez stellte vielmehr für Dalí schon seit längerem eine der Inkorporationen der von ihm bekämpften "verfaulten" bürgerlichen Kultur dar. In seinem Briefwechsel mit Lorca wettete er schon seit Oktober 1927 gegen den "*jefe máximo de la putrefacción poética*" (zit. nach: SANTOS TORROELLA, 1987, S.71).

³⁵⁵ Zum Gedicht selbst SÁNCHEZ VIDAL, S.185f.; zu den *Anaglifos* S.72ff.

³⁵⁶ *L'Amic* 31, S.8.

³⁵⁷ Der gesamte Kontext der Sondernummer läßt keinen Zweifel daran, daß Dalí sich mit der Position Pérets identifiziert. Die Formulierung, die für die Präsentation der beiden Gedichte gewählt wurde, ermöglicht allerdings auch eine gegenteilige Interpretation und schließt es nicht aus, Dalís *Peix perseguit per un raïm* selbst für ein Beispiel der "*poesia i correcció indígenes*" zu halten. Ein sprachlicher Lapsus der Redakteure? Oder ein Fall ironischer Inverierung der Positionen, wie man ihn bei Dalí häufiger finden kann, beispielweise wenn er einem Brie an Lorca vom Dezember 1927 als "*burro podrido*" unterzeichnet (vgl. SANTOS TORROELLA, 1987, S.81)? Juan Antonio Ramírez beobachtete mehrere Beispiele solcher "*aproximación de los contrarios*" und begriff sie als eine Grundlage des Denkens Dalís (RAMÍREZ, S.67ff.).

*insepult ... arriba a la perfecta correcció (educació)*³⁵⁸ werden Ausschnitte aus Zeitungsartikeln verschiedener katalanischer Schriftsteller so zusammengestellt, daß sie ein entlarvendes Beispiel für nichtssagende intellektualistische Rhetorik und ihren Jargon der Eitelkeit ergeben³⁵⁹.

Im Angriffspunkt ihrer Kritik schließt die Gruppe an ihr *Manifest antiartístic* an, wenn sie die *"agressió violenta del somriure imbècil i de les seguretats idiotes"* als einzig wirkungsvolles Gegenmittel zur Beseitigung künstlerischer *"delicadesa"* propagiert. Dennoch ist der Unterschied, der die polemischen Mittel trennt, die dabei gewählt werden, nicht zu übersehen: Die Emphase und Dogmatik des Manifestes scheint nur im Schlußsatz des Textes auf. Insgesamt ist der *cadaver insepult* nicht pamphletistisch-direkt, sondern von maliziöser Subtilität und - trotz der offensichtlichen Titelreminiszenz - eher der Zitatensatire eines Karl Kraus verwandt als der *action direct*, mit der die Surrealisten mit dem Manifest *Un cadavre* Anatol France als lebendigen Leichnam bestattet hatten³⁶⁰. Der avantgardistische Impetus des gewaltsamen Eingreifens ist gedämpft durch die zurückhaltende Distanz der Ironie.

Die gesellschaftliche Kritik des Trios Gasch - Montanyà - Dalí verliert dadurch keineswegs an Schärfe, allerdings besitzt sie nicht mehr die Emphase des Aufbruchs, die sie im März 1928 gekennzeichnet hatte. Ohnehin äußert sie sich im Rahmen der gesamten Sondernummer nur punktuell und darf deshalb nicht überschätzt werden. Der weitaus größere Teil der Beiträge ist von nur einem Autor verantwortet.

Gasch ist dabei derjenige der Manifestanten, der am unmittelbarsten an die frühere Rhetorik anknüpft. Bereits der Titel seines Artikels, *Vers la supressió de l'art*³⁶¹, greift die Forderung nach einer Abschaffung der Kunst wieder auf. Was damals als Neubeginn und zukünftige Möglichkeit formuliert worden war, ist in der Darstellung Gaschs bereits eingetreten: *"Estem vivint una època meravellosament antiartística."*

Die Künstler werden als *Outlaws* geschildert, als gesellschaftliche Minorität ohne jeglichen Einfluß. Schlimmer als *"aquests tristos personatges"* sei die Gefahr, daß Bereiche des genuin "Antikünstlerischen", vor allem die Kinematographie, durch falsche ästhetische Ambitionen kontaminiert würden. Die Filme Charlie Chaplins und Man Rays werden als deutlichste Beispiele für die "Beschmutzung" der nordamerikanischen Kunstindustrie durch die *"putrefacció artística europea"* angeführt und der "poetischen" Insignifikanz und mimischen Mechanik eines Buster Keaton oder Harry Langdon ent-

³⁵⁸ *L'Amic* 31, S.15.

³⁵⁹ Denunziert werden im einzelnen: Josep Navarro Costabella, Domènec Pullerola i Manné alias "Domènec de Belmont", Alfons Maseras i Galtés sowie Josep Maria Folch i Torres.

³⁶⁰ Der Text des Pamphletes ist nachgedruckt in *Tracts surréalistes*, S.133-148.

Die behauptete Subtilität der Attacke des *cadaver insepult* weist sich sprachlich etwa in der ironischen Doppeldeutigkeit aus, mit der die Effektivität der Standuhr, die Otto Wagener, *"humil sabater de Berlin"* aus *"palla i brutícies"* konstruiert hat, der pompösen Wirkungslosigkeit der zitierten Intellektuellen entgegengestellt wird. Das "Stroh" und der "Straßenschmutz", die der Schuster kreativ nutzt, stellen sich zugleich als die Ingredienzen der denunzierten Diskurse heraus. *Palla* bedeutet im Katalanischen in seinem übertragenen Wortgebrauch *"allò que, en un llibre discurs, etc. és més aviat sobrer, no té cap valor, utilitat, substància"* und auch *brutícia* kann als metasprachlicher Diskurskommentar gelesen werden, bezeichnet es doch unter anderem eine *"paraula (...) bruta, indecent, deshonest"*. Definitionen nach Pompeu Fabras *Diccionari general de la llengua catalana* (erstmalig 1932).

³⁶¹ *L'Amic* 31, S.2f.

gegengesetzt³⁶². Abgesehen vom "reinen" Stummfilm werden außerdem die Architektur Le Corbusiers ("*cal acceptar Le Corbusier com a mal menor*") und die Versuche einer "Ermordung" der Kunst im Bereich der Malerei durch Miró, Picasso und Dalí als relative Verwirklichung bzw. als Vorbereitung der neuen antikünstlerischen Epoche genannt.

Gaschs Aufsatz wiederholt insgesamt die Ansichten, die er bisher in *L'Amic de les Arts* vertreten hatte. Allerdings ohne, wie sonst so häufig, eine Auseinandersetzung mit seinen Kritikerkollegen zu suchen. Die "Antikunst" ist ihm hier kein Anlaß zur Polemik innerhalb des eigenen kulturellen Raums, sondern Gelegenheit, die europäische Gegenwartskunst kritisch zu betrachten. Sie wird nicht als Argument für die Notwendigkeit eines Wechsels der ästhetischen Paradigmen präsentiert, sondern als eine bereits allgemein akzeptierte Realität, die es zu bewahren gelte und deren Existenz am Ende ausdrücklich noch einmal bekräftigt wird:

"Vivim una època meravellosament antiartística."

Auch Lluís Montanyà offeriert seine "antikünstlerische" Position nicht als direkte Aggression³⁶³. Die Forderung nach einer "*abolició violenta de tota literatura gratuïta*" wird als Ergebnis eines Reflexionsprozesses geäußert, mit dem die scheinbare chaotische Heterogenität der literarischen Tendenzen geordnet und auf einige überschaubare Grundprinzipien gebracht werden soll, die Montanyà im Antagonismus von *artista* und *escriptor* festmacht. Während die Aufgabe des letzteren als Kommunikation einer transzendental anmutenden "*visió dels homes i del cosmos*" festgelegt wird, definiert er den *artista* als Künstler, der emotionale Erregung zu schaffen und sich zu diesem Zwecke der jeweils aktuellsten und effektivsten Mittel zu bedienen habe. Die Ästhetik der neuen "objektiven" Medien Kino und Photographie und die surrealistischen "*exploracions automàtiques inconscients*" stellen für Montanyà keine veränderten Wahrnehmungsformen dar, die soziale Realitäten revolutionieren könnten, sondern werden als bloße stilistische Innovationen verstanden, die sowohl auf Seiten der Produktion als auch der Rezeption ihre Grenzen in der Innerlichkeit des Individuums finden.

³⁶² Die Verteidigung des "reinen" amerikanischen Stummfilms bildete insgesamt einen Schwerpunkt der Sondernummer. Buñuel äußert in seinem Interview ähnliche Ansichten wie Gasch, und Dalí feiert den "willenlosen" Harry Langdon als "*una de les flors més pures del cinema i encara de la nostra civilització*" ("*Sempre per damunt la música*", S.3).

Die Auseinandersetzung um die ästhetischen Möglichkeiten des amerikanischen Stummfilms erreichte in Spanien zu dieser Zeit insgesamt ihren Höhepunkt. *La Gaceta literaria* bildete sich innerhalb dieser Diskussion zum wahrscheinlich einflußreichsten Medium heraus, vor allem, seitdem sie zum Organ des *Cineclub Español* geworden war, den Ernesto Giménez Caballero, der Herausgeber der Zeitschrift, 1928 selbst ins Leben gerufen hatte. Das literaturgeschichtlich interessanteste Zeugnis dieser intensiven Beschäftigung der Zeitschrift mit der Kinematographie dürfte dabei der Abdruck mehrerer Gedichte Rafael Albertis darstellen, in denen die Stars des amerikanischen Stummfilms porträtiert werden (Nr. 58, 60, 62, 64, 65, 66 und 71). Ganz in der Linie Buñuels und Dalís zeigte sich auch Alberti dabei vor allem von ihrer poetischen Insignifikanz fasziniert, wie schon der Titel errahnen läßt, unter dem die Texte später monographisch zusammengefaßt wurden: *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*.

Die Beschäftigung der *Gaceta Literaria* mit dem Film wurde von Carlos Castilla in der Zeitschrift *Poesía* ausführlich dokumentiert (*Poesía* 22, Jan. 1985, S.19-62). Zum allgemeinen Hintergrund des Einflusses des filmischen Mediums auf die spanische Literatur im behandelten Zeitraum vgl. Brian C. MORRIS, 1980.

³⁶³ "Punt i apart", *L'Amic* 31, S.4f.

Von der sozialen Provokation des *Manifest Groc* befindet sich Montanyà noch weiter entfernt als Gasch. Auch wenn beide die "antikünstlerische" Rhetorik fortführen, zeigen sie doch gleichzeitig, daß deren avantgardistische Dimension bereits Geschichte ist. Ihre Texte sind insofern weniger Beweis für die Existenz einer katalanischen Avantgarde zu diesem Zeitpunkt³⁶⁴, als sie vielmehr deren Vergangensein dokumentieren. Das läßt sich auch für die Beiträge von J.V. Foix und Salvador Dalí behaupten, wenn auch aus völlig unterschiedlichen Gründen.

Dalí, der mit seinen Texten die Sondernummer insgesamt deutlich dominiert, weist sich zwar zweifellos weiterhin als Avantgardist aus, aber sein entschiedener Anschluß an den Surrealismus deutet zugleich an, daß die Dynamik seiner Ästhetik, gerade weil sie ihren "revolutionären" Impetus nicht aufzugeben bereit ist, aus Katalonien herausführen muß. Er greift alle Elemente, die seine Position in *L'Amic de les Arts* bisher bestimmten, wieder auf, integriert sie aber in einen neuen theoretischen Kontext, der weder von Seiten Gaschs noch Montanyàs auf Akzeptanz stieß und von vornherein keine Möglichkeit besaß, mit der bisherigen Gruppenaktivität vereinbart werden zu können. Schon der einleitende Text, mit dem Dalí die Sondernummer eröffnet, gibt ein deutliches Signal dieses Kontextwechsels. Er führt die "Antikunst" als Paradigma eines gewaltsamen Bruchs mit der bisherigen Kunstpraxis zwar weiter und zeugt insofern eher für Kontinuität als für Wechsel, verläßt mit der ausdrücklichen Distanzierung vom Konzept der Ironie jedoch genau die "Theorie", mit der Dalí seine ästhetische Position in *L'Amic de les Arts* begründet hatte, und beruft sich statt dessen auf den Surrealismus als "in diesem Augenblick" gültigste und "lebendigste" Manifestation des "antikünstlerischen Faktums":

"En el moment en què és fàcil de preveure, per als menys experts, l'aversió rabiosa i total amb què tots pugnaem contra el fet artístic, i en què tots els SIGNES més recents ens conduïxen a considerar ⁽¹⁾ les realitzacions d'allò més pur i exigent de les actuals produccions de l'esperit, com el CORDÓ UMBILICAL que haurà de separar-nos definitivament - amb uns encara problemàtics traumes doloroses - del CANCERÓS PROCÈS ARTÍSTIC, dirigint-nos pel camí vivent de les nostres convulsions - (a les quals no demanem cap consol, ni n'esperem la naixença de cap nova fe) - VERS EL SENTIT DE LA LLIBERTAT;

En aquest moment, doncs, en què la ironia esdevé la droga més ineficaç, i en què la complaença ⁽²⁾ en la crueltat o la moralitat humanitàries i altres sublimitats, com així mateix tota filosofia tendint a SOLUCIONS generals, resulten tant o més inacceptables que la mateixa ironia;

(...)

En aquest moment, repeteixo, el SUPERREALISME EN FUNCIO DE LA REALITAT, com a fet viu ANTI-ARTÍSTIC, com a SUBVERSIÓ MORAL, es l'únic mitjà ANTI-IMAGINATIU apte per les seves facultats mecàniques il·limitades

³⁶⁴ So etwa MOLAS, 1970, S.39. Wobei festzustellen ist, daß Molas innerhalb seiner Einschätzung über die Sondernummer von *L'Amic de les Arts* als kohärentestes und aggressivstes Produkt der katalanischen Avantgarde Differenzierungen zwischen den einzelnen Positionen vornimmt, welche die von mir vorgenommene Schlußfolgerung eher bestätigen als widerlegen. Vgl. besonders MOLAS, 1983, S.74f.

d'acomodació i rapidesa de les simultaneïtats més fecundament i vertiginosament possibles en el camp de la coneixença⁽³⁾, ja que degut a (...)

(1) *Absoluta indiferència per la BONA PINTURA, Braque (el Braque bon pintor), etc.*

(2) *Prenc aquest nom en l'accepció que fa temps, per boca d'Alberto Savinio, feia derivar d'Heràclit: això és auto-pudor de la natura que portaria aquesta a cobrir-se, a amagar-se. La coneixença d'aquest pudor seria la font primera de la ironia*

(3) *Llegeixi's estèril*³⁶⁵.

Die Emphase des Neuanfangs (am explizitesten in der Verwendung der Geburtsmetaphorik zu Beginn des Textes) ist nicht nur der manifesttypischen Rhetorik des revolutionären Aufbruchs geschuldet, sie bekräftigt zugleich auch einen Wechsel in der theoretischen Selbstpräsentation Dalís als Künstler, der nicht zuletzt auch reale Folgen in seiner Biographie hatte: den Umzug nach Frankreich und eine nachhaltige Distanzierung vom bisherigen Lebenskontext, die in der Entfremdung zu Lorca ihren Ausgangspunkt hatte³⁶⁶ und in der Verstoßung durch die eigene Familie (1929) und etwas später im endgültigen Bruch mit Sebastià Gasch (1931) sich am spektakulärsten offenbarte³⁶⁷.

Die Ausrichtung Dalís *vers el sentit de la llibertat* bekommt mit der letzten Nummer von *L'Amic de les Arts* erstmals eine konkrete geographische Bedeutung. Neben den bereits erwähnten Signalen im einleitenden Manifest offenbart sich der Wille zum Anschluß an den Surrealismus besonders deutlich an der *Revista de tendències anti-artistiques* sowie am Text *L'alliberament dels dits*. In ersterem berichtet Dalí von den neuesten Ereignissen und Trends der Gruppe um Breton, ohne in seinen Informationen allerdings besonders exakt zu sein³⁶⁸.

L'alliberament dels dits bezeugt seinerseits erneut den bereits erwähnten Zusammenhang zwischen Dalís Annäherung an den Surrealismus und seiner aktiven Rezeption der Theorien Freuds³⁶⁹. Der Text beschreibt zunächst mehrere Angstobsessionen, deren

³⁶⁵ *L'Amic* 31, S.1.

³⁶⁶ Dalís Distanzierung von der Ironie des heiligen Sebastian hat *auch* ihre biographische Bedeutung, wie sie SÁNCHEZ VIDAL, 1988, S.203, feststellte.

³⁶⁷ Den konkreten Anlaß zum Bruch mit Gasch lieferte dessen Artikel in *La publicitat*, in dem er unter anderem Dalís surrealistische Malerei kritisierte, was zu einem äußerst beleidigenden Brief Dalís führte, in dem er Gasch als "imbècil" und "l'ultim dels cons" beschimpfte. Dazu GASCH, 1953, S.155f.

Ana Maria DALÍ verlieh diesem autobiographischen Geschehnissen in ihrem Buch *Salvador Dalí, visto por su hermana* geradezu theologische Dimensionen. Der Wechsel ihres Bruders zum Surrealismus nimmt dabei die Dimensionen eines Sündenfalls mit anschließender Vertreibung aus dem Paradies der Kindheit an.

³⁶⁸ *L'Amic* 31, S.10. Die Feier des *cinquantenaire* der Hysterie in der 11. Ausgabe der *Révolution Surréaliste* (S.20-22) wird bei Dalí zur Hundertjahrfeier verdoppelt. Ebenso ungenau ist sein Hinweis auf die "enquestes sexuals" der Surrealisten, die in zwei Folgeummern der Zeitschrift erschienen seien. In der von Dalí rezensierten Nummer war tatsächlich ein erster Teil der *recherches sur la sexualité* erschienen und eine Fortsetzung angekündigt worden (Nº11, S.32-40). In der darauffolgenden Ausgabe, die erst im Dezember 1929 herauskam und in der Dalí bereits als Mitglied der Gruppe auftrat, wurden die minutiösen sexologischen Interviews jedoch nicht weiterverfolgt, sondern durch eine Umfrage über den Stellenwert der Liebe ersetzt.

Gute Informationen über Ablauf und Bedeutung der *recherches* bietet z.B. das Nachwort von Dawn Ades zur deutschen Ausgabe der *Recherchen im Reich der Sinne* (= Dawn ADES, 1993).

³⁶⁹ *L'Amic* 31, S.6f.

Ursprung nach dem Muster der Psychoanalyse auf traumatische Kindheitserlebnisse zurückgeführt wird, wobei die Obsessionen entweder von zufälligen Koinzidenzen ausgelöst wurden (im Falle der Entdeckung des jungen Dalí, daß zwischen den Heuschrecken, die er zu fangen pflegte, und den Fischchen, die er angelte, eine morphologische Ähnlichkeit bestand), oder durch solche Koinzidenzen erstmals bewußt werden (die traumatische erste Erfahrung vom Tod in Gestalt eines mit Ameisen bedeckten Eidechsenkadavers wird für Dalí erst offensichtlich, als sein eigenes Interesse an verfaulten Eseln mit dem seiner Freunde Pepín Bello und Luis Buñuel zeitlich zusammentrifft).

Im zweiten Teil wird dann in direktem Bezug auf Freud der phallische Symbolismus des einzelnen Fingers und seine generelle Verbreitung zum Beweis für die libidinösen Grundlagen der menschlichen Existenz. Der Text bezeugt dabei nicht nur Dalí Kenntnisse des psychoanalytischen Diskurses, sondern vor allem seine Affinität zur surrealistischen Interpretation dieses Diskurses. Für den Katalanen steht nicht die Heilung von neurotischen oder psychotischen Zuständen im Mittelpunkt des Interesses, sondern die "poetischen" Möglichkeiten des Unbewußten. Nicht die Wiedergewinnung psychischer Stabilität steht im Vordergrund, sondern *l'alliberament dels dits*, die Befreiung libidinöser Energien und die "*suggestió inigualable*", die sie im Medium der Literatur zu entfalten vermag³⁷⁰.

Man wird in dieser Zielsetzung und vor allem in der wichtigen Rolle, die dem *hazard objectiv* zugeschrieben wird, durchaus den Einfluß von Bretons *Nadja* bemerken können, das im Jahr zuvor erschienen war und, wie die Aussage Buñuels bezeugt, von Dalí äußerst geschätzt wurde³⁷¹.

Die beiden besprochenen Texte dürften als Beleg für die "Surrealisierung" der Ästhetik Dalí plausibel geworden sein. Es handelt sich dabei um einen Wechsel des theoretischen Diskurses, in den diese Ästhetik eingebettet ist, nicht um eine Veränderung der Elemente, aus denen sie sich inhärent zusammensetzt. An der Verfaßtheit der poetischen Texte, die Dalí in der Sondernummer vorlegt, wird eine immanente Interpretation keine entscheidenden Neuigkeiten feststellen. *Un jove*³⁷² sowie die von 1 bis 6 durchnummerierten und ohne Zusammenhang präsentierten Fragen, die die gesamte Ausgabe als

³⁷⁰ Diese Qualität spricht Dalí den automatischen Texten seines Bekannten Eugenio Sánchez zu, den er während seines Militärdienstes kennenlernte: *ibid.*, S.7.

³⁷¹ "- ¿Puede servirte aún la influencia de los surrealistas para modificar y liberar el bigote de Menjou?

- Tal vez. Desde luego continuó [sic!] preocupadísimo con esas continuas evasiones, cuya pista sigo muy de cerca. Ahora me hallo intrigadísimo por saber si su bigote es macho o hembra. Estoy seguro de que lo hallaría mucho mejor contigo que relejendo a Nadja, que tan cara te es" (*ibid.* S.16).

Auch die Photos, die Dalí Text begleiten, weisen nicht nur auf die Abbildungen des *Gros Orteil* voraus, mit denen J.A. Boiffard den gleichnamigen Text Batailles in *Documents* wenig später illustrierte (*Documents* I, 6, S.297-302), wie etwa DAWN ADES, 1995, S.206, bemerkte, sondern stellten zugleich eine Reminiszenz an die Verwendung von Photos als dokumentarisches Material in Bretons *Nadja* dar. In seinem Text *La dada fotogràfica* wies Dalí selbst auf diese Quelle hin.

³⁷² *L'Amic* 31, S.13f.

permanente Irritation durchziehen und Bildelemente des *Chien Andalou* vorwegnehmen³⁷³, führen die Objektpoetik Dalís unmittelbar weiter.

Der Positionswechsel Dalís ist ein diskursiver. Für die Frage nach der sozialen Intentioniertheit seiner Ästhetik und damit für ihren avantgardistischen Charakter ist aber genau diese Ebene entscheidend³⁷⁴. Die unterschiedliche Wirkung der Poetik Foixs und der Dalís im katalanischen Kulturraum ist dafür ein deutliches Argument. Eine Hermeneutik, die sich auf die immanente Poetizität ihrer Texte konzentriert, wird, und dies zu Recht, zwischen den *Pràctiques*, die Foix in der letzten Ausgabe von *L'Amic de les Arts* veröffentlicht³⁷⁵, und den bereits erwähnten in Frageform gefaßten Kurzprosastücken Dalís in erster Linie Ähnlichkeiten bemerken und auf ihren gemeinsamen "surrealen" Charakter hinweisen; die diskursive Differenz, die beide Autoren voneinander trennt, wird ihr jedoch entgehen.

Foixs *Reflexions sobre la pròpia literatura* zeigen diese Differenz sehr deutlich³⁷⁶.

Während Dalí in der letzten Ausgabe des "Kunstfreundes" eine Position einnimmt, die die Möglichkeiten einer *katalanischen* Avantgarde hinter sich läßt, zeigt Foix, wie weit er vom Projekt einer katalanischen *Avantgarde* entfernt ist. Sein Beitrag läßt sich unter anderem als eine Invertierung der "antikünstlerischen" Haltung des Malers lesen. Während dieser seine Ästhetik als gewaltsame Befreiung präsentiert, charakterisiert Foix das eigene Schreiben als Verrat an seinem früheren Vorhaben, niemals zu publizieren, als einen *retrocés* bzw. ein *réfoulement*. Die Verwendung des französischen Terminus ist dabei höchst aufschlußreich. Das im Katalanischen eher unspezifische und allgemeine Wort besaß (und besitzt) im Französischen mehrere spezielle Signifikate, worunter zwei im Kontext der Avantgardediskussion besondere Kontur gewinnen. In diesen Kontext begibt sich Foix bereits gleich zu Beginn seines Textes explizit, wenn er seine Reflexionen in Zusammenhang mit der Zeitschrift *Littérature* bringt, also mit einem *der* Medien der

³⁷³ "1. ¿Per què en anar a recollir les engrumes de suro de terra, m'ha quedat al mig de la mà un forat negre, ple i compacte d'un bellugadís formiguer que prtenc de buidar amb una cullera?

2. ¿Per què essent tan dolç de buidar-lo estic esgarrifat d'angúnia?

3. ¿Per què el forat de la meva mà no em fa mal?" (*ibid.*, S.5)

"4. ¿Per què pateixen tant les potes de les gallines en sortir del coll de les bèsties precisament podridres

i seques?" (*ibid.*, S.12)

"5. ¿Per què tots els coloms tenen els ulls buidats aquesta tarda?

6. ¿Per què els ases podrits tenen el cap de rossinyol? ¿Com és que hi ha rossinyols podrits amb el cap

d'ase?" (*ibid.*, S.13).

³⁷⁴ Daß gesellschaftliche Systeme diskursiv organisiert werden, ist dabei nicht mehr als eine triviale Feststellung des kleinsten gemeinsamen Nenners aktueller soziologischer Theorien. Die entscheidende Frage ist die nach dem *wie* dieser Organisation. Die Antworten darauf ließen sich innerhalb der deutschsprachigen Theorieproduktion zwischen den Extremen der autopoietischen Systemtheorie Luhmannscher Prägung und dem Kommunikationsmodell von Habermas aufspannen. Aus der Perspektive Luhmanns läßt sich das Bemühen der Avantgarden nach einer Überwindung des Systemcharakters des Teilsystems Kunst nur als paradoxal verstehen. Vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/ M. 1995. Es braucht nicht betont zu werden, daß die vorliegende Arbeit die Prämissen der Systemtheorie nicht teilt.

³⁷⁵ *Ibid.*, S.12.

³⁷⁶ *Ibid.*, S.11f.

literarischen Avantgarde in Frankreich Anfang der 20er Jahre, aus dem heraus sich auch die surrealistische Bewegung formierte.

Bedenkt man die Genese des Bewegungsbegriffes "Avantgarde" aus dem militärischen Strategiediskurs, so wird man erkennen, daß das *réfoulement* eine Aktionsform bezeichnet, die der Avantgarde entgegengesetzt ist. Während die Taktik der Avantgarde eine Vorwärtsbewegung der eigenen Truppen effektiviert und ihren Vormarsch sichern soll, bezeichnet das *réfoulement* das Zurückdrängen feindlicher Truppen und die Verteidigung des einheimischen Territoriums. Der progressiven Dynamik der Avantgarde, die einen Gebietsgewinn ermöglicht, steht das Zurückdrängen des Feindes, das Aufhalten seines Eindringens und die Verteidigung bzw. die Wiederherstellung des territorialen Status Quo, diametral gegenüber³⁷⁷.

Foixs Distanz zur Avantgarde offenbart sich noch auf einer weiteren Bedeutungsebene des Terminus. *Réfoulement* bezeichnet im Französischen auch das Freudsche Konzept der "Verdrängung"³⁷⁸. Im Textzusammenhang ist diese Verwendung sogar die wahrscheinlichste. Während Dalí in *L'alliberament dels dits* die Erinnerung an Kindheitstraumata als Befreiung propagiert, gesteht sich Foix die Verdrängung seiner ursprünglichen Wünsche ein. Die Destruktivität, die er der Mehrzahl seiner Texte bescheinigt, wendet sich gegen die eigene Psyche: sie seien "*un clam de vençut*". Gegen die Integrität der Gesellschaft gerichtet sind sie nicht. Was auch für den Rest seines literarischen Werkes gilt, egal ob es sich um die "arbiträren" Texte handelt oder um die quasidokumentarischen *pràctiques*, in die er selbst unterteilt.

Dalís aggressivem Avantgardediskurs setzt Foix das Ideal der Mäßigung entgegen. Nicht zufällig greift er die Metaphorik vom "alten Schuh" auf, deren sich Dalís antitraditionalistisches Auftreten in der Konferenzreihe des Athenäums von Sitges bedient hatte, um sie ironisch zu invertieren und seine eigenen Schriften mit der "*sabata inservible*" und der Welt des *putrefacte* in Gestalt faulen Fisches und welken Gemüses zu identifizieren³⁷⁹.

Ohne auf seine soziale Rolle "*dintre les lletres catalanes*" genauer einzugehen, läßt Foix doch keinen Zweifel an seiner Solidarität mit dem eigenen kulturellen Kontext und an der "Ordnung" als seinem sozialen und poetologischen Leitprinzip aufkommen:

*"Dins aquesta cambra dels mals endreços, on nosaltres havem de viure, no és estrany que el desordre sigui, encara, l'únic ordre possible"*³⁸⁰.

³⁷⁷ Der *Grand Larousse de la Langue Française* beispielsweise definiert *réfoulement* allgemein als "*action de faire reculer par la force*" und erwähnt dann die Spezialbedeutung von "*action de ne pas laisser pénétrer dans un pays, ou de reconduire aux frontières par les soins de la force publique une ou plusieurs personnes*".

Zur militärischen Bedeutung der Avantgarde vgl. etwa Hannes BÖHRINGER, S.90f.

³⁷⁸ Nach Wartburgs *Französisches Etymologisches Wörterbuch* existiert dieser Begriffsgebrauch seit c.a. 1922 (vgl. Bd. III, S.846). Er dürfte sich aber vor allem durch die Übersetzung der Freudschen Werke ins Französische popularisiert haben, also im unmittelbaren chronologischen Vorfeld des Textes Foixs.

³⁷⁹ "*Si m'acuso de la meva immoderació davant la sol·licitud dels que poden ésser els meus amics millors és perquè, en reflexionar (...) sobre l'origen de la meva posició espiritual davant l'objectivació literària dels meus espasmes psíquics, de la meva indolència a evitar-la, del meu impudor a abandonar-la a ple carrer com una sabata inservible, una llauna de peix infecte o uns llegums rebutjats mal embolicats en un paper de diari (...)*"; *op. cit.*, S.11.

³⁸⁰ *Ibid.*, S.12.

Damit formuliert er noch einmal seine Distanz zu einer kollektiven katalanischen Avantgarde, die sich in *L'Amic de les Arts* ansatzweise organisieren konnte, mit der letzten Ausgabe der Zeitschrift aber bereits die Bilanz ihrer eigenen Geschichte lieferte.

IV. Von der Avantgarde zum Mythos: Anmerkungen zu den späteren Positionen der Ästhetik Dalís

Im Verlaufe der Analyse von Dalís Beiträgen in *L'Amic de les Arts* wurde aufzuzeigen versucht, in welchem Maße die Dynamik seiner Ästhetik aus dem Kontext der Zeitschrift heraus verständlich wird. Es handelte sich dabei nicht um einfache Dependenzverhältnisse, sondern um ein sehr komplexes und variables Gefüge von Prozessen der Distanzierung (vor allem gegenüber noucentistischen Positionen), der Annäherung (im Falle Gaschs und Montanyàs) oder sogar, wie die Relation zur lyrischen Kurzprosa Foixs zeigte, um beide Bewegungen zugleich.

Mit seinem Beitritt zum Surrealismus setzte sich Dalí einem neuen Kontext aus, der nicht weniger komplex auf seine Ästhetik einwirkte und umgekehrt von dieser mitgestaltet wurde. Von Anfang an stellte er ein äußerst aktives Element der Gruppe dar und nicht zufällig ereignete sich seine Aufnahme Ende 1929 zu einem Zeitpunkt, in dem sich der Surrealismus neu formierte und noch einmal zur *Bewegung* wurde. Seine erste Pariser Einzelausstellung in der Galerie Camille Goemans (20.11 - 5.12.1929) wurde zum Ausgangspunkt dafür, daß die Spannungen zwischen Breton und den surrealistischen "Dissidenten" eskalierten, und dabei in erster Linie die Auseinandersetzungen mit Georges Bataille, der in *Documents* seinen niederen Materialismus als subversive Alternative zu den Positionen des "offiziellen" Surrealismus offerierte³⁸¹. Daß die erweiterte Neuauflage des 2. Manifestes in Buchform mit einem Frontispiz Dalís erschien, ist nur das offensichtlichste Zeichen für die Wichtigkeit, die Breton selbst dem Katalanen innerhalb des Prozesses der Reorganisation seiner Gruppe beimaß.

³⁸¹ Bretons Eröffnungsrede zur Einweihung der Ausstellung (= "Première exposition Dalí", in: BRETON, 1934, S.67-70) wurde von Bataille in einem Artikel zu Dalís Bild *Le jeu lugubre*, der in der Dezemberausgabe von *Documents* erschien (*Documents* I, 7, S.369-372), aufgegriffen und zum Anlaß, den "Idealismus" der Surrealisten bloßzustellen. Breton seinerseits reagierte postwendend und fügte seinem 2. surrealistischen Manifest einen langen Passus hinzu, in dem er vor allem das "undialektische" Denken des "*assis de bibliothèque*" und seinen Mißbrauch der Freudschen Theorien kritisierte (vgl. *La Révolution Surréaliste* 12, 15. Dez. 1929, S.16f.). Bataille, Leiris, Desnos und andere verfaßten daraufhin das Pamphlet *Un cadavre*, das am 15.1.1930 erschien (Nachdruck in: *Tracts surréalistes*, S.133-148). Die Polemik wurde schließlich mit dem Erscheinen des 2. Manifestes in Buchform abgeschlossen. Breton fügte darin dem eigentlichen Text einen Anhang bei, in dem er die Angriffe der *Cadavre*-Beiträger mit ihren früheren Urteilen kontrastierte und damit als opportunistisch zu entlarven versuchte (Vgl. BRETON, 1930, S.103f.).

Einen Überblick über die Chronologie der Ereignisse bietet - aus surrealistischer Perspektive - Maurice NADEAU, S.148-154, sowie - mit Zentrierung auf die Rolle Batailles - Bernd MATTHEUS, S.154 ff.

Dalís Artikel in der Zeitschrift *Le Surréalisme au Service de la Révolution* gaben dem Surrealismus ästhetisch in mindestens zwei Richtungen Impulse: Einerseits regten sie die intensive Auseinandersetzung mit dem künstlerischen und phänomenologischen Status des Objekts an³⁸², andererseits lenkten sie die Aufmerksamkeit auf die Paranoia als eine Methode, in Alternative zu den passiven Techniken der automatischen Schreibweise und des Traumberichts aktiv und kontrolliert darauf hinzuwirken *“de systématiser la confusion et de contribuer au descrédit total du monde de la réalité”*³⁸³.

Gleichzeitig wurde Dalí aber auch zu einem der Gründe dafür, daß die schwierige Balance, die die surrealistische Bewegung zwischen politisch-revolutionärem Engagement einerseits und künstlerischer Innovation andererseits aufrechterhalten mußte, endgültig aus dem Gleichgewicht geriet und die Verbindung zwischen beiden Bereichen immer weniger als dialektisches Verhältnis und immer stärker als Antagonismus artikuliert wurde³⁸⁴.

Obwohl den Texten des “kritischen Paranoikers” zweifellos gesellschaftlich subversives Potential zu attestieren ist³⁸⁵, nahm Dalí im Rahmen der surrealistischen Gruppe eine unmißverständlich a-politische Haltung ein und machte von der Funktion ihres Periodikums, auch als Forum des direkten gesellschaftlichen Protestes zu dienen, ostentativ keinen Gebrauch (an den kollektiven politischen Manifesten in *S.A.S.D.L.R.* nahm er nie teil). Dies ist umso bemerkenswerter, als Dalí sich in dieser Zeit keineswegs generell ideologisch so gleichgültig verhielt, wie er in seinen späteren Selbstaussagen immer wieder behauptete. Seine öffentlichen Auftritte im katalanischen Kontext zwischen 1930 und 1931³⁸⁶ waren so deutlich von “revolutionärer” Rhetorik geprägt, daß sein ehemaliger Schulfreund Jaume Miravittles Dalís Surrealismus problemlos als marxistische Kritik

³⁸² Vgl. “Objets surréalistes”, in: *S.A.S.D.L.R.* 3 (Dez. 1931), S.16f.

³⁸³ “L’Ane pourri”, *ibid.*, Nr.1 (Juli 1930), S.9-12; Zitat S.9. Dalís Beschäftigung mit der Paranoia, die sich in diesem Text erstmals deutlich manifestierte, führte zur Entwicklung seiner bekannten “paranoisch-kritischen Methode”, die er spätestens mit seinen Texten in *Minotaure* zum System erheben wird und die auch Grundlage seiner episch-autobiographischen Selbstmythologisierung bildete. Die Forschung hat sich mit diesem Aspekt der Ästhetik Dalís sehr umfassend beschäftigt. Zur Funktion der Methode als literarische Textpraxis vgl. Annemieke VAN DE PAS, 1989b. Zu ihrem Stellenwert innerhalb der surrealistischen Bewegung beispielsweise Guillermo CARNERO. Die Differenzen zwischen Dalís Methode und Bretons Automatismuskonzept analysierte Ruth AMOSSY. Der mögliche Einfluß Dalís auf Jacques Lacan wurde schon mehrfach interpretiert. Grundlegend bleibt zu diesem Thema weiterhin Patrice SCHMITT. RODRÍGUEZ DE LA FLOR schließlich ging der Relation beider Autoren als paradigmatisch für die Verbindung von “Postpsychoanalyse” und “Postsurrealismus” nach.

³⁸⁴ Dalís “Rêverie” (*S.A.S.D.L.R.*, Nr.4, Dez. 1931, S.31-36) nahm Luis Aragon zum Anlaß, endgültig mit dem Surrealismus zu brechen, nachdem zuvor bereits die Affäre um sein eigenes Gedicht *front rouge* zu Spannungen geführt hatte. Eine ausführliche Schilderung der Konflikte bietet André THIRION, S.336ff.

Dalís Text wirkte vor allem deshalb so skandalisierend, weil er nicht einfach ein passives Traumprotokoll sadistisch-pornographischer Phantasien darstellte, sondern alle Einzelheiten der diffizilen Manipulationen festhielt, mit denen die “Träumerei” überhaupt erst aufrechterhalten und systematisch gelenkt wurde.

³⁸⁵ Dies wies vor allem Peter GORSON in seiner Studie nach.

³⁸⁶ Damit ist seine Konferenz zur *Posició moral del surrealisme* im Athenäum Barcelonas im März 1930 gemeint sowie sein Beitrag zu den Kundgebungen in der *Sala Capsir* im September 1931, ebenfalls in Barcelona. Erstere Rede erschien in *Hélix* 10, Villafranca de Penedés, März 1930. Einen Nachdruck des Textes bietet z.B. GARCÍA DE CARPI, S.419-421. Dort findet sich auch ein Abdruck der Rezension der Rede Dalís in der *Sala Capsir*, die in *L’Hora* erschien (*ibid.*, S.434f.).

interpretieren konnte³⁸⁷. Diese Tatsache beweist, daß Dalí die politische Dimension sehr wohl bei seiner Kunstproduktion mitreflektierte, allerdings nicht dazu bereit war, sie als einen determinierenden Faktor anzuerkennen oder gar als Verpflichtung zu wirklichem Aktionismus.

Sein Rückzug innerhalb der surrealistischen Gruppe auf eine individualistische und asoziale Position, die die unbeschränkte Befreiung der eigenen libidinösen Triebenergien zum Zentrum hatte, läßt sich dabei unterschiedlich beurteilen. Er zieht im Nachhinein die Glaubwürdigkeit seiner früheren "antikünstlerischen" Ästhetik in Frage, die sich explizit auch als soziales Projekt darstellte und das Übertreten der Demarkationslinie zwischen gesellschaftlicher und künstlerischer Praxis als einen ihrer Zielpunkte kannte, und läßt ihre Dynamik als bloße opportunistische Taktik erscheinen. Zugleich besaß der Rückzug in die eigene Psyche allerdings auch eine kritische Funktion, indem er einen der Grundwidersprüche innerhalb der surrealistischen Bewegung offenlegte: die Forderung nach der unbeschränkten Freisetzung des Unbewußten einerseits, seine gleichzeitige ideologische Instrumentalisierung "im Dienste der Revolution" andererseits. Mit Bildern wie *Partielle Sinnestäuschung. Sechs Erscheinungen Lenins auf einem Flügel* (1931) oder *Das Geheimnis Hitlers* (1939) stellte Dalí sich dieser Instrumentalisierung entgegen und trug zur Desartikulation der surrealistischen politischen "Mythen" bei, indem er sie als solche erst erkennbar machte³⁸⁸.

Spätestens mit dem Verlassen des surrealistischen Gruppengefüges schlägt Dalís Subversion jedoch in Affirmation um. Hatte seine "paranoisch-kritische Methode" zunächst noch die Funktion, die Beschränktheiten bei der Wahrnehmung psychischer Prozesse und die Verdrängung perverser und skatologischer Phantasien zu offenbaren, welcher der Surrealismus bis dahin unterworfen war, so stellte sie sich im Spanien Francos völlig ungebrochen dem traditionalistischen Denken zur Verfügung. Seine mythologische Selbstinszenierung läßt sich spätestens zu diesem Zeitpunkt nicht mehr ideologiekritisch auslegen. Hatte Dalí in seinen "antikünstlerischen" Texten noch die Befreiung der Dinge selbst propagiert und auf ihrer potentiell unabschließbaren Bedeutungsfülle insistiert, so wird die Paranoia nun zur Interpretationsmaschine, mit der die Inkommensurabilität der Realität kontrollierbar gemacht wird und auf eine unveränderbare Ordnung reduziert wird, eine Ordnung, zu der nur der Meisterparanoiker Dalí selbst Zugang hat. Der totalitäre Charakter, den seine "Eroberung des Irrationalen"³⁸⁹ damit annimmt, läßt sich hier im einzelnen nicht mehr darstellen. Die Nähe zum Faschismus Francos, die er in Interviews und seinen autobiographischen Äußerungen offen zur Schau

³⁸⁷ Dies tat er etwa in seinem Pamphlet *Contra la cultura burguesa*, Barcelona 1931. Zu Dalís "Marxismus" innerhalb des katalanischen Kontextes vgl. MOLAS, 1982, sowie SANTOS TORROELLA, 1986, S.12ff.

³⁸⁸ "Mythos" hierbei im Sinne Roland Barthes. Man könnte in einigen Bildern Dalís durchaus denn von Barthes geforderten Umgang mit dem Mythos sehen, der sich weder aufklärerisch-entlarvend noch affirmativ verhält, sondern die Funktionsweise des Mythos sichtbar macht, indem er über dessen semiotologisches System 2. Grades noch ein drittes errichtet: "*A vrai dire, la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un mythe artificiel [sic!]: et ce mythe reconstitué sera un véritable mythologie*" (BARTHES, S.222).

³⁸⁹ So der Titel einer seiner monographischen Veröffentlichungen: *La conquête de l'Irrationnel*, Paris 1935.

stellte, bildet nur deren äußere und provozierendste Seite³⁹⁰. Der erneute Wechsel der Ästhetik Dalís offenbart sich aber diesmal auch in einer veränderten Textpraxis, die nicht mehr auf das Befreiungspotential der Grenzüberschreitung angelegt ist, sondern zum Instrument der Unterwerfung wird. In seinem *Diario de un genio* markierte Dalí die Differenz, die ihn vom Surrealismus trennte, unmißverständlich:

“(…) Dalí, en tanto que racionalista integral, ansiaba conocerlo todo de lo irracional, no para extraer un nuevo repertorio literario, sino, por el contrario, para reducir y someter a este irracional cuya conquista emprendía”³⁹¹.

Seine Texte sind nicht mehr der Versuch, der Irritation seiner Bilder einen transmedialen Charakter zu verleihen, sondern die Interpretationsanleitung, die dem Betrachter den korrekten Nachvollzug der paranoisch-kritischen Zwangsvorstellungen nicht nur ermöglicht, sondern unmißverständlich nahelegt. Hatte die Text-Bild-Beziehung zwischen *La meva amiga i la platja* und *La mel es més dolça que la sang* der Expansion des Irrationalen über die Grenzen des jeweiligen Mediums hinaus gedient (vgl. S.88f.), so wird etwa *La métamorphose de Narcisse* von 1936 zu einem Gedicht, das den dirigistischen Charakter des “perfekt durchorganisierten Programmbildes”³⁹² unterstützt und den Privatmythos des “Liebesrezidivs” DaliGala³⁹³, der auf der Basis des Mythos von Narziß konstruiert wird, explizit macht:

“Quand cette tête se fendra,
quand cette tête se craquellera,
quand cette tête éclatera,
ce sera la fleur,
le nouveau Narcisse,
Gala -
mon narcissé”³⁹⁴

Die Dynamik der Dalíschen Ästhetik wird sich danach im wesentlichen darauf konzentrieren, den Mythos materialtechnisch jeweils auf den neuesten Stand zu bringen und zu epischer Breite auszufalten.

Ideologisch ist der “künstliche Mythos” des postavantgardistischen Dalís auf Stillstand und Vereinheitlichung bedacht: “Car la fin même des mythes, c’est d’immobiliser le monde”³⁹⁵, oder, um noch einmal dem “kritischen” Paranoiker selbst das Wort zu geben:

“La logique paranoïa-critique me conduit à deviner et à trouver le chemin qui, de Cadaqués, lieu d’expection, en passant par le morros de con et son parasite, me

³⁹⁰ Vgl. die Einträge unter dem Stichwort “Franco” im *Diccionario privado de Salvador Dalí*. In einem Gespräch mit Alain Bosquet äußerte er beispielsweise seine Bewunderung für den “sauberen” Anus der *Guardia Civil* und kontrastierte ihn mit dem “unreinen” von Zigeunern (BOSQUET, S.51).

³⁹¹ *Diario de un genio*, S.31.

³⁹² Zu dieser Bewertung kommt die Bildanalyse Christa LICHTENSTERN, S.68. Vgl. Reproduktion Nr.10 im Anhang.

³⁹³ Dazu Peter GORSON, S.408f. Zur Rolle Galas innerhalb der paranoisch-kritischen Methode cf. M.D. MUNTANÉ.

³⁹⁴ Zitiert nach: *Oui*, S.205.

³⁹⁵ BARTHES, S.243.

révéla les oeuvres d'or et la structure absolue où mon génie se contemple lui-même en se mirant dans le miroir de l'unité du monde"³⁹⁶.

³⁹⁶ *Comment on devient Dalis*, S.186.

BIBLIOGRAPHIE

Anmerkungen zur Gestaltung der Bibliographie:

Bei doppelter Jahresangabe nennt die erste Jahreszahl das Datum der Ersterscheinung des Textes (gegebenenfalls in der Originalsprache), die zweite Jahreszahl das Erscheinungsdatum der benutzten Ausgabe bzw. der Anthologie oder Übersetzung, nach der zitiert wird.

Primärliteratur

I. Zitierte Texte Salvador Dalis:

1. Zeitschriftenbeiträge:

1.1. In *L'Amic de les Arts*

- „Sant Sebastià“, Nr.16 (Juli 1927), S.52-54
- „Reflexions“, Nr.17 (Aug. 1927), S.69
- „La fotografia pura creació de l'esperit“, Nr.18 (Sept. 1927), S.90f.
- „Temes actuals. Les arts: dretes i esquerres“, Nr.19 (Okt. 1927), S.98f.
- „Els meus quadres del Saló de Tardor“, Nr.19 (Okt. 1927), Supplement der Ausgabe
- „Dues Proses: La meva amiga i la platja. Nadal a Brusel·las“, Nr.20 (Nov. 1927), S.104
- „Nous límits de la pintura“, in drei Teilen erschienen: Nr.22 (Feb.1928), S.167-169; Nr.24 (April 1928), S.185f.; Nr.25 (Mai 1928), S.195f.
- Zusammen mit Lluís Montanyà und Sebastià Gasch: „Guia sinòptica: Cinema“, Nr.23 (März 1928), S.175
- „Poesia de l'útil standarditzat“, Nr.23 (März 1928), S.176f.
- Zusammen mit Lluís Montanyà und Sebastià Gasch: „Guia sinòptica: L'anunci comercial. Publicitat. Propaganda“, Nr.24 (April 1928), S.184
- „Per al 'meeting' de Sitges“, Nr.25 (Mai 1928), S.194f.
- „Joan Miró“, Nr.16 (Juni 1928), S.202
- „Poema de les cosetes“, Nr.27 (Aug. 1928), S.211
- „Peix perseguit per un raïm“, Nr.28 (Sept. 1928), S.217f.; erneuter Abdruck Nr.31 (März 1929), S.9
- „Butlletí“, Nr.29 (Okt. 1928), S.223

- „...¿Que he renegat, potser?...“, Nr.30 (Dez. 1928), S.233
- „En el moment...“, Nr.31 (März 1929), S.1
- „...sempre, per damunt de la música, Harry Langdon“, *ibid.*, S.3
- „...l'alliberament dels dits...“, *ibid.*, S.6f.
- „Revista de tendències anti-artístiques“, *ibid.*, S.10
- „... un jove“, *ibid.*, S.13f.
- „Luis Buñuel“, *ibid.*, S.16

1.2. In sonstigen Zeitschriften

- „Federico García Lorca: exposició de dibuixos colorits“, in: *La Nova Revista* 9 (Sept. 1927), S.84f.
- „Film-arte, film antiartístico“, in: *La Gaceta Literaria* 24 (15. Dez. 1927), S.4
- „Poema“, in: *La Gaceta Literaria* 28 (15. Feb. 1928), S.5
- „Realidad y sobrealidad“, in: *La Gaceta Literaria* 44 (15. Oktober 1928), S.7
- „Art català relacionat amb el el més recent de la jove intel·ligència“, in: *La Revista* XIV, 2 (Juli-Dezember 1928), S.111-117; veröffentlicht auch als Bestandteil des Artikels: „La conferencia de controvèrsia de Salvador Dalí, a la Sala Parés“, in: *La Publicitat*, L, 17013 (17.10.1928), S.4f.
- „La dada fotogràfica“, in: *Gasetta de les Arts* II, 6 (Februar 1929), S.40-42
- „Con el sol“, in: *La Gaceta Literaria* 54 (15. März 1929), S.1
- „UNA PLUMA...“, in: *La Gaceta Literaria* 56 (15. April 1929), S.4
- „Documental - Paris - 1929“, in: *La Publicitat*, 26.4., 28.4., 7.5., 23.5., 7.6. und 28.6.1929
- „No veo nada, nada en torno del paisaje“, in: *La Gaceta Literaria* 61 (1. Juli 1929), S.6
- „Le Chien Andalou“, in: *Mirador* I, 39 (24. Oktober 1929), S.6
- „L'Ane pourri“, in: *Le Surréalisme au Service de la Révolution* 1(Juli 1930), S.9-12
- „Posició moral del surrealisme“, in: *Hélix* 10 (März 1930)
- „Objets surréalistes“, in: *S.A.S.D.L.R.* 3 (Dez. 1931), S.16f.
- „Rêverie“, in: *S.A.S.D.L.R.* 4 (Dez. 1931), S.31-36

2. Weitere Texte Dalís (in der Reihenfolge ihrer Erstauflage):

Zusammen mit Lluís Montanyà und Sebastià Gasch: *Manifest antiartistic català*, Flugblatt, Barcelona (Imp. Fills de Sabater), März 1929

Vida secreta de Salvador Dalí por Salvador Dalí, Figueres 1981

[Erstausgabe: *The secret life of Salvador Dalí by Salvador Dalí*, New York 1942]

Diario de un genio, Barcelona 1983 (erstmals 1964)

Lettre ouverte à Salvador Dalí, Paris 1966

Oui. Méthode paranoïaque-critique et autres textes, Paris 1971

Comment on devient Dalí. Les aveux inavouables de Salvador Dalí, zusammengestellt und präsentiert von André Parinaud, Paris 1973

Un diari: 1919 - 1920. Les meves impressions i records íntims, edició, introducció i notes de Fèlix Fanés, Barcelona 1994

II. Sonstige Quellen:

1. Zeitschriften

L'Amic de les Arts, Sitges, Nr. 1-31, April 1926 - März 1929; Faksimiledruck Sabadell 1990

Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie, Paris, Jg. I: Nr. 1-7, April-Dezember 1929; Jg. II: Nr. 1-8, 1930

La Gaceta Literaria, Madrid, Nr. 1-123, Jan. 1927 - Mai 1932

Minotaure, Paris, Nr. 1-13, Juni 1933 - März 1939; Nachdruck in 4 Bänden, New York 1968

Mirador, Barcelona, Nr. 1-380, 31.1.1929- 16.7.1936

La Nau, Barcelona, Nr. 1-1355, 1.10.1927 - 21.1.1933

La Nova Revista, Barcelona, Nr. 1-32, Januar 1927- Mitte 1929

La Publicitat, Barcelona, 15. August 1922- 23.1.1939 [Katalanischsprachige Fortführung von *La Publicidad*, die 1928 gegründet worden war]

La Révolution Surréaliste, Paris, Nr. 1-12, Dezember 1924 - Dezember 1929; Faksimiledruck John Michel Place, Paris 1975

Le Surréalisme au Service de la Révolution, Paris, Nr. 1-6, Juli 1930 - Mai 1933; Faksimiledruck Jean Michel Place, Paris 1976

La Veu de Catalunya, Barcelona, Nr.1-12651, 1.1.1899 - 8.1.1937

2. Monographien

Àlbum Foix. Una successió d'instants, hrsg. von Joan de Déu Domènech und Vinyet Panyella, Barcelona 1990

APOLLINAIRE, Guillaume, 1960: *Chroniques d'art* (1902-1918), hrsg. von L.-C. Breunig, Paris

BATAILLE, Georges, 1928/ 1970: *Histoire de l'oeil*, in: *Oeuvres complètes*, Bd.1, Paris, S.13-96

BENJAMIN, Walter, 1955/ 1974: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., S.472-508

- 1929/ 1977: „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, S.295-310

BOSQUET, Alain: *Entretiens avec Salvador Dali*, Paris 1966

BRETON, André, ⁵1924: *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble*, Paris

- 1928: *Le surréalisme et la peinture*, Paris

- 1930: *Second manifeste du surréalisme*, Paris

- 1934: *Point du jour*, Paris

- 1942/ 1963: „Prolégomènes a un troisième manifeste du surréalisme ou non“, in: *Manifestes du surréalisme*, Paris, S.159-176

- 1936/ 1965. „Salvador Dali. Le cas Dali“, in: *Le surréalisme et la peinture*, Paris, S.130-135

CREVEL, René, 1931/ 1969: „Dali ou l'Anti-obscurantisme“, in: *L'esprit contre la raison*, hrsg. von Jean Schwarz, mit einem Vorwort von Marcel Jouhandeau, Paris

Diccionario privado de Salvador Dalí, recopilado y ordenado por Mario Merlino, Madrid 1980

FOIX, Josep Vicenç, 1974: *Obres completes*, Bd. 1: *Poesia*, mit einer Einleitung von Pere Gimferrer, Barcelona

- 1985: *Obres completes*, Bd.3: *Articles i assaigs polítics*, hrsg. von Manuel Carbonell, Barcelona

- 1990: *Obres completes*, Bd. 4: *Sobre literatura i art*, hrsg. von Manuel Carbonell, Barcelona

FREUD, Sigmund, 1900/ 1989: *Die Traumdeutung* [= Studienausgabe, hrsg. von Alexander Mitscherlich u.a, Bd.II], Frankfurt/ M.

LAUTREAMONT [=Isidor Ducasse], 1869/ 1970: *Les chants de Maldoror*, in: *Lautréamont/ Germain Nouveau: Oeuvres complètes*, hrsg. von Pierre-Olivier Walzer, Paris

MARINETTI, Filippo Tommaso, 1909: *Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du Futurisme*, Mailand

- 1912/ 1968a: „Manifesto tecnico della litteratura futurista“, in: *Teoria e invenzione futurista*, hrsg. von Luciano de Maria, Verano (= *Opere di F.T. Marinetti*, Bd. 2), S.40-54
- 1913/ 1968b: „Distruzione della sintassi. Immagina senza fili. Parole in libertà“, *ibid.* S.57-70
- 1919/ 1968c: „Democrazia futurista (dinamismo politico)“, *ibid.*, S.328-331

MONTANYA, Lluís, 1936/ 1977: „Algunes consideracions sobre la lírica de J.V. Foix“, in: *Notes sobre el surrealisme i altres escrits*, hrsg. von Esther Centelles, Barcelona, S.85-89

ORTEGA Y GASSET, José, 1916/ 1936: „Tierras de Castilla. Notas de andar y ver“, in: *Obras de José Ortega y Gasset*, segunda edición corregida y aumentada, Bd. 1, Madrid, S.145-151

- 1925/ ⁵1958: *La deshumanización del arte*, Madrid

Salvador Dalí i el cinema, hrsg. von Joan M. Minguet Batllori, Barcelona 1991

Tracts surréalistes et déclarations collectives, Bd.1: 1922 - 1936, hrsg. von José Pierre, Paris 1980

VERTOV, Dziga, 1929/ 1973: „Vom ‘Kinoglaz’ zum ‘Radioglaz’“, in: *Schriften zum Film*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff, München, S.74-81

XENIUS [= Eugeni d’Ors], 1911: *La Ben Plantada*, Barcelona

Sekundärliteratur:

400 obres de Salvador Dalí del 1914 al 1983, Barcelona 1983 [Katalog der Ausstellung im Palau Reial, Barcelona/ Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid]

ADES, Dawn, 1982/ 1984: *Dalí*, Barcelona

- 1993: “Nachwort”, in: *Recherchen im Reich der Sinne. Die zwölf Gespräche der Surrealisten über Sexualität. 1928-1932*, hrsg. von José Pierre, München
- 1995: „Morfologies del desig“, in: *Dalí: els anys joves*, S.185-216

ADORNO, Theodor W.: 1970/ ¹¹1992: *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/M.

ALEXANDRIAN, Sarane, 1974: *Le surréalisme et le rêve*, Paris

AMOSSY, Ruth, 1991: “Délire paranoïaque et poésie. Breton et Dalí, le tournant des années trente”, in: *Europe* 743, S.40-54

André Breton. La beauté convulsive, Paris 1991 [Katalog der Ausstellung im Centre Pompidou - Musée National d’Art Moderne, Paris]

ARAGNO, Piero, 1980: “Futurismus und Faschismus. Die italienische Avantgarde und die Revolution“, in: Reinhold Grimm und Jost Hermand (Hrsg.): *Faschismus und Avantgarde*, Königstein/ Ts., S.83-91

- ARACIL, Alfredo/ RODRÍGUEZ, Delfín, 1988: *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*, Madrid
- BARCK, Karl Heinz, 1978: "La Révolution Surréaliste. Le Surréalisme au Service de la Révolution", in: *Lendemains* 9, S.175-180
[Auch in: *Beiträge zur Romanischen Philologie* XVII,2 (1978), S.299-304]
- BARTHES, Roland, 1957: *Mythologies*, Paris
- BENDER, Beate, 1989: *Freisetzung von Kreativität durch psychische Automatismen*. Frankfurt/ M.
- BILBENY, Norbert, 1988: *Eugeni d'Ors i la ideologia del Noucentisme*, Barcelona
- BIRO, Adam/ PASSERON, René, 1982: *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses environs*, Fribourg
- BOEHNE, Patricia J., 1980: *J.V. Foix*, Boston
- BÖHRINGER, Hannes, 1978: "Avantgarde - Geschichte einer Metapher", in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 22, S.90-114
- BOHN, Willard, 1991: „Mirroring Miró: J.V. Foix and the surrealist adventure“, in: C. Brian Morris (Hrsg.): *The Surrealist Adventure in Spain*, Ottawa, S.40-61
- BOHRER, Karl Heinz, 1981: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt/ M.
- BONET, Juan Manuel, 1995: „En el Madrid avantgardista“, in: *Dalí: els anys joves*, S.111-126
- BONET CORREA, Antonio (Hrsg.), 1983: *El Surrealismo*, Madrid
- BRIHUEGA, Jaime, 1981: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid
- 1979/ ²1982: *Proclamas, Panfletos y Textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, Madrid
- 1993: *Miró y Dalí: los grandes surrealistas*, Madrid
- BUCKLEY, Ramón/ CRISPIN, John (Hrsg.), 1973: *Los vanguardistas españoles. 1925-1935*, Madrid
- BÜRGER, Christa und Peter (Hrsg.), 1987/ ³1988: *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt/ M.
- BÜRGER, Peter, 1982 (Hrsg.): *Surrealismus*, Darmstadt
- 1983: *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt/M.
- 1974/ ⁹1993: *Theorie der Avantgarde*, mit einem Nachwort zur 2. Auflage, Frankfurt/M.

- 1993: „Pour une définition de l'avant-garde“, in: *La révolution dans les lettres*, textes pour Fernand Drijckouingen/ Henriette Ritter u.a., Amsterdam
- ¿*Buñuel! Auge des Jahrhunderts*, Bonn 1994 [Katalog der Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 4.2.-24.4.1994]
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, 1990: „El joven Dalí entre la tradición y la vanguardia artística. La amistad con Moreno Villa y el primer viaje a Paris y Bruselas“, in: *Archivo español de Arte* LXIII, 250, S.171-198
- CALINESCU, Matei, 1974/ 1989: „‘Avant-Garde’: some terminological considerations“, in: Manfred Hardt (Hrsg.): *Literarische Avantgarden*, S.90-112
- CARMONA, Eugenio, 1991: „Picasso - Miró - Dalí und der Beginn der spanischen Moderne“ in: *Picasso - Miró - Dalí und der Beginn der spanischen Moderne 1900-1936*, S. 11-99
- CARNERO, Guillermo, 1983: „El juego lúgubre: la aportación de Salvador Dalí al pensamiento surrealista“, in: *Cuenta y Razón* 12, S.57-75
- CID, Felip, 1969: „Introducció a l'obra poética de J.M^a López-Picó“, in: *Antología de la obra poética de J.M^a López-Picó*, Barcelona, S.8-40
- CIRLOT, Juan-Eduardo, 1953: *El mundo del objeto*, Barcelona
- CORREDOR-MATHEOS, J., 1994: „L'amic de les arts: tradició i avantguarda“, in: *J.V. Foix: investigador en poesia i amic de les arts*, Barcelona, S.82-90 [Katalog der Ausstellung der Fundació „La Caixa“, Barcelona, vom 4.2-3.4 1994]
- Dada and Surrealism reviewed*, London 1978 [Katalog der Ausstellung der Hayward Gallery, London, Text von Dawn Ades]
- DALÍ, Ana Maria, 1949/ ²1953: *Salvador Dalí, visto por su hermana*, Barcelona
- Dalí: els anys joves (1918-1930)*, Barcelona 1995 [Katalog der Ausstellung im Palau Robert, Barcelona]
- Dalí i els llibres*, Barcelona 1982 [Katalog der Ausstellung im Palau Reial, Barcelona]
- Dalí escriptor*, Barcelona 1989
- DAUS, Ronald, 1971: *Der Avantgardismus Ramón Gómez de la Sernas*, Frankfurt/ M.
- DÍAZ-PLAJA, Guillem, 1932: *L'Avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*, Barcelona
- 1975: *Estructura y sentido del Novocentismo español*, Madrid
- DESCHARNES, Robert/ NÉRET, Gilles, 1992: *Salvador Dalí*, 2 Bde., Köln

- DRESLER, Adolf, 1929/1989: „Der politische Futurismus als Vorläufer des italienischen Faschismus“, in: Manfred Hardt (Hrsg.): *Literarische Avantgarden*, S.229-239
- ENZENSBERGER, Hans Magnus, 1962: „Die Aporien der Avantgarde“, in: *Einzelheiten*. Frankfurt/ M., S.290-315
- ETHERINGTON-SMITH, Meredith, 1992: *Dalí*, London
- FANES, Félix, 1995: „La primera imatge. Dalí davant la crítica: 1919-1929“, in: *Dalí: els anys joves*, S.101-109
- FRIEDRICH, Hugo, 1956: *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg
- GARCÍA DE CARPI, Lucía, 1986: *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid
- GARCÍA DE LA CONCHA, Victor (Hrsg.), 1982: *El surrealismo*, Madrid
- GARCÍA GALLEGO, Jesús, 1984: *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*, Granada
 - 1989: *Bibliografía y crítica de la generación del 27 y el surrealismo en España*, Málaga
- GASCH, Sebastià, 1953: *L'expansió de l'art català al món*, Barcelona
 - 1967: „García Lorca a Catalunya“, in: *Serra d'Or IX*, 9, S.30-32
 - 1971: „El arte de vanguardia en Barcelona“, in: *Cuadernos Hispanoamericanos LXXXV*, 253-354, S.138-154
- GEISLER, Eberhard, 1987: „Entgrenzung. Katalanismus und poetologische Reflexion in einem Prosatext von J.V. Foix“, in: *Iberoamericana XI*, 2/3, S.67-78
 - (Hrsg.) 1988: *J.V.Foix. KRTU und andere Prosadichtungen*, Frankfurt/M.
- GEIST, Anthony Leo, 1980: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona
- GIMFERRER, Pere, 1974: *La poesia de J.V. Foix*, Barcelona
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, 1983: „Salvador Dalí“, in: Antonio Bonet Correa (Hrsg.): *El Surrealismo*, S.143-162
- GORSON, Peter, 1974: „‘Der kritische Paranoiker’. Kommentar und Rückblick“, in: Axel Matthes und Tilbert Diego Stegmann (Hrsg.): *Salvador Dalí: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften*, München, S.403-518.
- HAGESTEDT, Jens, 1988: *Die Entzifferung des Unbewußten. Zur Hermeneutik psychoanalytischer Textinterpretation*, Frankfurt/ M.
- HARDT, Manfred (Hrsg.), 1989: *Literarische Avantgarden*, Darmstadt
 - 1982/ 1989a: „Futurismus und Faschismus. Vorarbeiten für eine ideologiekritische Studie ihrer Wechselbeziehungen“, *ibid.* S.251-269

- 1983/ 1989b: Zu Begriff, Geschichte und Theorie der Avantgarde, *ibid.*, S.145-171
- HEDGES, Inez, 1983: *Languages of revolt. Dada and surrealist literature and film*, Durham
- HERNÁNDEZ, Mario, 1989: „García Lorca y Salvador Dalí: Del ruiseñor lírico a los burros podridos (poética y epistolario)“, in: Laura Dolfi (Hrsg.): *L'impossible/ posible di Federico García Lorca*, Neapel, S.267-319.
- HOLLÄNDER, Hans 1970/ 1982: „Ars inveniendi et investigandi. Zur surrealistischen Methode“, in: Peter Bürger (Hrsg.): *Surrealismus*, S.244-312
- HÖTTER, Gerd, 1990: *Surrealismus und Identität. André Breton 'Theorie des Kryptogramms', eine poststrukturalistische Lektüre seines Werks*, Paderborn
- HOUEBINE, Jean-Luis, 1971: „Méconnaissance de la psychanalyse dans le discours surréaliste“, in: *Tel Quel* 46, S.67-82
- JAKOBSON, Roman, 1945/ 1974: „Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störung“, in: *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, hrsg. und eingeleitet von Wolfgang Raible, München, S.117-141
- JARDI, Enric, 1980: *El Noucentisme*, Barcelona
 - 1983: *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*, Barcelona
- JAUB, Hans Robert, 1967: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz
 - 1989: „Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno“, in: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt/ M., S.67-103
- JOSEPH, Frédérique, 1991: „Il peint, il bave. Sur l'oeuvre écrite et peinte de Salvador Dalí“, in: *Littérature* 81, S.47-69
- KOHUT, Manfred, 1980: „‘Parole in Libertà’ und ‘Libération du langage’. Die Rolle der Sprache in Futurismus und Surrealismus“, in: *Perspektive: textintern. Akten des 14. linguistischen Kolloquiums Bochum 1979*, Bd.1, Tübingen
- LAPLANCHE, Jean/ PONTALIS, J.-B., 1967/ ¹¹1992: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt/ M.
- LASCAULT, Gilbert, 1979/ 1993: „Eine Scheherazade des Klebrigen. Zu den Texten von Salvador Dalí“, in: *Salvador Dalí: Rétrospektive 1920-1980*, S.235-243
- LEINER, Jacqueline, 1976: „Les Chevaliers de Graal au service de Marx“, in: *Le Suréalisme au Service de la Révolution*, Faksimiledruck Jean Michel Place, Paris, S.III-X
- LENK, Elisabeth, 1971: *Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus*, München

- LICHTENSTERN, Christa, 1992: *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd.2: *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken. Ovid-Rezeption - Surrealistische Ästhetik - Verwandlungsthematik*, Weinheim
- LOHNER, Edgar, 1976/ 1989: „Die Problematik des Begriffes der Avantgarde“, in: Manfred Hardt (Hrsg.): *Literarische Avantgarden*, S.113-127
- LORENZ, Isabelle, 1993: „Revue des Revues“, in: *Treize ans d'études sur le surréalisme*, S.187-195
- LÜDKE, W. Martin (Hrsg.), 1976: *'Theorie der Avantgarde'. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt/ M.
- LYOTARD, Jean-François, 1984: „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: *Merkur XXXVIII*, 424, S.151-164
- MASSIP, José Maria, 1950: „Dalí hoy“, in: *Destino* (segunda época) XIV, 660, S.1-3
- MATTHEUS, Bernd, 1989: *Georges Bataille. Eine Thanatographie*, Bd. 1, München
- MAUR, Karin von, 1991: „Breton et Dalí, à la lumière d'une correspondance inédite“, in: *André Breton. La beauté convulsive*, Paris, S.196-202
- MESAGLIO-NEVERS, Janine, 1985: Salvador Dalí. Peinture et poésie: de l'automatisme a la paranoia-critique“, in: *Mélusine* 7, S.205-217
- MINGUET BATLLORI, Joan M., 1991a: „El cinema(fo)tógrafo daliniano. La objetividad antiartística como propuesta de ruptura“, in: *Archivos de la filmoteca de la Generalitat Valenciana* II, 8, S.94-107
- 1991b: „Dalí i el cine: cronologia“, *ibid.*, S.118-127
- MIRALLES, Carles, 1984/ 1993: „Introducció a la poesia de J.V. Foix“, in: *Sobre Foix*, Barcelona, S.13-41 [Zuerst in: *Homenatge a J.V. Foix*, Barcelona, S.23-51]
- MOLAS, Joaquim, 1970: “La literatura catalana y los movimientos de vanguardia”, in: *Cuadernos de arquitectura* 79, S.36-42
- 1976: „El surrealisme a Catalunya. Notes per a la seva historia 1924-1934“, in: *Actes del III. Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Oxford, S.283-299
- 1974/ 1982: „Salvador Dalí entre el surrealismo y el marxismo“, in: García de la Concha (Hrsg.): *El surrealismo*, S.140-145
- 1983: *La literatura catalana d'avantguarda. 1916-1938. Selecció, edició i estudi*, Barcelona
- 1987: „Els moviments d'avantguarda: Joan Salvat Papasseit“, in: Martí de Riquer/ Antoni Comas/ Joaquim Molas (Hrsg.): *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Bd.9, S.328-376
- 1992: „Las Vanguardias literarias: imitación y originalidad“, in: *Las Vanguardias en Cataluña. 1906-1939*, S. 42-59
- MONEGAL, Antonio, 1993: *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona

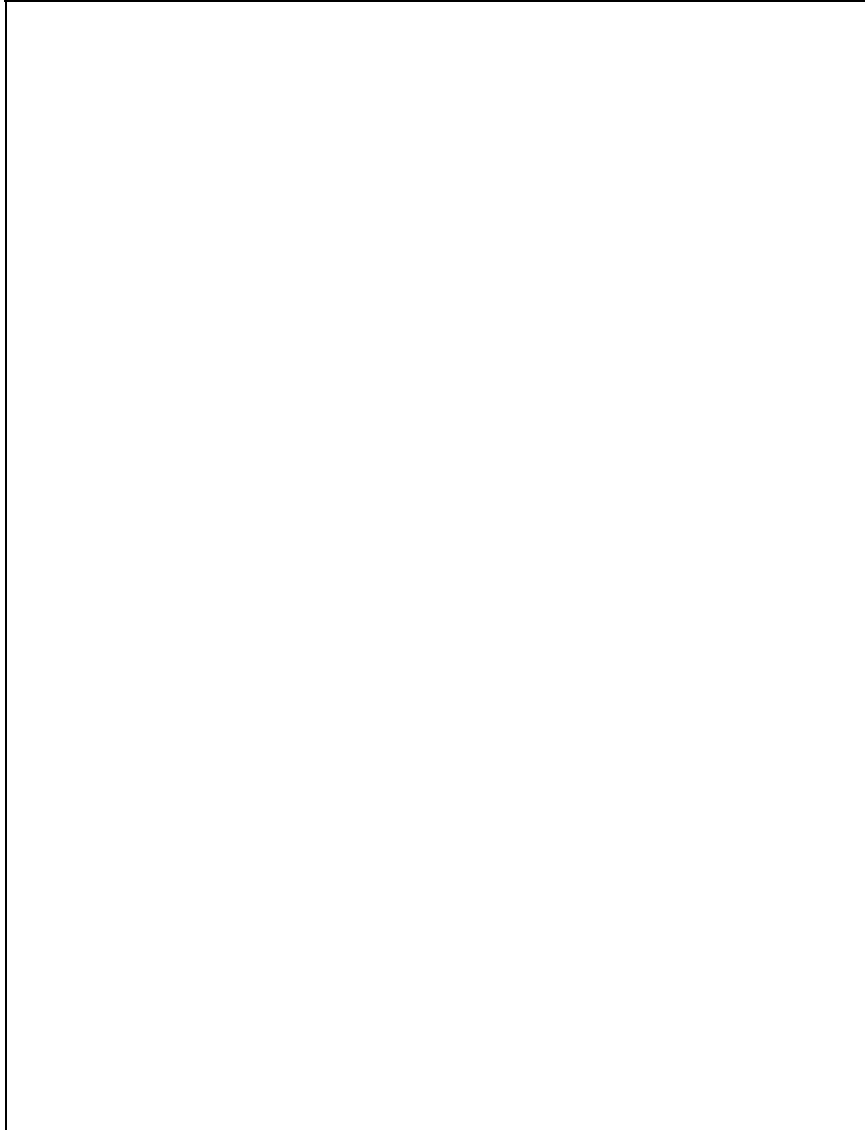
- MORRIS, Cyril Brian, 1980: *This loving darkness. The cinema and spanish writers. 1920-1936*, Oxford
- 1986: „Gertrudis‘ and the creative modesty of J.V. Foix“, in: *Catalan Review* I, 1, S.123-139
- MUNTANÉ, M.D., 1984: *Dalí y Gala: historia de una paranoia nihilista*, Barcelona
- MURGADES, Josep, 1987a: „El noucentisme“, in: Martí de Riquer/ Antoni Comas/ Joaquim Molas (Hrsg.): *Història de la literatura catalana*, Bd. 9, Barcelona, S.9-72
- 1987b: „Eugeni d’Ors“, *ibid.*, S.73-98
- NADEAU, Maurice, 1945/ 1992: *Geschichte des Surrealismus*, Reinbeck b. Hamburg
- NEUHÄUSER, Rudolf, 1987: „‘Avantgarde‘ und ‘Avantgardismus‘. Zur Problematik von Epochenschwelle und Epochenstrukturen“, in: Peter V. Zima und Johann Strutz (Hrsg.): *Europäische Avantgarde*, Frankfurt/ M., S.21-35
- PANIAGUA, Domingo, 1970: *Revistas culturales contemporáneas*, Bd.II: *El Ultraísmo en España*, Madrid
- PANYELLA, Vinyet, 1989: *J. V. Foix: 1918 i la idea catalana*, Barcelona
- Picasso - Miró - Dalí und der Beginn der spanischen Moderne 1900-1936*, Bonn 1991
[Katalog der Ausstellung in der Schirn-Kunsthalle, Frankfurt]
- PIERRE, José, 1979/ 1993: „Breton und Dalí“, in: *Salvador Dalí: Retrospektive 1920-1980*, S.131-140
- PONT, Jaume, 1987: J.V. „Foix. Razón y alquimia“, in: *Insula* 485-486, S.30f.
- PRUDON, Montserrat, 1987: „J.V. Foix, Poeta surrealista i/o catalanista?“, in: *J.V. Foix. Hommage du Centre d`études catalanes de l’Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)*, Paris, S.3-11
- 1992: J. V. Foix, „‘Uomo futurista‘ peninsulaire“, in: *Arquivos do centro cultural português 31: Hommage au Professeur Adrien Roig*, hrsg. von Claude Maffre, Lissabon - Paris, S. 457-467
- RAMÍREZ, Juan Antonio, 1989: „Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza“, in: *La Balsa de la Medusa* 12, S.58-111
- RIFFATERRE, Michael, 1969/ 1979: „La métaphore filée dans la poésie surréaliste“, in: *La production du texte*, Paris
- RIHA, Karl, 1995: „Prä-Moderne versus Post-Moderne. Noch ein Beitrag zu einer aktuellen Diskussion“, in: *Prämoderne, Moderne, Postmoderne*, Frankfurt/ M.
- RIEGER, Angelica, 1993: „Dalí malt Lorca. ‘Poeta en Nueva York‘ und ‘El Público‘ im Bild“, in: Christoph Strosetzki und André Stoll (Hrsg.): *Spanische Bilderwelten - Literatur, Kunst und Film im intermedialen Dialog*, Frankfurt/ M., S.38-57

- RODRIGO, Antonina, 1981: *Lorca-Dalí, una amistad traicionada*, Barcelona
- 1984: *García Lorca. El amigo de Cataluña*, Barcelona
 - 1979/ 1993: „Der Dichter García Lorca und der Maler Dalí“, in: *Salvador Dalí: Retrospektive 1920-1980*, S.23-32
- RODRIGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 1992: “La ‘iluminación profana’. Vanguardia y autoanálisis de la psique (S. Dalí/ J. Lacan: en torno a unos ensayos en *Minotaure*)”, in: *Tropelías 3*, S.139-148
- Salvador Dalí: Rétrospektive 1920-1980; Gemälde, Zeichnungen, Grafiken, Objekte, Filme, Schriften*, München ²1993 [Katalog der Ausstellung im Centre Georges Pompidou - Musée National d’Art Moderne, Paris, vom 18. Dez.1979-14.April 1980; deutsche Übersetzung]
- Salvador Dalí 1904-1989*, Stuttgart 1989 [Ausstellungskatalog, bearbeitet von Karin von Maur]
- Salvador Dalí: the early years*, London 1994 [Katalog der Ausstellung in der Hayward Gallery, London, 5.3 - 30.5.1994; der Katalog ist weitgehend identisch mit dem katalanischsprachigen *Dalí: els anys jovens*, allerdings um eine von Arthur Terry kommentierte Auswahl der Texte Dalís erweitert]
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso, 1989: „Los poemas del primer Dalí (1927-1929)“, in: *Insula 515*, S.5;7
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, 1988: *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Madrid
- 1991: „Afanos, equívocos y desengaños“, in: *Archivos de la filmoteca de la Generalitat Valenciana II*, 8, S.94-107
 - 1994: „Carnuzos, cloacas y campanarios“, in: *El Surrealismo en España*, S.71-89
 - 1995: “Les besties andaluses”, in: *Dalí: els anys joves*, S.253-283
- SANSONE, Giuseppe E., 1977: „Gabriel Alomar i el Futurisme italià“, in: *Actes del IV. Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Basilea 22-27 de març de 1976*, Montserrat, S.431-457
- SANTOS TORROELLA, Rafael, 1984: *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Barcelona
- 1985: *Salvador Dalí i el Saló de Tardor: un episodi de la vida vida artística barcelonina el 1928*, Barcelona
 - 1986: *Salvador Dalí, corresponsal de J.V. Foix. 1932-1936*, Barcelona
 - 1987: *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-36)*, Madrid [= *Poesía, Revista ilustrada de información poética*, Nr. 27-28]
 - 1988: „La primera polémica entorn de Dalí. La mel és més dolça que la sang o la sang és més dolça que la mel?“, in: *Revista de Catalunya 21*, S.91-110
 - 1989a: „Frühe Freundschaft in der Studentenresidenz. Lorca - Dalí - Buñuel“, in: *Salvador Dalí 1904-1989*, Stuttgart
 - 1989b: „Sant Sebastià i el mite dalinià“, in: *Dalí escriptor*, S.33-47
 - 1992: *Dalí residente*, Madrid
 - 1995a: „L’època de Madrid“, in: *Dalí: els anys joves*, S.91-109

- 1995b: *Los „putrefactos“ de Dalí y Lorca. Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid
- SCHMITT, Patrice, 1980: „Dali et Lacan dans leur rapports à la psychose paranoïaque“, in: *Confrontations* 4, S.129-135
- SIEPE, Hans T., 1977: *Der Leser des Surrealismus. Untersuchungen zur Kommunikationsästhetik*, Stuttgart
- SORIA OLMEDO, Andrés, 1988: *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid
- STAROBINSKI, Jean, 1970/ 1982: „Freud, Breton, Myers“, in: Peter Bürger (Hrsg.): *Surrealismus*, S.138-155
- STEINWACHS, Gisela, 1971: *Mythologie des Surrealismus oder Die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturelle Analyse von Bretons 'Nadja'*, Neuwied und Berlin
- El Surrealismo en España*, Madrid 1995 [Katalog der Ausstellung im Museo Nacional de Arte Reina Sofia, Madrid]
- SZABOLCSI, Miklós, 1971: „Avant-garde, Neo-avant-garde, Modernism: questions and suggestions“, in: *New literary history* III, 1, S.49-70
- SCHMIDT-BERGMANN, Hansgeorg, 1993: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbeck bei Hamburg
- SHERINGHAM, Michael, 1986: „Breton and the language of automatism: alterity, allegory, desire“, in: Ian Higgins (Hrsg.): *Surrealism and language*, Edinburgh, S.46-62
- TERRY, Arthur, 1968/ 1985a: „Sobre les 'Obres poètiques' de J.V. Foix“, in: *Sobre poesia catalana contemporània: Riba, Foix, Espriu*, Barcelona, S.97-111
- 1973/ 1985b: „La idea de l'ordre en la poesia de J.V. Foix“, *ibid.* S.113-121
- THIRION, André, 1972: *Révolutionnaires sans révolution*, Paris
- TORRE, Guillermo de, 1965: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid
- Treize ans d'études sur le surréalisme = Oeuvres & Critiques* 18, 1-2, Tübingen 1993
- TRICÀS I PRECKLER, Mercè, 1986: *J.V. Foix i el Surrealisme*, Barcelona
- VAN DE PAS, Annemieke, 1984/ 1989a: *Salvador Dalí. L'obra literària*, Barcelona
- 1989b: „Salvador Dalí: practic de la paranoia-crítica textual“, in: *Dalí escriptor*, S.83-92
- Las Vanguardias en Cataluña. 1906-1939*, Barcelona 1992 [Katalog der Ausstellung in der Fundació Caixa, Barcelona; spanische Übersetzung]
- VIDELA, Gloria, 1963/ ²1971: *El ultraismo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid

- WEHLE, Winfried, 1982: „Avantgarde. Ein historisch-systematisches Paradigma ‘moderner’ Literatur und Kunst“, in: Rainer Warnig und Winfried Wehle (Hrsg.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München, S.9-40
- WEISGERBER, Jean (Hrsg.),1984/ ²1986: *Les Avant-Gardes littéraires au XX^e siècle*, Bd.1: *Histoire*, Bd.2: *Théorie*, Budapest
- WETZEL, Hermann H., 1982: „Das Leben poetisieren oder ‘Poesie leben’? Zur Bedeutung des metaphorischen Prozesses im Surrealismus“, in: Peter Brockmeier und Hermann H. Wetzel (Hrsg.): *Französische Literatur in Einzeldarstellungen.*, Bd.3: *Von Proust bis Robbe-Grillet*, Stuttgart, S.71-131
- WULF, Christoph, 1984: „Das gefährdete Auge. Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens“, in: Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hrsg.): *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt/ M., S.21-45

Anhang I: Abbildungen



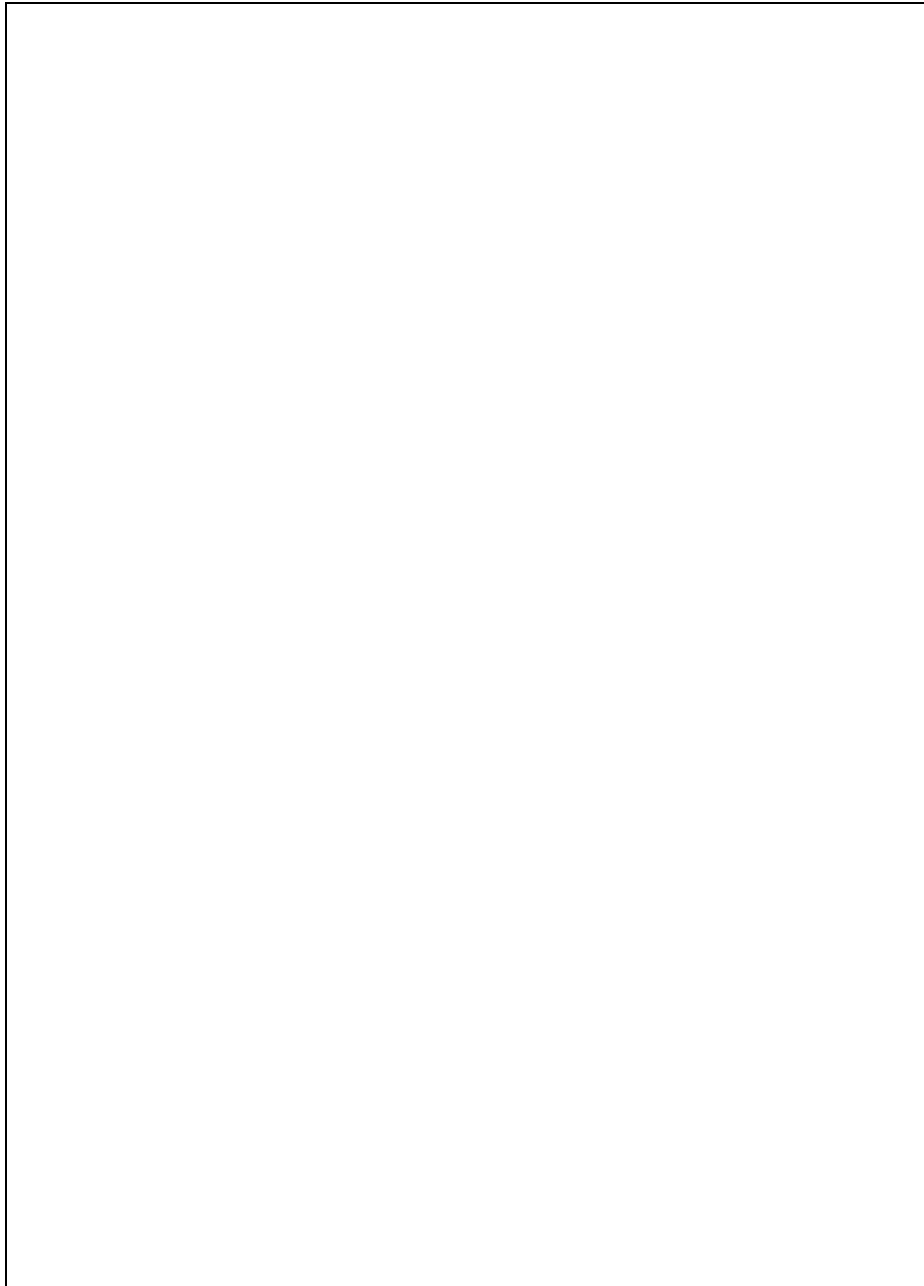
Nr.1:

Nachtwandlerische Träume, Ende 1922

Rêves noctambules

Aquarell und chinesische Tinte auf Papier, 31,5 x 24 cm

Barcelona, Sammlung Sabater



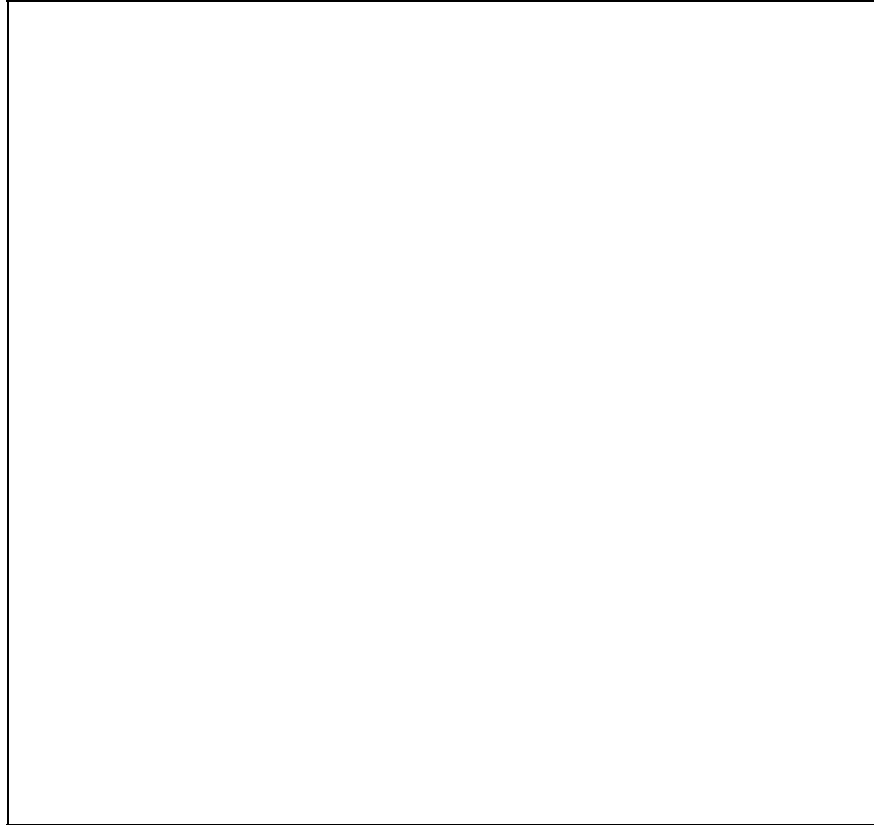
Nr.2:

Kubistisches Selbstbildnis, 1923

Autoportrait cubiste

Gouache und Collage auf Karton, 104,9 x 74,2 cm

Madrid, Centro de Arte Reina Sofía



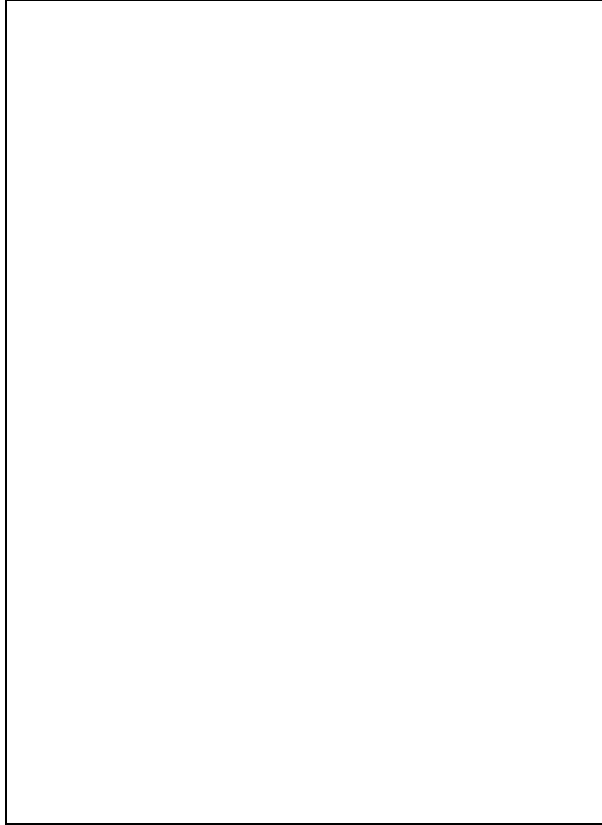
Nr.3

Neokubistische Komposition (Komposition mit drei Figuren), 1926

Académie néocubiste (Composition aux trois figures)

Öl auf Leinwand; Maße unbekannt

Privatbesitz



Nr.4:

Ana Maria, nãhend, 1926

Ana Mariaã cousant (auch: *Noiaã cosint*)

Öl auf Kupfer; Maße unbekannt

Privatbesitz



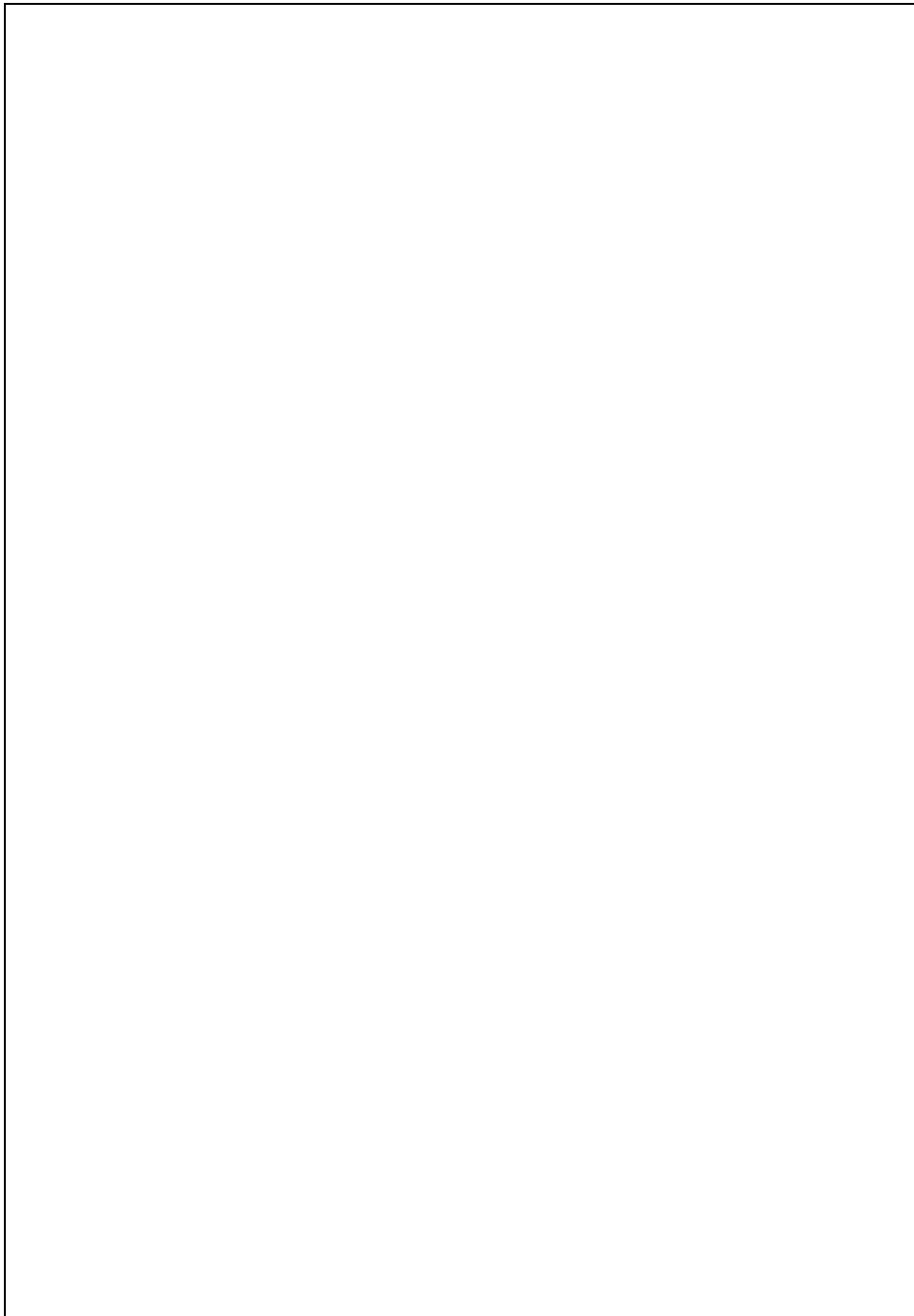
Nr.5:

Umberto Boccioni: Entwicklung einer Flasche im Raum, 1912-13

Sviluppo di una bottiglia nello spazio

Bronze, 15 x 24 cm

Winston Collection



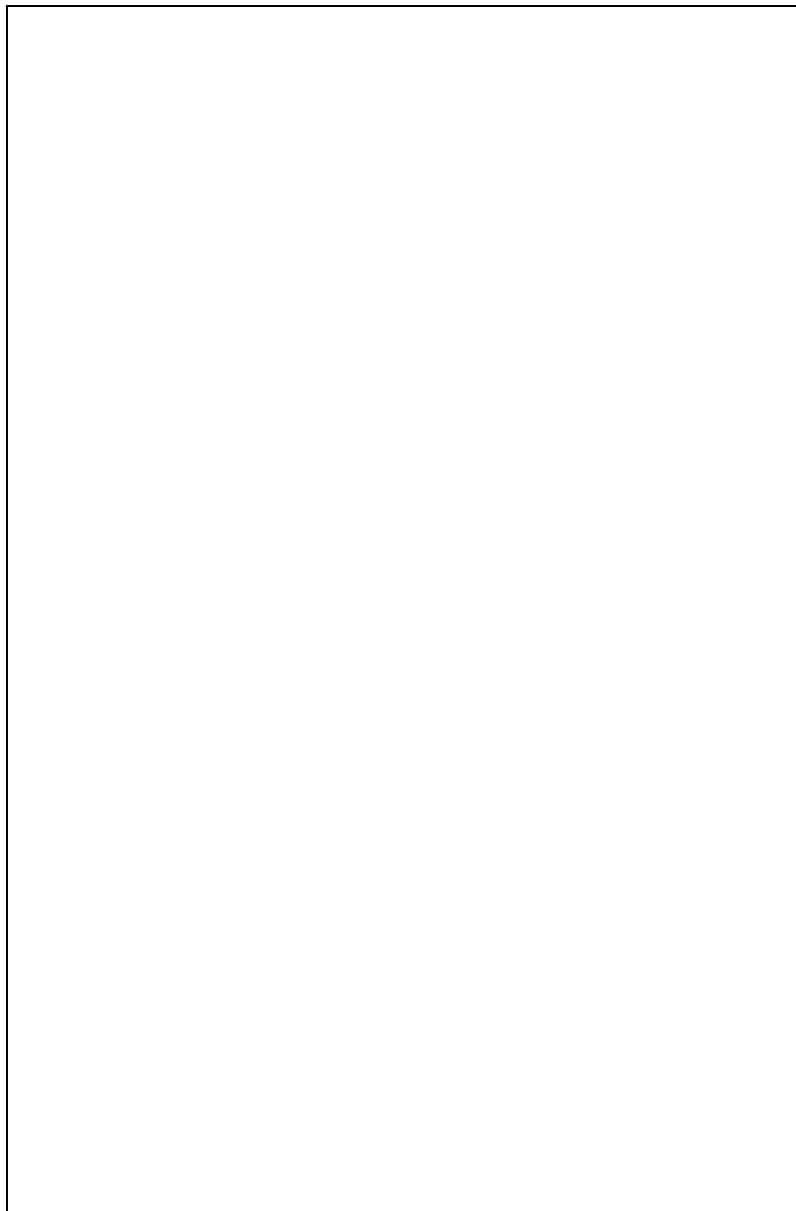
Nr.6:

Pablo Picasso: An der Wand hängende Violine, 1912-13

Violon accroché au mur

Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm

Bern, Sammlung H. Rupf

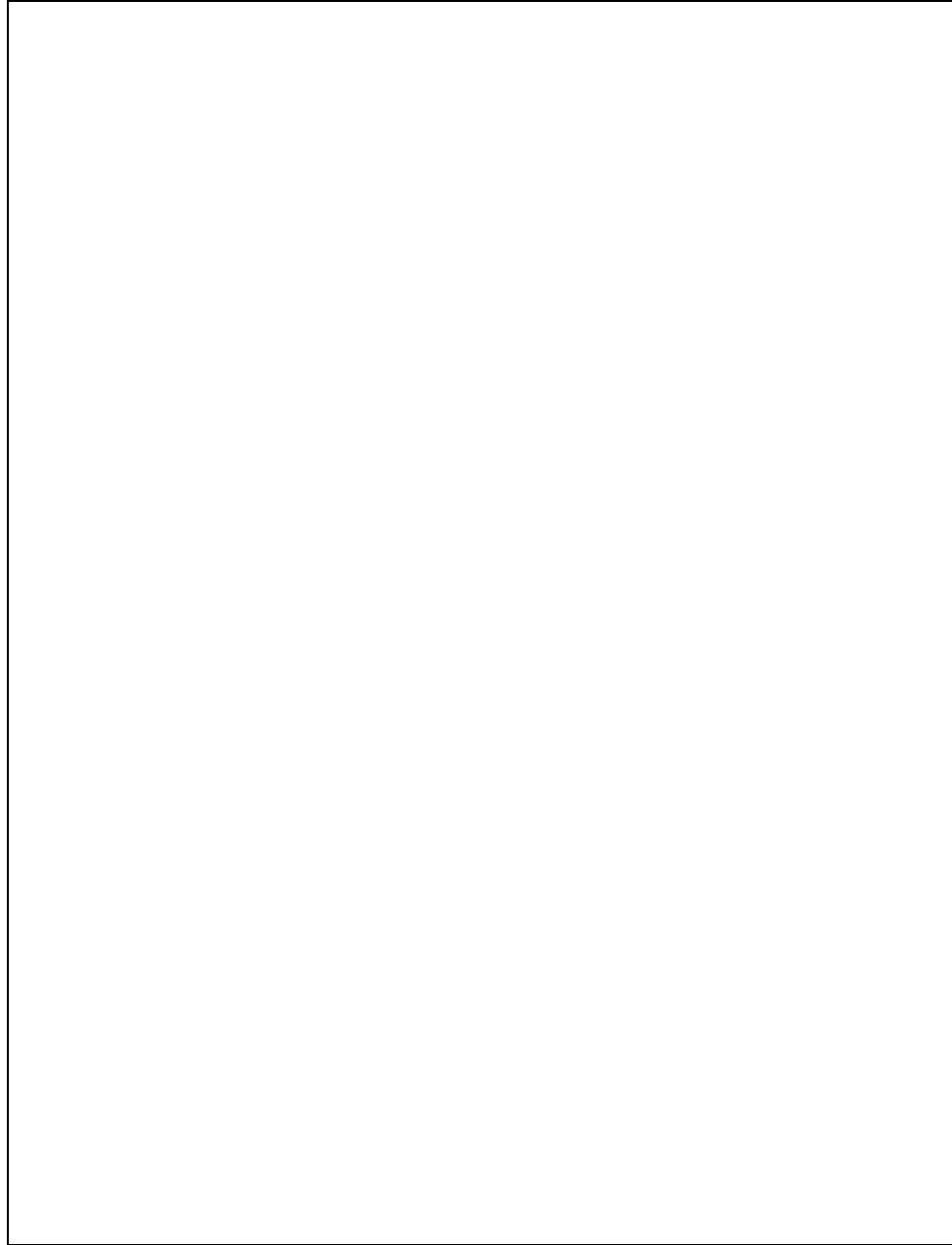


Nr.7:

Giorgio De Chirico: Der große Metaphysiker, 1917

Il gran metafisico

New York, Museum of Modern Art, Philip L- Goodwin Collection



Nr.8:
Cenicitas (die sterilen Kräfte), 1928
Cenicitas (els esforços estèrils)
Öl auf Holz, 64 x 48cm
Madrid, Museo Nacional Reina Sofia



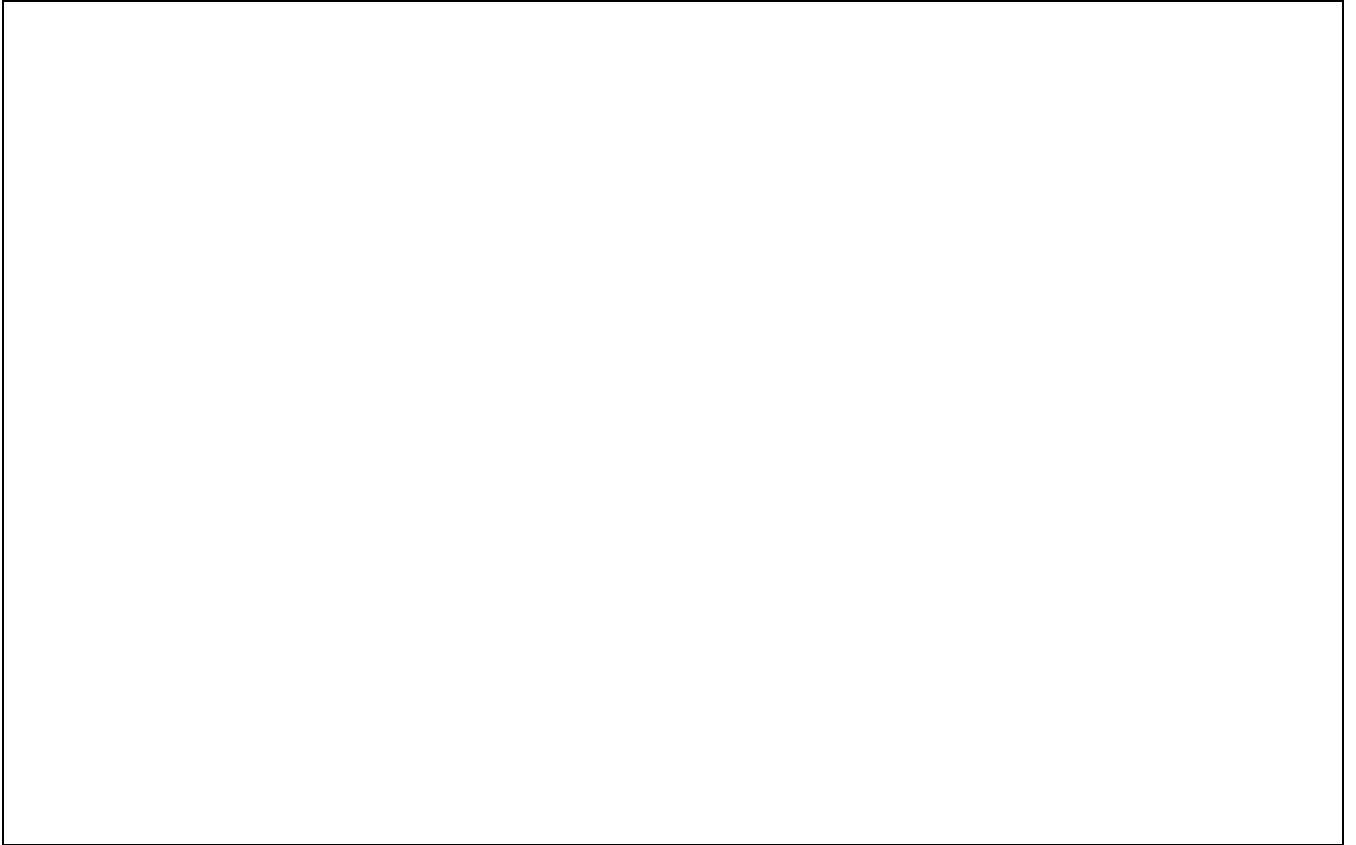
Nr.9:

Honig ist süßer als Blut, 1927

La mel és més dolç que la sang

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Ehemalige Sammlung Coco Chanel, heute verschollen



Nr.10:
Metamorphose des Narziß, 1937
Metamorphose de Narcisse
Öl auf Leinwand, 50,8 x 78,3 cm
London, The Tate Gallery

Anhang II

Vergleich des *Poema de las cositas* mit dem *Poema de les cosetes*

Die folgende Gegenüberstellung des spanischsprachigen Textes, den Salvador Dalí im Oktober 1927 an García Lorca schickte, mit dem Abdruck des Gedichtes in *L'Amic de les Arts* im August 1928, soll kein Vergleich unterschiedlicher „ Fassungen“ darstellen, der editionsphilologischen Kriterien zu genügen hätte (was schon aus dem Grunde nicht möglich wäre, da die Texte in zwei unterschiedlichen Sprachen vorliegen). Es handelt sich ausschließlich um den Versuch, durch direkte Gegenüberstellung der beiden Texte und eine Kommentierung der wichtigsten inhaltlichen Änderungen dem Leser einen ausschnitthaften und möglichst übersichtlichen Einblick in die Produktionsweise Salvador Dalís zu ermöglichen und einerseits zu verdeutlichen, daß seine Objektästhetik, die die Gegenstände der Realität als frei miteinander assoziierbare Elemente behandelt, auch seinem eigenen Verfahren der Texterzeugung entspricht, andererseits darauf hinzuweisen, daß die „irrationalen“, anti-diskursive Wirkung des endgültig abgedruckten Gedichtes keinem passiven psychischen „Automatismus“ entspricht, wie ihn Breton in seinem ersten surrealistischen Manifest forderte (und den auch Dalí selbst kurzzeitig, in seinem Aufsatz *Realidad y sobrerrealidad*, als theoretische Zielsetzung postulierte), sondern selbstverständlich bewußt hergestellt ist.

Der spanische Text wurde nach der Reproduktion des Briefes an Lorca bei SANTOS TORROELLA, 1987, S.69, transkribiert, wobei ich nicht der korrigierenden Umschrift des Herausgebers folgte, sondern die originale, sehr fehlerhafte Orthographie Dalís respektierte.

Poema de las cositas

- 1 Ay una pequeña cosita mona, que nos mira sonriendo.
Estoy contento, estoy contento, estoy contento, estoy
con-tento.
Las agujas de coser se clavan con dulzura en los nique-
litos pequeños y tiernos.
- 5 Mi amiga tiene la mano de corcho y llena de puntas de
Paris (tachuelas negras)¹
Mi amiga tiene las rodillas de humo.
El azucar se disuelve en el agua, se tiñe con la sangre y
salta como una pulga.
- 10 Mi amiga tiene un reloj pulsera, de macilla²
Los dos pechos de mi amiga; el uno es un movedisimo
avispero y el otro una calma garota
- 15 Los pequeños erizos, los pequeños erizos, los pequeños
erizos, los pequeños erizos, los pequeños erizos; pin-
chan.
- 20 El ojo de la perdiz es encarnado.
Cositas, Cositas, Cositas, Cositas, Cositas
Cositas, Cositas, Cositas, Cositas, Cositas
hay cositas quietas, como un pan.

² mastic, eso blando que ponen en los cristales de las
bentanas

¹ no se si se dice a si en castellano

[Beide Fußnoten von Salvador Dalí, ebenso die
Unterstreichungen]

Kommentar der vorgenommenen Änderungen

Zeile 1: Rhythmisierung, Alliteration (*petita posada*), Kontrastierung (*petita-alta*), Abstrahierung und Wegnahme der "humoristischen" bzw. verniedlichenden Lexeme (*mona, sonriendo*).

Zeile 4,5: Straffung des Satzes durch Streichung der Umstandsangabe (*con dulzura*) und Austausch des Adjektivs (*dolços* für *pequeños*).

Zeile 8: Intratextuelle Verschiebung (nach Z.14), Substituierung des Plurals durch den Singular, was die Wirkung der Autonomisierung einzelner Körperteile erhöht.

Zeile 9/10: Intertextuelle Verschiebung der Stelle. Sie wird zum Bestandteil des Textes *¿Que hi he renegat, potser?*, wo sie unverändert übernommen wird: „*EL SUCRE ES DISSOL EN L'AIGUA; ES TENYEIX AMB LA SANG I SALTA COM UNA PUÇA*“ (*L'Amic de les Arts* Nr.30, Dez. 1928, S.233).

Zeile 11: Das Bild von der „weichen Uhr“ wird aus dem Text eliminiert, taucht aber als ikonographisches Element später im bildnerischen Werk Dalís bekanntermaßen häufig wieder auf (z.B. im berühmten Bild *Die Beständigkeit der Erinnerung* von 1931).

Zeile 12-13: Inversion des Kontrastes von Bewegtheit (*vesper bellugadís*) und Statik (*calma garota*).

Zeile 15-18: aus *erizo* wird im Katalanischen das phonetisch ähnliche, semantisch aber völlig differente *encís* (= 'Zauber', 'Verzauberung'). Statt der realistischen Pointe (Herausstreichen der selbstverständlichen Tatsache, daß Igel stachelig sind), wird der „magische“, metamorphische Charakter der Objektwelt betont.

Poema de les cosetes

*A Sebastià Gasch, amb tota l'alegria anti-
artística.*

Hi ha una coseta petita posada alta en un indret.
Estic content, estic content, estic content, estic
content.
Les agulles de cosir es claven en els niquelets
dolços i tendres.
La meva amiga té la mà de suro i plena de puntes
de París.

Una sina de la meva amiga és una calma garota,
l'altra un vesper bellugadís.

La meva amiga té un genoll de fum.

Els petits encisos, els petits encisos, els petits
encisos, els petits encisos, els petits encisos, els
petits encisos, els petits encisos, els petits
encisos.... ELS PETITS ENCISOS PUNXEN

L'ull de la perdiu és vermell.

Cosetes, cosetes, cosetes, cosetes, cosetes, cosetes,
cosetes, cosetes, cosetes, cosetes, cosetes,
cosetes...

HI HA COSITES, QUIETES COM UN PA

