

Vorwort:

El segle dels poetes-pintors

Scarlett Winter (Frankfurt am Main)

Gerhard Wild (Frankfurt am Main)

„Die Poesie ist Musik für das innere Ohr,
und Malerei für das innere Auge,
aber gedämpfte Musik, aber verschwebende Malerei.“
(Friedrich Schlegel: *Athenäumsfragment*, 174¹)

■ 1

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

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

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

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

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

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

■ 2

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

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

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

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

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

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

Salvador Dalís Anteil an der Literatur ist seitens der etablierten Kunstgeschichte bislang vor allen Dingen am Beispiel seiner abundanten Produktion als Buchillustrator und Graphiker zumal der klassischen Literaturen (Bibel, Homer, Vergil, Tristan, Dante, Cervantes etc.) erforscht worden. Als Grenzgänger im Raum des Theaters, für das er Theaterszenarios schrieb und Bühnenbilder schuf, ist er erst seit der editorisch unbefriedigenden Erstedition seines schriftstellerischen Gesamtwerks² bekannt geworden. Seine zahlreichen schriftstellerischen Aktivitäten erschöpfen sich nicht in dem katalanischen Jugendtagebuch und ersten katalanischen Gedichten (s. hierzu auch Beitrag Wild), bzw. den bereits unter dem Einfluss des Pariser Surrealistenzirkels für Bretons *La Révolution Surréaliste* und *Le Surréalisme au Service de la Révolution* und schließlich Picassos *Minotaure* verfassten Arbeiten unterschiedlichster Genres. Erst der Dalí des amerikanischen Exils wird die Schreibkunst – freilich auch unter dem kommerziellen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

■ 3

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

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