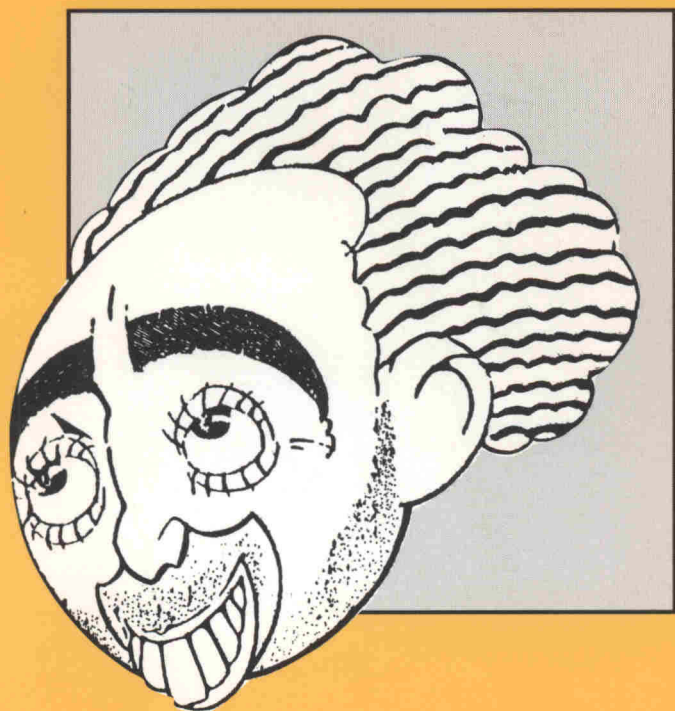


Silvia Gonzalvo (Hg.)

Oliverio Girondo
Membretes



BAMBERGER EDITIONEN
BAND 4

Stichwort:	Oliverio Girondo
Geboren	17. August 1891 in Buenos Aires
Elternhaus	Jüngstes von fünf Kindern schwerreicher Patrizier
Ausbildung	Jurastudium und Reisen, Reisen, Reisen...
Beruf	Dichter und Maler. Obwohl als Anwalt zugelassen, übt er diese Tätigkeit nie aus
Besondere Kennzeichen	Mit Jorge Luis Borges und anderen: Initiator der Avantgarde in Argentinien. Im Unterschied zu Borges und zu den anderen: Bleibt den Prinzipien der Avantgarde sein ganzes Leben treu. Ständiger Mitarbeiter und zeitweise Mitherausgeber der wichtigsten argentinischen Avantgardezeitschrift <i>Martín Fierro</i> (1924-1927)
Erstes Buch	<i>Veinte poemas para ser leídos en el tranvía</i> (1922)
Zweites Buch	<i>Calcomanías</i> (1925)
Zu Lebzeiten nicht als Buch erschienen	<i>Membretes</i> (1924-1926). Respektlose Aphorismen zu Kunst und Literatur, die er in lockerer Folge in <i>Martín Fierro</i> veröffentlicht
Letztes Buch	<i>En la masmédula</i> (1956). Gedichtsammlung mit im Spanischen einmaligen Klang- und Bedeutungsexperimenten
Gestorben	24. Januar 1967 in Buenos Aires
Wirkung	In Argentinien, Lateinamerika und in der spanischsprachigen Literaturwissenschaft geschätzt, geehrt und zunehmend erforscht. Im deutschsprachigen Raum und in der deutschen Hispanistik: zu entdecken

Bamberger Editionen

Herausgegeben von
Helga Unger
und
Harald Wentzlaff-Eggebert

Band 4

Oliverio Girondo

MEMBRETES / DENKZETTEL

herausgegeben und eingeleitet von
Silvia Gonzalvo

übersetzt von
Kunibert Baumann, Corinna Cordes, Silvia Gonzalvo, Monika Gräfe,
Ilona Kaiser, Yvonne Katzenberger, Brigitte König, Catja Meyer,
Hubert Pöppel, Margot Scheffold, Beate Steck, Johannes Weber,
Harald Wentzlaff-Eggebert und Gisela Zirker

Bamberg 1990

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Girondo, Oliverio:

Membretes = Denkwort / Oliverio Girondo. Hrsg. und eingeleitet von Silvia Gonzalvo. Übers. von Kunibert Baumann... [Univ.-Bibliothek Bamberg] – 1. Aufl. – Bamberg:

Univ.-Bibliothek, 1990

(Bamberger Editionen ; Bd. 4)

ISBN 3-923507-12-7

NE: GT

1. Auflage 1990

Alle Rechte vorbehalten

- © für die deutsche Übersetzung und für diese Ausgabe: "Bamberger Editionen"
- © für den spanischen Text: Oliverio Girondo, Erben

Titelbild: Girondo in einer Karikatur von 'Centurión', aus der Entstehungszeit der "membretes"

Graphische Gestaltung und Layout: Michael Vogel, Ansbach

Lasersatz: Brigitte Storck, Textverarbeitung, Baiersdorf-Hagenau

Druck: Verlagsdruckerei Schmidt GmbH, Neustadt a.d.Aisch

Verlag und Auslieferung: Universitätsbibliothek Bamberg

Postfach 1549, 8600 Bamberg

ISBN 3-923507-12-7

ISSN 0934-5108

INHALT

Einleitung	7
Die literarisch-künstlerische Zeitschrift <i>Martín Fierro</i>	7
Europäismus und Kosmopolitismus	11
Streitlust und Lust am Spiel	14
Oliverio Gironde: <i>Membretes</i>	17
Oliverio Gironde	17
Ramón Gómez de la Serna und die "greguería"	18
Zur Edition der "membretes"	25
Versuch einer Begriffsbestimmung von "membrete"	28
Oliverio Gironde's "membretes" – Aphorismen der Avantgarde	31
Membretes / Denkkzettel	40
<i>Martín Fierro</i> , Nr. 1 (1924)	40
<i>Martín Fierro</i> , Nr. 4 (1924)	44
<i>Martín Fierro</i> , Nr. 8/9 (1924)	50
<i>Martín Fierro</i> , Nr. 18 (1925)	52
<i>Martín Fierro</i> , Nr. 23 (1925)	58
<i>Martín Fierro</i> , Nr. 32 (1926)	62
<i>Martín Fierro</i> , Nr. 34 (1926)	66
Anmerkungen	70
Namensverzeichnis	71
Literatur	73
Zu diesem Buch	75

Einleitung

Die literarisch-künstlerische Zeitschrift *Martin Fierro*

Wie in Europa war auch in Argentinien das Auftreten der avantgardistischen Bewegungen durch eine Flut von Manifesten, Pamphleten und Proklamationen bestimmt, die zwischen 1915 und 1930 in zahlreichen – meist kurzlebigen – literarischen Zeitschriften veröffentlicht wurden. Die meisten dieser Zeitschriften sind heute bibliographische Raritäten, die nicht einmal in der argentinischen Nationalbibliothek von Buenos Aires vollständig vorhanden sind. Sie stellen jedoch wichtige Dokumente der argentinischen Kunst- und Literaturgeschichte dar. Ihr Erscheinen markiert eine Aufbruchsstimmung, die in engem Zusammenhang mit den europäischen Avantgardebewegungen zu sehen ist. Reichtum und Vielfalt dieser Zeitschriftenpublikationen sind Ausdruck einer universellen geistigen Veränderung. Sie antworteten auf ein dringendes Bedürfnis nach Information und Beteiligung an aktuellen Entwicklungen im kulturellen Bereich. Die literarisch-künstlerisch orientierte Zeitschrift versprach große Breitenwirkung und ermöglichte in der Verbindung von literarischer Produktion und Literaturkritik – beziehungsweise Kunstproduktion und Kunstkritik – einer ständig wachsenden Leserschaft eine Art öffentliche Einsichtnahme in den Literatur- und Kunstbetrieb selbst.

Mit meist sprechenden Titeln wie "Prisma" (mit diesem Begriff wird die Querverbindung zur Technik der kubistischen Maler hergestellt), "Proa" (deutsch: Vorschiff, Bug) oder "Inicial" (deutsch: anfänglich, bahnbrechend) sollten die neu gegründeten Zeitschriften das avantgardistische Gebot der Stunde verkünden und den Verfechtern der neuen Kunsttheorien ein Diskussionsforum und den Dichtern eine Publikationsmöglichkeit verschaffen. Beides verwehrten die bereits bestehenden renommierten Zeitschriften und die Kul-

turbeilagen der großen Tageszeitungen, die konventionellen Maßstäben verpflichtet waren und entsprechend eine traditionelle Kunstauffassung vertraten, so daß sich die ersten argentinischen Avantgardisten gezwungen sahen, neue, gruppeneigene Publikationsorgane aus der Taufe zu heben. Ihre Gründer und Mitarbeiter, vereint in der Negation des herrschenden, epigonalen, dem ebenso symbolistischen wie klang- und formverliebten "modernismo" verpflichteten Schreibstils, widmeten sich mit Enthusiasmus der Verbreitung der neuen Ideen. Provokant formulierte, schlagwortartige Thesenkataloge sollten ihre revolutionären Forderungen unterstreichen und ein neues Kunstverständnis begründen.

Neben Vorabdrucken, Erstveröffentlichungen und Anthologien ausländischer und einheimischer, bekannter und unbekannter Autoren enthielten die Zeitschriften zahlreiche kritische Aufsätze, polemische Abhandlungen, ironisch-satirische Beiträge über das ganze Spektrum zeitgenössischen Schaffens, ergänzt durch aktuelle Informationen und Buchbesprechungen.

Die unmittelbare und fortgesetzte Verbindung zwischen Produktion, Kritik und Publikum war zwar stets gegeben, dennoch kamen die Diskussionsbeiträge vorwiegend aus den Reihen der eigenen Mitarbeiter. Im Unterschied zu politisch orientierten Publikationen, wo jeder Widerspruch zugunsten einer klaren Linie auszuklammern versucht wird, neigt das damalige literarisch-künstlerische Zeitschriftenwesen zur Duldung verschiedenster Standpunkte. Unter den Mitarbeitern finden sich häufig Vertreter der verschiedensten Strömungen, Bewegungen und Ideologien, die sich zwar in dem, was sie ablehnen, einig sind, die aber in der Vorstellung davon, was sie an die Stelle des Bestehenden setzen wollen, stark divergieren. In Anbetracht ihrer Offenheit dürfen diese Avantgardezeitschriften deshalb nur nach ihrem Gesamttenor beurteilt werden, für den Widerspruch und einseitige Parteinahme durchaus charakteristisch sind.

Ein Hauptverdienst der literarisch-künstlerischen Zeitschriften der Zwanziger Jahre bleibt für argentinische Verhältnisse die Tatsache, daß sie Texte publizierten, die auf rein kommerzieller Basis nicht hätten verlegt werden können. Viele ihrer Herausgeber hatten es sich zur Aufgabe gemacht, die Publikation und Verbreitung der Werke junger, geschäftlich unerfahrener Autoren zu ermöglichen. Entsprechend waren es auch nicht mehr die in Herstellung

und Verkauf überbeuerten Bucheditionen, die Leser und Kritiker auf den Plan riefen, sondern die Erstveröffentlichungen in den Zeitschriften.

Hinzu kam das konstante Bestreben ihrer Mitarbeiter, Buenos Aires – das zwar in ungeheuerem Tempo zur Weltstadt herangewachsen war, aber von den jugendlich-bilderstürmerischen Ismen, die in Europa Skandale und Aufregung verursachten, nichts ahnte – aus der geistigen Enge einer provinziellen und kulturell rückständigen Metropole herauszuführen. Auch wenn Buenos Aires im Vergleich zu jeder anderen Stadt Lateinamerikas der Tradition am wenigsten verbunden und für Neuerungen – gerade wenn sie aus Europa kamen – offen war, bedurfte es doch der Bemühungen einer dichtungs- und kunstbegeisterten intellektuellen Minderheit, bis sie zu dem werden konnte, was Enrique Anderson Imbert als "el gran circo de la vanguardia, en toda Hispanoamérica"¹ bezeichnet hat.

Deshalb war es das Ziel der avantgardistischen Neuerer, all das aufzunehmen, was das literarisch-künstlerische Leben in Paris, London, Zürich, Madrid oder Berlin bestimmte. Erst wenn die Uhren von Buenos Aires auch in Bezug auf die avantgardistische Schocktherapie nach den Uhren Europas gestellt waren, war ihrer Meinung nach ein grundsätzlicher Wandel von Kunstbegriff und Kunstverständnis möglich.

Erste Versuche in diese Richtung startete der junge Jorge Luis Borges zusammen mit anderen Dichtern und Intellektuellen, als er nach seinem langjährigen Europaaufenthalt in seine Heimatstadt zurückgekehrt war. Unter dem Eindruck seiner Erfahrungen mit den europäischen Avantgardebewegungen und besonders mit ihrer spanischen Variante, dem Ultraismus, die er sowohl seiner persönlichen Anwesenheit an den Orten des Geschehens verdankte als auch durch erste literarische Aktivitäten gesammelt hatte, brachte er im Dezember des Jahres 1921 den ultraistischen Stein ins Rollen: Zunächst mit *Prisma*, die als Wandzeitschrift eine journalistische Neuheit darstellte, sodann mit *Proa*, die sich als "revista de renovación literaria" verstand und der Madrider Avantgardepublikation *Ultra* nachempfunden war, aber auch mit der ästhetisch-soziologisch orientierten *Inicial, revista de la nueva generación* und einigen anderen. Sie sollten mit der Tradition des "modernismo" brechen und den

¹ *Historia de la literatura hispanoamericana*, Mexiko 1974, S.20.

von bürgerlichen Vorstellungen geprägten, herkömmlich eingegrenzten Aufgaben- und Wirkungsbereich von Kunst und Literatur radikal erweitern. Sie sollten die traditionellen Lesererwartungen sprengen, die Dichtung aus ihrem erstarrten System von etablierten Regeln lösen und sie einem erweiterten Leserkreis zugänglich machen.

Der erhoffte Erfolg blieb jedoch aus. Die negative Resonanz bei Publikum und Presse zwang die Herausgeber meist schon nach der zweiten Nummer, die Publikation wieder einzustellen. Doch trotz Kurzlebigkeit, Fehleinschätzung und Mißachtung haben alle diese Zeitschriften dazu beigetragen, *Martín Fierro* den Weg zu ebnen, so daß dieser *Periódico quincenal de arte y crítica libre* die Infragestellung sämtlicher veralteter, bis dahin dominierender Strömungen durch eine unzufriedene und emotionsgeladene Jugend, die an die Front drängte, um den aktuellen Zustand von Geist und Kunst zu revolutionieren, in Angriff nehmen konnte. In der Übersteigerung der zweckfreien Kunst des "l'art pour l'art" praktizierten ihre Mitarbeiter eine Schreibweise des formalen Experiments, das die rein ästhetische Ausrichtung der Dichtung zum Maßstab hatte. Ihren jugendlichen Kampfgeist und radikalen Neuerungs willen verwandten sie ausschließlich auf die Belange der Kunst – "únicamente fiel a los altos intereses del arte y de la cultura"² –, um sich so gegen die Herrschaft der bürgerlichen Kunstauffassung aufzulehnen, ohne jedoch eine politische Revolte gegen das soziale Unrecht oder das bürgerliche Regime im Sinne einer engagierten Literatur vor Augen zu haben.

Die jungen argentinischen Künstler und Autoren um *Martín Fierro* – meist Söhne und Töchter der vermögenden Oberschicht – lebten in einer Zeit wirtschaftlicher Prosperität und in der Sicherheit einer durch liberale Institutionen kontrollierten Regierung, die die Rechte des Staatsbürgers weitgehend respektierte. So gab es im politisch-sozialen Bereich nichts, was die Energie und Euphorie dieser Jugend beansprucht hätte. Während in dem von den Schrecken des Krieges zerrütteten Europa zur gleichen Zeit avantgardistische Literatur und Malerei meist ideologisch gefärbt war, konnten die Texte der elitären Gruppe der *Martinfierristas* – im Unterschied zur engagierten Literatur der Gruppe Boedo, die die durchaus existierenden sozialen Gegensätze themati-

² Oliverio Girondo: *El periódico "Martín Fierro" 1924-1949*, Buenos Aires 1949, S.25.

sierte – weitgehend zweckfrei und politisch neutral bleiben. Der Versuch, die politische Komponente mit einzubeziehen, führte 1927 schließlich zum Ende der Zeitschrift *Martín Fierro*, die von Februar 1924 bis November 1927 mit 45 Nummern und insgesamt 190 Mitarbeitern aus dem In- und Ausland der ganzen Vielfalt des modernen künstlerischen Ausdrucks gerecht zu werden versuchte. Sie hat das Panorama des argentinischen Kulturlebens entscheidend mitgeprägt, nach Meinung von Cayetano Córdova Iturburu sogar nachhaltig verändert: "después de *Martín Fierro* se pinta y se escribe de otra manera en el país"³.

Europäismus und Kosmopolitismus

Die Martinfierristas waren kosmopolitisch gesinnt. Obwohl die Wahl des Titels die Zeitschrift in eine direkte Verbindung zu dem patriotischen Titelhelden von José Hernández' populärem Gauchoepos (1872) stellt, steht sie mit ihrem Intellektualismus, ihrem Kosmopolitismus und Internationalismus im krassen Gegensatz zu dem ausschließlich an das Nationalbewußtsein der Argentinier appellierenden Werk. Ihre Mitarbeiter betonten zwar die starke nationale Verwurzelung ihrer Zeitschrift, stellten sich aber keineswegs in die Tradition der argentinischen Gaucho- und Pampadichtung. Ihr Interesse galt vielmehr der glänzenden geistigen und kulturellen Entwicklung Europas, besonders Frankreichs, sowie deren literarischen und künstlerischen Manifestationen.

Europa mit seinen technischen Innovationen, seiner stetig wachsenden Wirtschaft und seinen kultivierten Lebensformen hatte man lange Zeit als die Wiege allen Fortschritts und Luxus angesehen. Daraus entsprang die Begeisterung für alles Europäische. Es war der Europäismus einer kleinen vermögenden Oberschicht, eines städtischen arroganten Großbürgertums, das gierig alles aufzog, konsumierte und imitierte, was aus Europa kam, weil europäisch bewandert sein als gleichbedeutend mit zivilisiert sein verstanden wurde. Das geistige Schaffen dieser Elite beruhte auf der belebten Kenntnis des europäi-

3 *La revolución martinfierrista*, Buenos Aires 1962, S.20.

schen Kulturgutes, dem man sich zugehörig fühlte. Die Orientierung an europäischen Stilrichtungen und Autoren, die mehr oder weniger geglückte sklavi-sche Nachahmung ihrer Werke, sind deutliche Belege für die kulturelle Ab-hängigkeit von der Alten Welt.

Deren geistige Hauptstadt war Paris, ein Mekka der Künste, zu dem jeder Lateinamerikaner, der etwas auf sich hielt, mindestens einmal in seinem Leben pilgern mußte. Europa bereist zu haben gehörte zum guten Ton, dort seine Schulausbildung absolviert zu haben, garantierte den Aufstieg auf der sozialen Leiter.

Der Kriegsausbruch setzte diesem fanatisch betriebenen Europakult ein jähes Ende. Der Verlust aller Werte, das Erlebnis des Massenkrieges sowie die in der Industriegesellschaft zunehmend erkennbare Ausschaltung des Indivi-duums brachten auch in Lateinamerika eine Krise des Bewußtseins hervor, die einschneidende Veränderungen von Denk- und Darstellungsformen im litera-rischen und künstlerischen Schaffen zur Folge hatte. Besonders in Argentinien, das wie kein anderes Land Lateinamerikas durch seine frühzeitige kulturelle Loslösung vom spanischen Mutterland im 19. Jahrhundert, durch das Fehlen eines autochthonen Bevölkerungsanteils – eine Lücke, die der Gaucholiteratur zu schließen gelang – sowie durch seine verstärkte Hinwendung zur europäi-schen Kultur nun "in dreifacher Hinsicht verwaist"⁴ war, vollzog sich nach Kriegsausbruch ein richtungsweisender Wandel im Europabild. Europa konnte nun nicht mehr die Elle sein, mit der alles gemessen wurde. Zwar bleibt der Blick auf die Entwicklungen im französischen Geistesleben gerichtet, doch der Umgang damit ist nun kritisch, selbstbewußt und unehrerbietig. Man sucht den Austausch und nicht mehr das zu imitierende Vorbild.

Nach den durch die Kriegereignisse hervorgerufenen Unruhen und Pro- testen kündigt sich das neue Zeitalter mit einem explosiven Vitalismus vor al- lem der Jugend an. Dazu kommen die sensationellen Errungenschaften der Technik, die zu den immer kürzer und komfortabler werdenden Reisen über den Ozean animieren. In einem seiner nachgelassenen "membretes" hat Giron- do die negativen Aspekte dieses technischen Fortschritts thematisiert:

⁴ Gustav Siebenmann: "Die spanisch-amerikanische Literatur", in: Theo Ginsburg/Monika Ostheider (Hg.): *Lateinamerika vor der Entscheidung*, Frankfurt am Main 1984, S.105.

Las distancias se han acortado tanto que la ausencia y la nostalgia han perdido su sentido.⁵

[Die Entfernungen sind so kurz geworden, daß Abwesenheit und Sehnsucht ihren Sinn verloren haben.]

Die Errungenschaften der Technik sind eklatante Aufbruchsignale des neuen Zeitalters, fordern aber auch ihren Tribut. Distanzen, Raum und Zeit scheinen sich außer Kraft setzen zu lassen, das menschliche Zusammenleben verändert sich, neue Werte und Maßstäbe werden gesetzt.

Europäismus wird nun verstanden als eine Weltläufigkeit in den Künsten, die immer häufiger mit dem Begriff Kosmopolitismus gleichgesetzt wird. So gehört es nach wie vor zu einem kosmopolitischen Geist, daß er Europa bereist, seine Kulturstätten kennt und auf dem neuesten Stand der dortigen Ereignisse ist, ohne jedoch ein Gefühl der Minderwertigkeit aufkommen zu lassen oder seiner Herkunft untreu zu werden. Der Argentinier ist sich mehr denn je seiner nationalen Eigenheit bewußt, die er stolz zu erkennen gibt, lehnt es aber kategorisch ab, sich mit Federn und Gauchohosen zu schmücken, um den Vorstellungen des Europäers vom exotischen Pampa-Mann gerecht zu werden. So lautet ein "membrete" aus dem Jahr 1926:

Europa beginnt, sich für uns zu interessieren. Verkleidet mit den Federn oder dem chiripá, die es uns zuschreibt, hätten wir einen durchschlagenden Erfolg. Schade, daß es uns zwingt, es zu enttäuschen... uns so zu zeigen wie wir sind, selbst wenn es uns nicht unterscheiden kann, selbst wenn wir mit Sicherheit ausgepiffen werden!... [Vgl. S. 66/67]

Künstler und Intellektuelle sehen ihre Aufgabe jetzt darin, aus dem Kulturgut der Alten Welt neue Erkenntnisse für ihre eigene Kunst zu beziehen. Sie sind zuversichtlich, alle Einflüsse mühelos zu verdauen, weil sie – so Gironde – in ihrer "Eigenschaft als Lateinamerikaner den besten Magen der Welt besitzen"⁶.

⁵ Oliverio Gironde: *Obras completas*, Buenos Aires 1968, S. 148.

⁶ Aus der Widmung zu *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, in: *Milonga – Zwanzig Gedichte im Tangoschritt*, Göttingen 1964, S.7.

Der radikale Bruch mit der unmittelbaren Vergangenheit, die entschiedene Abkehr vom "modernismo", die innere Vielfalt und Widersprüchlichkeit, das Nebeneinander von nationaler Selbstbezogenheit und Aufgeschlossenheit für alles Europäische, der Hang zu Improvisation und stilistischem Experiment, das Einbeziehen anderer künstlerischer Disziplinen wie Malerei, Plastik, Musik und Architektur, die Absicht, auf den Leser Einfluß zu nehmen, der Sinn für Humor, die Lust an bissigem Spott sowie das sichere Gefühl, einer gleichgesinnten Gemeinschaft anzugehören, kennzeichnen die gesamte Martín-Fierro-Bewegung.

Das geistige Klima eines universellen Optimismus, der bald nach Kriegsende aufkam, sowie die außergewöhnlich günstigen sozio-politischen Umstände während der Präsidentschaft von Marcelo Torcuato Alvear (1922-1928) bildeten den Rahmen für das Innovationsstreben der Martínfierristas und nährten sowohl ihren stechenden Humor als auch ihre Anmaßung, den Wert von Literatur und Kunst neu zu bemessen. Protest und Destruktion bestimmten ihr Auftreten ebenso wie ihre Lust am Spiel, ihren Leichtsinn und Humor. Sie strebten danach, respektlos die Maske des Ernstes zu zerstören, hinter der sich die Kunst traditionellerweise zu verbergen pflegte. Ungezwungenheit und uneingeschränkte Lebensfreude – in der für ernsthafte, akademisch betriebene Kritik kein Platz war –, geistreicher Witz und ein unehrerbietiger, bilderstürmerischer Geist beseelten die Aktivitäten der Gruppe. Aufsehenerregende, provokative journalistische Reportagen, spektakuläre Banquette und viele andere Mittel des Auf-sich-aufmerksam-Machens prägten das Gesamtbild der Bewegung, gaben ihr vereinende Kraft. Es waren die Teufeleien verzogener Kinder, die der Gruppe ihre unverkennbare Eigenheit verliehen. Ebenso wie ihre unbeschwerte Lebensführung wurden auch Kunst und Kunstbegriff zum Ausdruck des neuen Lebensgefühls, der Lust am Leben im Hier und Jetzt⁷.

7

Für den spanischen Philosophen und Essayisten José Ortega y Gasset ist die Lebensfreude und die Lust am Spiel als Folge des "sentido deportivo y festival de la vida" das spezifische Kennzeichen der neuen Kunst. "La deshumanización del arte" (1925), in: *Obras completas*, Bd.3, Madrid 1947, S.390.

Daher stellte sich nie die Frage nach dem Sinn des Lebens, nach einem Jenseits oder einer übergeordneten Autorität.

Ihre kulturellen Aktivitäten entfalteten sich auf vielfache Weise: Vortragsreihen, Versammlungen in Cafés, Dichterlesungen, Ausstellungen, Konzerte, Festessen und vieles mehr. In ihrer Gesamtheit dienten sie der Schaffung eines Ambientes, das alle Manifestationen des modernen künstlerischen Ausdrucks in sich vereinte.

So brachte *Martín Fierro*, dynamisches Zentrum und Nerv der Bewegung, erstmals Schriftsteller, Maler und Komponisten wie Joyce, Cendrars, Larbaud, Morand, Jacob, Cocteau, Modigliani, Strawinsky oder Schönberg einem breiten Publikum nahe. Ohr und Auge sollten sich an ihre Werke gewöhnen, weil die Martinfierristas sich das Ziel gesetzt hatten, dem neuen Zeitgeist in Argentinien ein Forum zu schaffen. Ihre Verachtung galt jedem geistig trägen Zeitgenossen, der selbstgenügsam die Schönen Künste, die Hohe Literatur konsumierte, sie zum erhabenen Objekt stilisierte, Ausstellungen, Vorträge und Konzerte als gesellschaftliche Ereignisse genoß.

Martín Fierro, aus der Ablehnung jeglicher bürgerlicher Konvention entstanden, war Ausdruck des Aufbegehrens einer Generation junger Künstler – die Übergänge zwischen Dichter, Schriftsteller, Künstler, Kritiker und Journalist sind fließend –, die ihren eigenen Weg suchte. Um diesen Weg zu erhellen, schlug Oliverio Girondo der Direktion vor, ein Manifest abzufassen, das Richtlinien und Prinzipien der Bewegung klar darlegen sollte. Girondo führte das Vorhaben selbst aus und verfaßte das berühmte "Manifest von *Martín Fierro*", das nicht nur in der Nummer 4 vom 15. Mai 1924 erschien, sondern auch als Flugblatt in den Straßen von Buenos Aires verteilt wurde.

Das Manifest zeigt jene Aggressivität und Respektlosigkeit gegenüber jeder Form von etablierter Kunst und Kultur, die man von den Futuristen und Dadaisten her kennt. In einem für argentinische Gegebenheiten extrem provokanten Ton und mit einer von früheren Epochenwechsellern nicht bekannten Radikalität wandte es sich gegen den kleinbürgerlich spießigen Geschmack, der sich in überkommener, zeitwidriger Nachahmung, Schilderung und Abbildung von Gegebenem – "la afición al ANACRONISMO y al MIMETISMO" – erschöpfte.

Ein wesentlicher Zug war die heftig vorgebrachte Polemik gegen all das, was man umwerfen und bekämpfen mußte. Signifikant auch die Fetischisierung und Verherrlichung des Neuen: Und neu sind in dieser Zeit des technischen Fortschritts zum Beispiel moderne Überseedampfer oder Lokomotiven, die Dimensionen der Geschwindigkeit ahnen lassen, die die bestehenden Vorstellungen von Raum und Zeit außer Kraft setzen. Man mußte sich vieler traditioneller Denkgewohnheiten und Sichtweisen entledigen, um zu einem angemessenen Verständnis dieser neuen Welt zu gelangen. Von fundamentaler Bedeutung ist deshalb die geforderte, auf einer 'neuen Sensibilität' basierende veränderte Art und Weise der Betrachtung und ihres Ausdrucks. Paßt man jedoch beides der Aktualität an, so können selbst alltägliche oder von Konvention und Tradition mißbrauchte Objekte zu zeitgemäßen Kunstwerken werden:

"MARTIN FIERRO" sabe que "todo es nuevo bajo el sol" si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo.

Eine solche Sicht der Dinge muß nicht die Zerstörung alter Kulturgüter fordern, wie es die Futuristen proklamiert hatten. Altes und Vergangenes wird durchaus als fruchtbringende Vorstufe der Gegenwart akzeptiert – was die uneingeschränkte Hochachtung für den damals berühmtesten Dichter Lateinamerikas, Rubén Darío, erklärt – oder als ein zu spöttischen Sticheleien Anlaß bietendes humoristisches Motiv gewertet.

Das Manifest hat trotz Enthusiasmus, Emphase und seines optimistischen Schwungs nicht wirklich schulbildend gewirkt. Dennoch verband es die jungen Künstler des Landes in ihrem revolutionären Drang und festigte die Bewegung zu innerer Einheit, indem es ihr ein schriftlich fixiertes Programm gab, wie es den meisten Avantgardebewegungen zugrundelag.

Die Mitarbeiter von *Martín Fierro*, deren Anzahl seit der Publikation des Manifests stetig stieg, vereinte aber nicht nur die Ablehnung der unmittelbaren Vergangenheit sowie die jugendlich-stürmische Leidenschaft für ihre Zeit und ihr Land, sondern auch eine herzliche Freundschaft. In der Sicherheit der Gemeinschaft bekämpfte man Freund und Feind, versetzte satirische Tritte, nahm sich gegenseitig auf den Arm. So beruhte der Erfolg der Zeitschrift zum großen Teil auf dem Einsatz humoristischer, satirischer und parodistischer Verfahren in den Sektionen "Parnaso Satírico" oder "Cementerio de *Martín Fierro*", in denen in einer makabren Art von Humor Grabinschriften auf noch lebende Zeitgenossen erschienen, die sich größter Beliebtheit erfreuten.

Oliverio Girondo

Eines der beliebtesten Opfer der Sektion "Parnaso Satírico" war Oliverio Girondo selbst. Seine alljährlichen Reisen – nach Europa, Nordamerika und Afrika – stillten seinen Durst nach neuen Kontakten und kulturellen Begegnungen. Sie ermöglichten ihm auch den ständigen Austausch mit der europäischen Avantgardeszene, die ihm Impulse für sein eigenes dichterisches Schaffen lieferte. Er verkehrte mit Kubisten, Dadaisten und Surrealisten in Paris und nahm in Spanien an den Treffen der Ultraisten teil, ohne sich allerdings an deren Aktionen und Publikationen zu beteiligen.

Nach ersten literarischen Versuchen um 1910 und der erfolgreichen Publikation seiner ersten beiden Gedichtbände *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) und *Calcomanías* (1925) ist Girondos aktive Teilnahme an den Veranstaltungen und Veröffentlichungen der Zeitschrift *Martín Fierro* von eminenter Bedeutung. Seine ungestüme Kriegführung im Kampf gegen intellektuelle Passivität und Mittelmäßigkeit, sein starker Charakter, "siempre fuerte y originariamente dispuesto a romper toda rutina vital y poética"⁸, drücken der gesamten Bewegung seinen persönlichen Stempel auf.

Sein umfassendes Werk zeugt von einem anhaltenden Neuerungsdrang. Während die meisten seiner Dichterkollegen die avantgardistische Jugendphase bald überwunden hatten und zu traditionellen Formen der Dichtung zurückkehrten, übte Girondo sich weiterhin im stilistischen Experiment, bis er – der Höhepunkt ist in seinem letzten Gedichtband *En la masmédula* (1956) erreicht – die Sprache vollends in ihre Einzelelemente zerstückelt, so daß ihre kommunikative Funktion stark eingeschränkt wird und sie zu einem nur noch Assoziationen auslösenden, ins Nichts ("nada") mündenden Spiel mit neuen Silbenfolgen wird.

Wie die meisten Avantgarde-Autoren favorisierte auch Girondo die Lyrik als dichterische Ausdrucksform, wobei die Auflösung der Gedichtform, die Mißachtung von Regeln der Grammatik, der Syntax, und der Metrik Symbol

8

César Fernández Moreno: *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*, Madrid 1967, S.146.

für das in seinen Zusammenhängen zertrümmerte alte Weltbild wurde. Avantgardistischer, speziell ultraistischer Prosa begegnet man hingegen seltener⁹. Epische Großformen wie Roman und Erzählung erschienen den meisten Autoren als zu unflexibel und langatmig für die Bedürfnisse avantgardistischer Experimentierfreudigkeit. Ein Mittelweg war die Auflösung des lyrischen Moments im Prosagedicht oder anderen Formen der Kurzprosa, wie sie insbesondere der Spanier Ramón Gómez de la Serna mit der "greguería" praktiziert hat.

Ramón Gómez de la Serna und die "greguería"

Berater, Vorbild und gefeierter Held der argentinischen Avantgarde ist der Spanier Ramón Gómez de la Serna oder kurz RAMON, wie er sich selbst zu nennen beliebte. Die von ihm an einem schwülen Juninachmittag des Jahres 1910 erfundene literarische Kurzform "greguería" wurde für viele Martínfierristas zum beliebtesten Werkzeug ihres Schaffens.

In dem berühmten – für jedes Studium der "greguería" unumgänglichen – Prolog zu *Total de greguerías* (Madrid 1962, S. 21-80) berichtet RAMON über die von den Zeitschriften organisierten öffentlichen Wettbewerbe in Buenos Aires und Montevideo, die eine Flut von "greguerías" nach sich zogen. Es folgt eine namentliche Aufzählung all derer, die sich in allen Teilen Lateinamerikas an der "greguería" versuchten und "greguerías" oder "greguería"-ähnliche Texte abliefern, deren gemeinsames Element oft lediglich die Metapher oder die äußere Form des Aphorismus ist.

Interessant erscheint hier, daß der Name Oliverio Gironde mit keinem Wort erwähnt ist, obwohl man doch in der Forschung seine gesamte frühe Dichtung als eine Serie von "greguerías" bezeichnet und seine "membretes" mit den "greguerías" schlichtweg gleichsetzt, ohne den vom Autor bewußt neu gewählten Begriff zu berücksichtigen.

⁹ Vgl. Fernando Burgos (Hg.): *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid 1986.

Für viele der "poeta greguerizante"¹⁰ schlechthin, geistiges Kind und eifriger Schüler des großen Meisters und Idols Gómez de la Serna für andere, wird Gironde von den meisten Zeitgenossen und Kritikern mit dem Spanier in Verbindung gebracht und gilt als derjenige Autor, der das Erbe der "greguerías" in Argentinien angetreten hat. Der Bezug seiner "membretes" zu RAMONS Erfindung ist offensichtlich und muß nicht eigens hervorgehoben werden. Daß Gironde aber nur die Rolle des bewundernden Nachahmers zukommen soll, ist zu bezweifeln.

Was den persönlichen Kontakt und geistigen Austausch der beiden Autoren angeht, weiß man von ihrer langjährigen Freundschaft, die nicht zuletzt darauf basierte, daß der betuchte Argentinier dem meist in finanziellen Nöten befindlichen RAMON häufig zu Hilfe kam. Als Zeichen der Freundschaft, Dankbarkeit, aber auch der lobenden Anerkennung verfaßte Gómez de la Serna unter dem Titel "La vida en el tranvía" 1923 die erste Rezension über den Gedichtband *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* seines ihm zu diesem Zeitpunkt noch nicht persönlich bekannten Freundes ("mi desconocido amigo") Oliverio Gironde. Wahrscheinlich lernten sie sich dann kurz vor der Publikation des Artikels kennen. Jetzt intensiviert sich der Austausch gegenseitiger Reverenzen. Im April des gleichen Jahres widmet Gironde RAMON das Gedicht "Calle de las Serpes", das in *Calcomantas* erscheinen wird und verfaßt für die RAMON anläßlich seines angekündigten Besuches in Buenos Aires gewidmete Sondernummer von *Martín Fierro* (Nr.19, 1925) mit "Radiograma a Ramón" eine Lobeshymne auf den Spanier.

Dieser revanchiert sich mit einem zweiten Artikel sowie einer sehr persönlich gefärbten, wohlwollenden Biographie des Argentiniers und widmet ihm schließlich noch zwei seiner *Greguerías*-Ausgaben mit Worten der Verehrung und Bewunderung für den 'originellsten und wunderlichsten Schriftsteller der argentinischen Literatur'.

Es wäre nun aber falsch, die Originalität der "membretes" zu bestreiten, indem man auf ihre Vorläufer, die "greguerías", verweist, mit denen sie zweifellos untrennbar verbunden sind. Zwar bedienen sich beide meist der aphoristischen Form des Ein-Satz-Textes, jonglieren mit kühnen Metaphern, Bildern

10 Juan Bautista Aguilar: "Elección y contexto en la obra poética de Gironde", in: *Logos* 16, Buenos Aires 1980/81, S.188.

und Vergleichen und versuchen, veraltete Denkmuster und Alltagsstrukturen zu zerschlagen. Es gibt jedoch auch gewichtige Unterschiede. Um jedoch die spezifischen Merkmale des "membrete" näher bestimmen zu können, müssen zunächst die Wesenszüge der "greguería" sowie die literarästhetischen Vorstellungen ihres Schöpfers beleuchtet werden.

Leben und Werk des spanischen Schriftstellers Ramón Gómez de la Serna stellen einen ständigen Bruch mit allen Konventionen dar. Das Seltsame, Anormale, Bizarre und Groteske bilden das Umfeld, in dem RAMONS Werk entstand. So hielt er eigentümliche Reden und Vorträge im Zirkus auf einem Elefanten reitend, eine Autorenlesung am Trapez, erschien als Torero verkleidet, um über die Fiesta zu reden, ließ bei einem Vortrag über El Greco die an die Brust gehaltene Hand vom Arm fallen, organisierte ein Bankett in einem Operationssaal, ein anderes, bei dem nur Medikamente verzehrt wurden, ein weiteres zu Ehren Larretas, bei dem der Stuhl des längst verstorbenen Schriftstellers leerblieb, und viele andere Verrücktheiten.

RAMON, am 3. Juli 1888 in Madrid geboren, schlug schon früh und mit großer Selbständigkeit eigene Wege ein. Die von seinem Vater 1908 für die literarischen Ambitionen des Sohnes gegründete Zeitschrift *Prometeo*, welche die literarischen Strömungen seiner Zeit repräsentierte und Texte von in Spanien gänzlich unbekanntem ausländischen Autoren wie Aloysius Bertrand, Bernard Shaw, Maeterlinck und anderen in spanischer Übersetzung publizierte, diente dem jungen RAMON nach Abschluß seines Jura-Studiums als Sprungbrett für seine schriftstellerische Laufbahn.

Seit 1903 reiste er regelmäßig nach Paris, das eine große Anziehungskraft auf ihn ausübte. Dort, im direkten Kontakt mit gleichgesinnten Künstlern, wuchs und verstärkte sich sein Wunsch, mit allen traditionellen Formen der Kunst zu brechen und ihre Ausdrucksmittel zu erneuern im Kampf für die Befreiung der Phantasie von literarischen Konventionen und Zwängen.

Die Erfindung der "greguería" gilt als einer der originellsten Beiträge zur modernen Literatur Spaniens. Der Form nach handelt es sich um eine literarische Kurzprosa, die den klassischen Ein-Satz-Textsorten wie Aphorismus, Sentenz, Maxime, Reflexion, Aperçu, Epigramm und dergleichen zwar formal nahesteht, sich aber dennoch bewußt von ihnen distanziert. Nach RAMONS eigener Aussage war die Wahl des Begriffes "greguería" eine vom Zufall be-

stimmte, intuitive Eingebung. Das Wörterbuch der Real Academia Española gibt die Bedeutung von "greguería" einerseits mit 'Gekreische, verworrenem, unverständlichem Geschrei', 'Kauderwelsch', andererseits mit einem von Gómez de la Serna willkürlich so bezeichneten 'Bild in Prosa, das eine persönliche und überraschende Sicht eines beliebigen Aspektes der Realität darstellt', an. Die Merkmale "imagen en prosa", "visión personal y sorprendente" und "algún aspecto de la realidad" treffen dabei das Wesen der "greguería", die als neue Gattung in die Literatur einzog, besonders genau.

In manchen älteren Wörterbüchern wird als Bedeutung noch 'das Gekiek der Ferkel, die hinter der Muttersau herlaufen' oder 'das erste Grunzen der Ferkel beim Austritt aus dem Mutterleib' angegeben, was die Assoziation des verworrenen Schreis, der aus dem Unter- und Unbewußten von Menschen und Dingen hervorbricht, zuläßt.

Das besondere Verhältnis von Mensch und Ding im Sinne einer Autonomie der Dinge; die ein vermenschlichtes Eigenleben entwickeln, demonstrieren folgende "greguerías" auf exemplarische Weise¹¹:

Hacia tan buen día que todas las llaves se fueron de paseo.

[Es war ein so schöner Tag, daß alle Haustürschlüssel spazierengingen.]

El cocodrilo es una maleta que viaja por su cuenta.

[Das Krokodil ist ein Koffer, der auf eigene Kosten reist.]

El orgullo de la sopa es estar muy caliente para hacernos esperar.

[Der Stolz der Suppe ist es, sehr heiß zu sein, um uns warten zu lassen.]

Lo que hace el tenedor con más orgullo es batir huevos, pues es un favor extra que no entra en su obligación.

[Der größte Stolz der Gabel ist es, Eier zu schlagen, ist dies doch eine besondere Vergünstigung und gehört nicht zu ihren Aufgaben.]

En el hilo del telégrafo el cielo se pone un collar de pájaros.

[Mit der Telegraphenleitung legt sich der Himmel eine Halskette aus Vögeln an.]

¹¹ Die deutsche Fassung ist der Ausgabe *Greguerías – Die poetische Ader der Dinge*, ausgewählt und übersetzt von Rudolf Wittkopf, *Straelener Manuskripte 4*, Straelen/Ndrh. 1986, entnommen.

Die formale Neuheit der "greguería" ist das Pendant zu RAMONS neuer Art, sich der Wirklichkeit zu nähern. Er fand in ihr das seiner offenen Denk- und Lebenshaltung entsprechende Ausdrucksmedium, das sich von bestehenden Formen grundsätzlich unterscheiden sollte.

Die "greguería" ist bewußt irrational, anti-traditionell und anti-konventionell, eine Anti-Gattung oder "Anti-Aphoristik"¹².

Trotz der formalen Parallele der pointierten und schlagkräftigen Formulierung will Gómez de la Serna die "greguería" vom Aphorismus, der traditionsgemäß als Gedankensplitter Bekanntes auf eine durchsichtige Formel bringe und sich dabei auf einen bestimmten Konsens berufen könne, deutlich abgegrenzt wissen¹³.

Die emphatische und didaktische Komponente des Aphorismus – "lo afóristico es enfático y dictaminador" – wird damit grundsätzlich abgelehnt. Die "greguería" enthält vielmehr die Wiedergabe des subjektiven Eindrucks von Dingen, die außerhalb ihres logischen Zusammenhangs in neuer Perspektive gezeigt werden:

El reloj de níquel fue el huevo del que salió la bicicleta.

[Die Nickeluhr war das Ei, aus dem das Fahrrad geschlüpft ist.]

Luna nueva: cambio de sábanas en el paisaje.

[Neumond: Wechsel der Bettlaken in der Landschaft.]

Las sandalias son los bozales de los pies.

[Die Sandalen sind die Maulkörbe der Füße.]

Los remos son las pestañas de los barcos.

[Die Ruder sind die Wimpern des Schiffes.]

In der "greguería" also treten die entferntesten und verschiedensten Dinge in Beziehung zueinander und enthüllen in dieser exotischen Verbindung eine neue, tiefgründige, literarische Realität¹⁴.

12 Walter Fabst: "Anti-Aphoristik und Paradoxie. Formen avantgardistischer Sprachspiele", in: *Romanica Europaea et Americana*. Festschrift für Harri Meier, Bonn 1980, S.410-425.

13 Vgl. Prolog, S.23.

14 Vgl. Santiago Prieto Delgado: "Introducción" zu Ramón Gómez de la Serna: *Greguerías* (selección 1910-1960), Madrid 1986, S.19f.

Indem Gómez de la Serna solche unerwarteten Verbindungen zwischen zwei Objekten bzw. spezifischen Aspekten zweier Objekte herstellt, erweitert er durch die Überwindung der real existierenden Kombinationen die Spannweite der Möglichkeiten bis ins Unermeßliche und schafft – auch durch das Fragmentieren der Objekte in einzelne Atome – eine neue Welt, eine "sobre-realidad, o manera de des-realizar"¹⁵. Hierauf beruht die evokative, über die alltägliche Wirklichkeit hinausragende Stoßkraft der "greguería".

Eine solche Verfahrensweise läßt den Dichter zu einem Genie und Vates werden, zu einem Menschen, der mit seiner poetischen Sicht der Dinge die dem Durchschnittsmenschen verborgenen, aber in ihrem Resultat durchaus nachvollziehbaren Facetten der Wirklichkeit so weit erahnt, daß er die Oberfläche durchstößt und in die Nähe jener Gesetze vordringt, an die wir mittels rationaler Verfahren nie herankommen. Da unser Verstand die Welt nur notdürftig erhellt, bedarf es der Vermittlung des Künstlers, der die Realität mit all ihren verschütteten Reichtümern intuitiv zu erfassen vermag, indem er die logischen Verknüpfungen außer Kraft setzt. Es geht ihm nicht um die Frage, wie die Dinge objektiv beschaffen sind, sondern wie sie seinem betrachtenden Auge – und allen anderen Sinnen – erscheinen. Er fragt nicht nach Herkunft und Voraussetzung für das, was er sieht, fühlt, spürt, hört oder riecht, und auch nicht nach Ursache und Wirkung.

Die "greguería" als künstlerische Form des unsystematischen Ausdrucks wird so zum literarischen, nicht-rationalen Verfahren zur Auflösung aller logischen Zusammenhänge. Gleichzeitig werden bisher unbekannte, von Konvention, Gewohnheit und Verstand verschüttete Dimensionen der Wirklichkeit entdeckt.

Originell im Kontext seiner Zeit ist also sowohl die literarische Ausdrucksform der "greguería" als auch RAMONS Wirklichkeitserfahrung und die Art seines Denkens, die dem Realismus näherstehen als es auf den ersten Blick scheinen mag¹⁶. Auf der Suche nach dem Besonderen, Nicht-Alltäglichen im Alltäglichen werden ganz gewöhnliche Gegenstände wie beispielweise

15 Francisco Ynduráin: "Sobre el arte de Ramón", in: *Revista de Ideas Estéticas* 81, Madrid 1963, S.193.

16 Vgl. dazu Gaspar Gómez de la Serna: "El 'Ismo' del Ramonismo", in: *Insula* 196, Madrid 1963, S.7.

eine Schere

A las tijeras les sacaron los ojos otras tijeras.

[Der Schere hat eine andere Schere die Augen ausgestochen.]

eine Siphonflasche

El sifón es el maniquí del agua.

[Die Siphonflasche ist das Mannequin des Wassers.]

oder Streichhölzer

Los fósforos son los fuegos fatuos de los vivos.

[Streichhölzer sind die Irrlichter der Lebenden.]

so gezeigt, daß ihr Gebrauchswert und ihre eigentliche Bedeutung zurücktreten. Ein Gegenstand, der vertraut wirkt, aber durch die Präsentation in einem ihm fremden Bereich dem Alltag entrückt ist, wird durch Verfremdung bedrohlich, löst Irritation und Konfusion aus. Die verlässliche Welt des Gewohnten geht in die Brüche, die Dinge gewinnen einen neuen, unerwarteten, phantastischen, jedem Nutzwert entrückten Sinn.

Die Verfremdung hat bis zum heutigen Tag ihren zentralen Platz in der modernen Literatur behalten, doch ihre Schockwirkung hat sie zugunsten eines amüsierten Schmunzeln verloren. Konstituierendes Element ist dabei der Überraschungseffekt. Den Leser überrumpeln, seine Erwartungen erschüttern, die Sicherheit seiner Sicht der Dinge zerstören, so lautet das semantische Prinzip der "greguería".

Wo RAMON selbst versucht, seine Erfindung zu charakterisieren, umkreist er sie nur, verliert sich in langen Erklärungen, definiert ex neagtivo oder erfindet wiederum "greguerías" über und zu "greguerías", die uns keiner zufriedenstellenden Definition näherbringen. Entscheidend ist für RAMON der neue Name der 'Gattung', der ihm die Kontrastierung mit verwandten, ihr formal ähnlichen Kurzformen erlaubt. Obwohl die "greguería" äußerlich vielen etablierten Kurzformen gleicht, ist sie kein geflügeltes Wort, keine philosophische Überlegung, kein Apophthegma oder Epigramm, kein in einer konkreten Situation anwendbares Sprichwort, kein Aphorismus, vor allem aber keine *Maxime*. Nach RAMONS Meinung gleicht sie am ehesten dem japanischen *haikai*. Sie ist eine aus der Perspektive und dem subjektiven Empfinden des Betrachters neu formulierte, freie lyrische Assoziation. Sie ist eine geistvolle, sprachlich oft brillante, ästhetische Spielerei ohne politisches, religiöses oder

moralisches Anliegen. Sie ist ein Geistesblitz, eine mentale Pirouette in einem Einzelsatz, eine poetische Definition des undefinierbaren. Wie ihr Name ist sie verwirrend, provokativ, neu und geheimnisvoll zugleich. Ihre bevorzugte Waffe ist die Metapher, ein Bild oder Vergleich mit poetischem oder humoristischem Hintergrund, gemäß der von RAMON selbst aufgestellten mathematischen Gleichung: Humor + Metapher = Greguería.

Seine persönliche Auffassung von Humor oder "humorismo" hat Gómez de la Serna in seinem Essay-Band *Ismos* (Madrid 1931) formuliert. Hugo Friedrich faßt sie folgendermaßen zusammen:

'Humor' zerschlägt die Wirklichkeit, indem er das Unwahrscheinlichste erfindet, getrennte Zeiten und Dinge zusammenzwingt, alles Bestehende verfremdet; er zerreißt den Himmel und zeigt das 'ungeheure Meer des Leeren'; er ist Ausdruck für die Unstimmigkeit zwischen Mensch und Welt, ist der König des Nichtexistierenden.¹⁷

Die "greguería" als "unidad ramoniana" durchzieht RAMONS ganzes Werk, das in 80 Bänden Romane, Kurzgeschichten, Theaterstücke, Gedichte, Essays, Zeitungsartikel, Kritiken und Biographien umfaßt. Dazu kommen die zahlreichen – zumeist vom Autor selbst besorgten – "greguerías"-Ausgaben, von denen allein die 1955 unter dem Titel *Total de greguerías* publizierte etwa 13 000 Einträge verzeichnet.

Zur Edition der "membretes"

Anders als RAMONS "greguerías" sind Oliverio Girondos "membretes" zu Lebzeiten des Dichters nie in Buchform erschienen. Nach ihrer periodischen Publikation in sieben Nummern der Zeitschrift *Martín Fierro* erscheint 1968 in der postumen Gesamtausgabe erstmals eine Sammlung von "membretes". So kündigt es auch der Klappentext der *Obras completas* an:

Esta edición de las *Obras completas* de Oliverio Girondo incluye [...] algunas colecciones publicadas sólo en periódicos (como los célebres *Membretes*) [...].

¹⁷ Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik: Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 1975, S.195f.

Auch in den beiden – ebenfalls erst nach Girondos Tod (1967) veröffentlichten – Anthologien mit Texten aus der Zeitschrift *Martín Fierro* von Adolfo Prieto (*El periódico "Martín Fierro" 1924-1927*, Buenos Aires 1968) und Beatriz Sarlo (*Martín Fierro 1924-1927*, Buenos Aires 1969) sind "membretes" abgedruckt. Girondo selbst hatte offensichtlich nie die Absicht, die "membretes" in Buchform zu veröffentlichen, obwohl ihm dies zweifellos möglich gewesen wäre: Hatte er doch mit großer Sorgfalt eine private Edition der *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* herstellen lassen und für den 1932 publizierten Prosagedicht-Band *Espantapájaros* eine höchst spektakuläre Werbekampagne veranstaltet.

Wenn Girondo selbst sich nicht um eine spätere Buchausgabe seiner "membretes" bemüht hat, dann muß ihre sporadische Publikation in einer Avantgarde-Zeitschrift als ihr angemessener Kontext angesehen und auch bei einer Neuauflage so weit wie möglich respektiert werden.

In der vorliegenden Ausgabe werden deshalb sämtliche von 1924-1926 in *Martín Fierro* erstmals und ausschließlich dort abgedruckten "membretes" in chronologischer Reihenfolge wiedergegeben. Das sind 80 "membretes" im Unterschied zu den 110 der *Obras completas*. Enrique Molina, der Herausgeber, hat nämlich 41 nicht in *Martín Fierro* erschienene "membretes" in seine Ausgabe aufgenommen, dafür aber 11 aus *Martín Fierro* nicht abgedruckt. Bedauerlicherweise gibt er aber weder Auskunft über die Herkunft der 41 'neuen' noch über den Verbleib der 11 'alten' "membretes"¹⁸. Möglicherweise hatte er nach dem Tod Girondos Zugang zu Manuskripten Girondos bekommen und diese für seine Ausgabe ausgewertet.

Wenn hier nun nicht möglichst alle "membretes" – rein rechnerisch also 121 – veröffentlicht werden, sondern nur die in *Martín Fierro* publizierten, so durchaus auch, weil man gar nicht weiß, ob und mit welchen Korrekturen Girondo die 41 von Molina hinzugefügten zum Druck gegeben hätte. Ausschlaggebend aber war, daß die ursprüngliche Publikationssituation so weit wie möglich respektiert werden sollte, weil die "membretes" ganz offensichtlich nicht als Kunstwerk 'genossen' werden sollten, sondern als lässig-provozierender Umgang mit Kunst und Künstlern schockieren wollten. Zudem bringt die

¹⁸ Hinzu kommt, daß er die in *Martín Fierro* publizierten "membretes" vielfach in abweichender sprachlicher Form publiziert, ohne dafür irgendeine Erklärung zu geben.

Anordnung in der Reihenfolge des Abdrucks in *Martín Fierro* einen auffälligen Perspektivenwechsel Girondos an den Tag: die von Februar 1924 bis September 1925 veröffentlichten "membretes" betreffen Künstler und ihre Werke aus den Bereichen Literatur, Malerei, Plastik, Philosophie, Architektur und Musik von der Antike bis zur Gegenwart. Später taucht kein Künstlername mehr auf. Die letzten 21 "membretes" sind der Poesie, der Kunst, der Rolle des Dichters und Kritikern sowie dem Problem der Argentinität gewidmet.

Weitere "membretes" druckt Jorge Schwartz in dem 1987 zum 20. Todestag Girondos von ihm herausgegebenen *Homenaje a Girondo* ab. In Kapitel II: "Inéditos: Poesía y prosa poética" berichtet er von persönlichen Bekannten des Autors, deren Sammlereifer der Erhalt vieler Texte zu verdanken ist. So erinnert sich Lila Mora y Araujo, eine Freundin Girondos, daß er systematisch alle Manuskripte vernichtete, die ihm für eine Publikation ungeeignet erschienen¹⁹. Dennoch blieben Texte erhalten, die er 40 Jahre lang aufbewahrte, ohne sie je publiziert zu haben. Ein anderer Freund, Alberto Perrone, findet 32 unveröffentlichte "membretes" auf, die er mit folgender Notiz versehen an Jorge Schwartz sendet: "Fotocopia de los originales de Oliverio Girondo con anotaciones y correcciones de su puño y letra."²⁰

Schwartz bestätigt im übrigen, daß nach der Publikation in *Martín Fierro* erstmals in den *Obras completas* wieder "membretes" veröffentlicht wurden²¹.

Zu den bei Schwartz abgedruckten 32 "membretes" ist zu sagen, daß nur 25 als 'neu' gelten können, weil eines von ihnen kein "inédito" ist, sondern bereits 1925 in *Martín Fierro* 23 erschienen war, und weil wir uns zum anderen nicht mit Jorge Schwartz die Freiheit nehmen wollen, Fragmente aus persönlichen Briefen Girondos²² oder aus *Epantapájaros*²³ als "membretes" zu deklarieren und als solche zu publizieren. Wenn Schwartz sein Vorgehen damit zu rechtfertigen versucht, daß diese 'prosa-poetischen' Fragmente die für

¹⁹ *Homenaje a Girondo*, Buenos Aires 1987, S.15.

²⁰ Ebda., S.17; vgl. auch die Anmerkung auf S.34.

²¹ Ebda., S.17.

²² Vgl. ebda., S.33.

²³ Vgl. ebda., S.33f.

"membretes" charakteristische 'Kraft und Eigenständigkeit' besäßen, so bestätigt er damit lediglich noch einmal Girondos Verfahren der Aneinanderreihung einzelner Bilder zu einem komplexen Gefüge, das er in *Veinte poemas* ebenso praktiziert wie in *Calcomanías* oder *Espantapájaros*. Für diese wie für die andere 25 Texte muß jedoch gelten, daß als "membrete" nur publiziert werden darf, was schon Girondo unter dieser Bezeichnung veröffentlicht oder für die Veröffentlichung vorbereitet hat.

Grundlage der vorliegenden Edition sowie der deutschen Übersetzung können daher nur die Originale aus *Martín Fierro* sein, so wie sie das Publikum in den Zwanziger Jahren lesen konnte.

Versuch einer Begriffsbestimmung von "membrete"

Während Ramón Gómez de la Serna seine Erfindung immer wieder neu zu definieren versuchte, während die Aphoristiker selbst und die Literaturkritiker aller Zeiten viel Scharfsinn aufgewendet haben, um den Aphorismus, "die am meisten über sich selbst reflektierende literarische Gattung"²⁴, näher zu bestimmen, hat Oliverio Girondo nie ein Wort über das in aphoristisches Gewand gekleidete "membrete" verloren. Autobiographische Schriften hat er nicht verfaßt. Die ohnehin spärlichen theoretisch-poetologischen Äußerungen, Briefe oder persönlichen Notizen geben keine Auskunft über Eigentümlichkeit oder beabsichtigte Wirkung der "membretes".

Angesichts der ebenso spärlichen Hinweise und Definitionsversuche von seiten der Forschung, die eher verwirrend als hilfreich sind, muß sich die Begriffsbestimmung, ausgehend von einer näheren lexikalischen Betrachtung des Wortes "membrete", auf die Untersuchung von Texten im Umfeld des Martinfierrismo konzentrieren.

²⁴ Joseph Peter Stein: "Eine literarische Definition des Aphorismus", in: Gerhard Neumann (Hg.): *Der Aphorismus*, Darmstadt 1976, S.262.

Literaturgeschichten, -lexika und -handbücher verzeichnen den Begriff "membrete" nicht. Das Wörterbuch der Real Academia Española erklärt seine Bedeutung etymologisch aus der möglichen Verschmelzung ("probable contaminación") von "marbete" (deutsch: Preiszettel, Etikett) mit "membrar" (deutsch: in Erinnerung bringen)²⁵. Als Bedeutung wird angegeben:

Memoria o anotación que se hace de una cosa, poniendo solo lo substancial y preciso, para copiarlo y extenderlo después con todas sus formalidades y requisitos.// 2. Aviso por escrito o nota en que se hace un convite o se recomienda o recuerda una pretensión.// 3. Nombre o título de una persona o corporación puesta al final del escrito en que a esta misma persona o corporación se dirige.// 4. Este mismo nombre o título puesto a la cabeza de la primera plana.²⁶

Nach diesen Definitionen kann man den Bedeutungsgehalt von "membrete" recht eng fassen und einzelne Elemente unterscheiden. Seine spezifischen Komponenten sind einerseits die sowohl quantitative als auch qualitative Etikettierung eines bestimmten Objekts durch das Anbringen eines Preiszettels oder Markenzeichens, so daß durch diesen Hinweis der wahre Wert einer Sache in Erinnerung gebracht wird, und andererseits das methodische Verfahren eines ersten Entwurfs oder Konzeptes, das nur das Wesentliche und Notwendige einer Sache kurz und bündig notiert. Zurecht hat deshalb Nélica Salvador die "membretes" als "condensaciones críticas, de arte y literatura" bezeichnet²⁷. Kunst- und Literaturkritik in solch kondensierter Form lassen sorgfältige Abwägungen, Erklärungen, Diskussionen oder eine kontextuelle Einbettung der Aussage nicht zu. Wie auch sonst in *Martín Fierro* verläßt dabei die Kritik häufig die ernsthafte Analyse, geht zu Spott und Sticheleien über. So ist es eine charakteristische Eigenart der "membretes", das in Frage stehende Phänomen pauschal zu beurteilen oder den Gegner persönlich anzugreifen, statt ihm seine Unzulänglichkeiten stichhaltig nachzuweisen.

Für Girondos Verwendung des Begriffs ist auch die Bedeutung 'schriftliche bzw. briefliche kurze Mitteilung', die als Einladung oder Empfehlung überbracht wird, aufschlußreich. Verbunden mit der übertragenen Bedeutung

²⁵ *Diccionario de la Lengua Española*, Bd.3, Madrid 1984, S.895.

²⁶ Ebd., S.895f.

²⁷ Nélica Salvador: "Contribución a la bibliografía de Oliverio Girondo", S.209.

'Brief- oder Tabellenkopf' verweist "membrete" auf den gedanklichen Austausch, das Mitteilungsbedürfnis des Absenders, ein Aspekt, der besonders in den "membretes" der letzten beiden Nummern der Zeitschrift zum Tragen kommt. Grammatikalische Signale wie der verstärkte Gebrauch des Imperativs ("hay que" oder "no hay que"), häufig auch in der 1. Person Plural ("¡Tengámoslo...!, ¡Impongámonos...! ¡Ruboricémonos...! ¡Delatemos...!"), oder des Infinitivs mit Imperativfunktion sowie das damit verbundene Prinzip des Ausrufs zeugen von einem ausgeprägten Kommunikationsbedürfnis und einem deutlichen Hang zur Leserbeeinflussung. Relativiert und abgeschwächt wird dieser Eindruck penetrant-auführerischer Einflußnahme durch die häufige Verwendung des Personalpronomens "nosotros" und des Possessivpronomens "nuestro/nuestros", als Zeichen dafür, daß der Autor auch sich selbst anspricht und ermahnt. Wo dieser stilistische Kunstgriff der Abschwächung fehlt, wird entsprechend die Provokation des Lesers besonders deutlich spürbar.

Mit der – teils verdeckten, teils offensichtlichen – Provokation treffen wir auf das prägnanteste Unterscheidungsmerkmal zur "greguería". Hatten Girondos "membretes" auf den ersten Blick stark an RAMONS Erfindung erinnert, so dürfte ihre nähere Betrachtung dies weitgehend relativiert haben. Beide 'Gattungen' sind das Ergebnis der Suche nach neuen literarischen Ausdrucksformen und einer zeitgemäßen Sicht der Wirklichkeit. Sie geben sich als flotte, humorvolle Sprüche, die in gedrängter, prägnanter Form Intuitionen, Assoziationen, subjektive Einsichten und persönliche Erfahrungen – die das Alltägliche als das Unbekannte offenbaren – zusammenfassen und dabei das überraschende Moment betonen. Ihre sprachliche Qualität beruht auf einer schlichten, oft lakonischen Aussageweise, die auf engem Raum komplexe Zusammenhänge, neue Wirklichkeiten, poetische Welten aufleuchten läßt. Kontrovers dagegen zeigt sich das Verhältnis Autor-Leser. Während Ramón Gómez de la Serna sich einer völlig individuellen, ziel- und zweckfreien, den Kommunikationsprozeß mit dem Leser scheinbar gänzlich außer Acht lassenden Betrachtung seiner Umwelt hingibt, mit der Sprache spielt, aus ihren unerschöpflichen Kombinations- und Vergleichsmöglichkeiten, ihrem Bilder- und Metaphernreichtum immer wieder neues Kapital schlägt, und somit dem Leser zu erkennen gibt, wie armselig seine Weltsicht und Wirklichkeitsauffassung ohne die Vermittlung der dichterischen Intuition bleibt, zeichnen sich

die "membretes" durch eine letztlich pädagogische Funktion aus. Sie 'be-zwecken' etwas, wollen der Jugend helfen, die veralteten ästhetischen Kate-gorien abzulegen. Sie wollen das Publikum erziehen, indem sie eine Leser-schaft ausbilden, die in der Lage ist, zeitgenössische und künftige Werke zu verstehen. So hatte auch Evar Méndez, der Herausgeber von *Martín Fierro*, die von der Zeitschrift verfolgten Ziele gekennzeichnet, innerhalb derer die "mem-bretes" neben den Artikeln über literarische Ästhetik eines González Lanuza, den Polemiken eines Marechal, den Kritiken von Borges, Bernárdez und Val-lejo entschieden dazu beitragen sollten,

a orientar la juventud, a dar unidad al movimiento poético, y a educar al público, formando lectores aptos de las obras nuevas y futuras.²⁸

Die "membretes" geben sich humorvoll, witzig, bissig, sarkastisch, aggressiv, paradox, respektlos, frivol, jovial, sind aber ernst, gehaltvoll, enthüllend und tiefgründig zugleich. Sie beziehen sich überwiegend auf Themen, Persön-lichkeiten und Werke aus Kunst und Literatur, die auf mal kritische, mal un-terhaltsame Weise behandelt werden. Ohne systematische Anordnung und stets provokativ, gibt Oliverio Gironde seine kritischen Gutachten ab.

Der Appell an die geistige Mitarbeit des Lesers, die Konzentration auf einen bestimmten Aspekt, die Überzeugungskraft ihrer eigenwilligen Logik und ihre sprachliche Prägnanz rücken die "membretes" in die Nähe des Apho-rismus, worauf bereits zeitgenössische Rezipienten sowie der eine oder andere Literaturkritiker hingewiesen haben.

Oliverio Gironde's "membretes" – Aphorismen der Avantgarde

Wer jedoch eine Sammlung gebündelter Lebensweisheiten im traditionel-len Sinn oder verlässliche Interpretationen im Sinne der Kunstkritik erwartet, wird enttäuscht. Oberflächlich betrachtet scheinen die provokativen Sprüche aus dem Lästermaul eines argentinischen Bürgerschrecks mit den klassischen Aphorismen eines Gracián, La Rochefoucauld, Pascal, Goethe oder Lichten-berg außer der formalen Kürze nichts gemein zu haben. Man muß also dem

²⁸

Evar Méndez: "Rol de *Martín Fierro*", in: Pedro Juan Vignale / César Tiempo (Hg.): *Exposi-ción de la actual poesía argentina (1922-1927)*, Buenos Aires 1927, S.XIV.

Begriff des Aphoristischen eine größere Spannweite zugestehen, um die "membretes", die wegen ihrer Entstehung im Umfeld einer avantgardistischen Publikation der Zwanziger Jahre letztlich nur mit den Maßstäben der Avantgarde-literatur gemessen werden können, im Rahmen dieser Tradition zu sehen.

Traditionsgemäß reflektiert der literarische Aphorismus die "Loslösung von bisher angenommenen Wirklichkeiten", "steht meist im direkten Widerspruch zu bequemen Denkgewohnheiten und deren Ergebnissen und ist nicht selten umstürzlerisch und revolutionär"²⁹. Für Gero von Wilpert ist ein "Aphorismus" ein:

kurzer, schlagkräftig und äußerst prägnant formulierter einzelner Prosa-satz zur Einkleidung eines eigenartigen, persönlichen Gedankens, Werturteils, einer Augenblickserkenntnis oder Lebensweisheit, [...] ³⁰.

Mit Ausnahme des Anspruchs "Lebensweisheiten" zu vermitteln, kann diese wie die folgende Definition auch für die "membretes" gelten:

Ausdruck einer auf Überraschung zielenden subjektiven Meinung, meldet satirischen, provokativen, zugespitzten Widerspruch gegen allgemein verbreitete, generalisierende Anschauungen, Urteile oder Lehrmeinungen an, gegen die der Aphorismus oft Paradoxa und Mehrdeutigkeiten setzt. ³¹

Es ist nun jedoch zu beachten, daß diese Definitionen von 'Aphorismus' zunächst nur für den deutschen Sprachgebrauch Gültigkeit besitzen. Im Spanischen dagegen enthält der Begriff 'aforismo' eine stark normativ-didaktische Komponente, die ihn in die Nähe von Maxime, Sentenz, Regel oder Dictum rückt. Hierin stimmen auch heute noch Wörterbücher, Enzyklopädien und Einzeluntersuchungen im wesentlichen überein. Aus ihren Definitionen geht hervor, daß sie den Begriff speziell im Bereich von Politik und Wissenschaft, Medizin und Rechtsprechung ansiedeln, ihn unmittelbar von Tacitus und Hippokrates ableiten, ihn dann aber auch auf die literarischen

29 Werner Kohlschmidt/Wolfgang Mohr (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd.1, Berlin 1958, S.96-97.

30 *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1979, S.36f.

31 *Der Literatur Brockhaus*, Mannheim 1988, S.97.

Schöpfungen Graciáns, Quevedos und Antonio Pérez', bis hin zu den "Greguerías von Gómez de la Serna" anwenden³².

Es war bereits die Rede davon, wie entschieden Gómez de la Serna die "greguería" vom Aphorismus abgegrenzt wissen wollte. Hält man sich die Definition des Begriffs im Spanischen vor Augen, verwundert seine kategorische Ablehnung kaum noch. Erst die im deutschen Sprachraum übliche Bestimmung des Terminus erlaubt es, die Reihe der 'klassischen' Aphoristiker mit Namen wie Gómez de la Serna, Valéry, Lautréamont, Max Jacob, Francis Picabia und Oliverio Gironde fortzusetzen und darauf hinzuweisen, daß die "membretes" keineswegs die einzigen 'Aphorismen' der argentinischen Avantgarde sind. In seiner umfassenden Darstellung des "martinfierismo" erwähnt Eduardo González Lanuza denn auch neben Gironde's Texten eine Vielzahl weiterer – von den Autoren selbst zwar nicht als solche bezeichnete – Aphorismen, die *Martín Fierro* regelmäßig publizierte³³.

Was *Membretes* zu einer zeitgemäßen Aphorismensammlung macht, ist der respektlos-spielerische, eben avantgardistische Umgang mit kulturellen Traditionsgütern wie den antiken Venusstatuen, Orcagnas Fresken im Friedhof von Pisa, Michelangelos Sklaven, der arabischen Architektur der Alhambra, der Musik von Wagner, Debussy und Saint Saëns, Leonardos *Mona Lisa*, Murillos Madonnen, El Grecos Portraits, Velázquez' *Meninas*, Goyas *Majas* und Wandteppichen, Patinirs Landschaften, Rubens' üppigen Frauengestalten, Delacroix' *Odaliske*, Manets *Olympia*, etc.

Auf den ersten Blick scheint Gironde mit den futuristischen Bilderstürmern im Bunde zu sein. Die nähere Betrachtung zeigt jedoch deutlich verschiedene Ausgangspunkte. Die Futuristen fordern die totale, ausnahmslose Zerstörung sämtlicher traditioneller Kunstwerke und -institutionen:

Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören [...] und gegen jede Feigheit kämpfen, die auf Zweckmäßigkeit und Eigennutz beruht.

[...]

32 Fritz Schalk: "Zur Geschichte des Wortes Aphorismus im Romanischen", in: ders.: *Exempla romanischer Wortgeschichte*, Frankfurt am Main 1960, S.19.

33 *Los martinfierristas*, S.116-139.

Ein altes Bild bewundern, heißt, unsere Sensibilität in eine Aschenurne schütten, anstatt sie weit und kräftig ausstrahlen zu lassen in Schöpfung und Tat.

[...]

Aber wir wollen von der Vergangenheit nichts wissen, wir jungen und starken *Futuristen!*³⁴

Girondo hingegen geht von der Überzeugung aus, daß nur die genaue Kenntnis der Kunsttradition Spott und Lästereien zuläßt. Er liefert eine kritische und zugleich schöpferische Bestandsaufnahme abendländischer Kulturgeschichte, wobei es ihm zugute kam, daß er äußerst belesen, gebildet und kunstinteressiert war, daß er die meisten Künstler seiner Zeit persönlich kannte und sein Reisefieber ihn weit herumkommen ließ.

Die Liste der in den "membretes" angesprochenen Künstler ist lang³⁵. Dabei fällt auf, daß Girondo im Bereich der Bildenden Kunst insgesamt mehr 'klassische' Werke behandelt, was sicher mit seinen häufigen Besuchen im Pariser Louvre und im Madrider Prado zusammenhängt. Im Bereich des geschriebenen Wortes überwiegen hingegen 'moderne' Autoren wie D'Annunzio, Apollinaire, Azorín, Baroja, Barrès, Cocteau, Maeterlinck, Morand, Nietzsche, Proust, Rimbaud, Romains, Verlaine und Wilde. Aber auch Sokrates, Rabelais, Ronsard, Voltaire, Victor Hugo und Ernest Renan sind ihm als Anschauungsmaterial in seiner ganz persönlichen 'Schule des Sehens' willkommen.

Die "membretes" sind in der Tat viel leichter zu verstehen, wenn man sich noch einmal Girondos ästhetische Prämissen und vor allem den folgenden Satz aus dem bereits erwähnten – für *Martín Fierro* verfaßten – Manifest vor Augen hält:

Alles ist neu unter der Sonne, wenn man alles mit den Pupillen von heute sieht und es mit einem zeitgenössischen Akzent zum Ausdruck bringt.

Dieses Prinzip setzt er in den "membretes" am Beispiel seiner aktuellen Sicht von mehr oder weniger der Vergangenheit angehörigem Kulturgut praktisch um. Girondo kann dabei völlig eklektisch verfahren, weil jedes Gemälde, jedes Buch, jedes Bauwerk und jede Komposition – gleich aus welcher Epoche

³⁴ F. T. Marinetti: "Gründung und Manifest des Futurismus 1909", in: Umbro Apollonio: *Der Futurismus. Manifeste einer künstlerischen Revolution 1909-1918*. Deutsche Übersetzung von Christa Baumgarth und Helly Hohenmeister, Köln 1972, S.34f.

³⁵ Vgl. das Namensverzeichnis auf S. 71/72.

oder Schule – als Beleg für seine These dienen kann. Die "membretes" lassen sich somit begreifen als ein stetiges Bemühen, Kunst auf das hin zu betrachten, was sie zeitlos und damit immer aktuell macht. Dies aber ist seiner Ansicht nach nur möglich, wenn man sich von den Fesseln der Logik befreit, sich ihrer allgemein anerkannten, nie hinterfragten Regeln und einengenden Prinzipien entledigt, die Zwänge einer pseudowissenschaftlichen Beurteilung ad absurdum führt, indem man sie humoristisch und ironisch bricht bzw. aufhebt, und wenn man schließlich die Spinnweben der Gewohnheit zerreißt, wie er es im Manifest gefordert hatte. Mit den "membretes" als spielerischem Experiment mit dem Lesepublikum macht Girondo also die Probe aufs Exempel, ganz im Sinne des kollektiven Bemühens in *Martín Fierro*, unser Vertrauen in die Logik und die Macht der Gewohnheit zu erschüttern und gleichzeitig den Glauben an die Phantasie des Einzelnen zu stärken.

So erlaubt er sich – mit Hilfe der rhetorischen Stilfigur der 'Personifikation' – vermeintlich unbelebte Objekte zu vermenschlichen und etwa in Gemälden Lebewesen zu sehen, die er medizinisch auf Atmung, Temperatur und Blutdruck untersucht. Durch den stilistischen Kunstgriff der Synästhesie – die Incenssetzung wesensverschiedener Sinneswahrnehmungen – vermag er Geschriebenes wie eine musikalische Komposition zu hören, vermag er Skulpturen und Fresken an ihrem Geruch zu erkennen, die Stille eines Gemäldes wahrzunehmen oder mit der Nase zu denken. Mittels kühner Bilder kann er die Satzgebilde eines Autors sich wie eine Frisur wellen, wie Aale in Aquarien schwimmen oder sich wie Akrobaten verrenken sehen. Goya tritt bei ihm als Torero auf, Jean Cocteau als eine von Ronsard aufgezogene Nachtigall, Rabelais als Optimist mit dicken Hinterbacken und Nietzsche als Tänzer mit Schuhgröße 54. Chronologische Unstimmigkeiten ignoriert Girondo schlichtweg, wenn er etwa durch die 'Landing' der Nike von Samothrake den Bezug zur aktuellen technischen Errungenschaft des Fliegens herstellt oder Patinirs Landschaften mit Radiologenkleidung ausgestattet gegenübertritt.

Die enge Beziehung des Dichters Girondo zu den Bildenden Künsten ist kein Zufall. Girondo hat selbst gezeichnet und zu zwölf Gedichten von *Veinte poemas* und *Calcornanías* Illustrationen geschaffen. Ab 1950 – so berichtet Rodolfo Alonso – malte er zahlreiche surrealistische Bilder, die er aber nie

öffentlich ausstellen wollte³⁶. 1936 schrieb er als Kritiker anlässlich der "Exposición de la colección Rafael A. Crespo" im Museo Nacional de Bellas Artes von Buenos Aires einen breit angelegten, sehr tiefsinnigen, allerdings auch sehr persönlich gefärbten Essay über die moderne Malerei, der unter dem Titel *Pintura Moderna* dem Ausstellungskatalog als Einführung vorangestellt wurde. Mehr aus dem Blickwinkel des Kunstliebhabers als des distanzierten Betrachters verfaßt, präsentiert Girondo sich hier als Ästhet, der die Botschaften der zeitgenössischen visuellen Kunst sehr sensibel aufnimmt und verarbeitet.

Hier ist daran zu erinnern, daß die Wechselbeziehung zwischen Literatur und Bildender Kunst damals zwar bereits eine lange Tradition hat, seit Jahrhundertbeginn in europäischen Künstlerkreisen jedoch in ein neues Stadium tritt. Man denke etwa an das Ideal des Gesamtkunstwerks bei den Dadaisten, in dem Maler, Musiker, Tänzer und Dichter zusammenwirken sollen:

In einer niemals zuvor so gepflegten Direktheit fand eine wechselseitige Selbsterhellung der Künste statt. Sie stützten und identifizierten sich gegenseitig in ihrer Recherche nach einem zeitgemäßen Ausdruck.³⁷

Unter diesen Prämissen formuliert Girondo seine "membretes", und seine Kunstauffassung erwächst aus einer genauen Beobachtung der künstlerischen Entwicklungen aller Zeiten. Im Laufschrift durch die Jahrhunderte, dem Zeitgeist auf den Fersen, erstellt er in einer Art geistigem Spaziergang ein Kaleidoskop der Künste, das zu einem Kleinod für Versierte und einer feinen Anregung für Neugierige wird. Mit Kennerblick stellt der Kunstliebhaber Girondo – der es nicht nötig hat, sein Wissen durch akademisch-kritische Kommentare kundzutun – in den "membretes" den zeitgemäßen Begriff von Kunst unter Beweis, zerstört dabei ihre Erhabenheit, indem er ihre Schöpfungen mit der ihm eigenen Unbeschwertheit zum Anschauungsobjekt, zum Gebrauchsgegenstand, zum Ding degradiert.

36 Rodolfo Alonso: "Oliverio Girondo", in: *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina 1981, Bd. 4, S.104.

37 Winfried Wehle: "Avantgarde: ein historisch-systematisches Paradigma 'moderner' Literatur und Kunst", in: Warning/Wehle (Hg.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München 1982, S.25.

Das bloße ästhetische Wohlgefallen ist nicht mehr Maßstab für die Beurteilung von Kunst. Das neue Zeitalter der Dynamik, der Technik und des Fortschritts verlangt ganz andere Kriterien für das ästhetische Urteil. Das kritische wie das schöpferische Tun mißtraut allen tradierten Meinungen, Regeln und Prinzipien, schöpft daraus den entschiedenen Willen zu Provokation und Skandal. Was vorher ernst und akademisch war, soll jetzt heiter und gelöst sein dürfen.

Es ist anzunehmen, daß Gironde die "membretes" als Einfälle und Überlegungen bei jeder Gelegenheit – auf Reisen, bei bestimmten Anlässen wie Dichterlesungen, Museumsbesuchen und ähnlichem – notierte. Man kann auch vermuten, daß er sie zum Teil als Bausteine für andere geplante Werke zu verwenden dachte, so wie er umgekehrt aus fertigen Werken Fragmente herausgenommen hat und als "membrete" in *Martín Fierro* veröffentlichte.

Waren die Gedichte der Sammlungen *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* und *Calcomanías* eine Art alternativer Reiseführer zu den großen touristischen Attraktionen, so kann man *Membretes* als ersten Entwurf eines alternativen Kunst- und Literaturführers sehen, wobei der Begriff "Führer" allerdings mit äußerster Vorsicht zu genießen ist. Assoziationen statt logischer Verknüpfung, Details und Fragmente statt des Ganzen, subjektive Sicht statt systematischer Sichtung der Dinge kennzeichnen diese scheinbar ziel- und planlos erstellte Kulturfibel in Auszügen, deren Aphorismen mit irritierenden Pointen überraschen.

Eine Gegenüberstellung mit *Martín Fierro* erweist *Membretes* schließlich als eine Miniaturausgabe dieser Zeitschrift. Beide sind im Grundton kämpferisch, satirisch, streitlustig, respektlos, provokativ, aber auch informativ und oft belehrend. Wie in den Beiträgen der Zeitschrift ist auch in *Membretes* der Blick auf die Literatur, die Bildenden Künste, die Musik und die Architektur gerichtet. Wie *Martín Fierro* ist auch *Membretes* schöpferisch und kunstkritisch zugleich. Die Vielzahl der Parallelen sticht ins Auge: Wer *Membretes* kennt, kann Auskunft über die argentinische Avantgardezeitschrift *Martín Fierro* geben.

Für beide ist die Schärfe der Beobachtung, die Provokation der Aussage, die Überrumpelung des Lesers charakteristisch. Überrumpelung, Überraschung und Erstaunen, das sich in Lächeln auflöst, wenn der Leser das Zutreffen-

de der Beobachtung nachvollzieht, wenn ihm bewußt wird, wie nahe die so fremd erscheinende Wirklichkeitserfahrung Girondos liegt. Auch heute noch erweckt die Lektüre von *Membretes* widersprüchliche Empfindungen zwischen Irritation, Zustimmung oder Ablehnung beim unvorbereiteten Leser, dem auf eine sehr amüsante, verzeihliche Weise 'Denkzettel' verpaßt werden.

Membretes

Martín Fierro, año I, n° 1, febrero de 1924

Las telas de Velázquez respiran a pleno pulmón, tienen una buena tensión arterial, una temperatura uniforme, y una reacción Wasserman negativa.

¡Quién creería que las Venus griegas eran capaces de perder la cabeza!

Hay acordes, hay frases, hay entonaciones en D'Annunzio que nos obligan a perdonarle su "fiato", su "bella voce", sus actitudes de tenor.

¡El encarnizamiento con que hundi6 sus pitones, el toro aquel, que mat6 a todos los Cristos españoles!

Azorín ve la vida en diminutivo y la expresa repitiendo lo diminuto, hasta darnos la sensación de la eternidad.

Denkzettel

Marín Fierro, I. Jahrgang, Nr.1, Februar 1924

Die Gemälde von Velázquez atmen tief durch, ihr Blutdruck ist normal, ihre Temperatur gleichbleibend und sie sind Wassermann¹ negativ.

Wer hätte gedacht, daß eine griechische Venus imstande wäre, den Kopf zu verlieren!

Es gibt Akkorde, es gibt Phrasen, es gibt Intonationen bei D'Annunzio, die uns zwingen, ihm sein "fiato", sein "bella voce", sein Tenorgehabe zu verzeihen.

Mit welcher Wut er seine Hörner hineinstieß, dieser Stier, der in Spanien jeden Christus getötet hat!

Azorín sieht das Leben in der Vekleinerungsform und beim Schreiben wiederholt er das Kleine so lange, bis wir das Gefühl von Ewigkeit haben.

Lo que molesta más en Cézanne es la testarudez con que, delante de un queso, se empeña en repetir: "esto es un queso".

Nietzsche fué uno de los pocos filósofos que comprendieron que, para dar vuelta entre ciertas ideas es indispensable tener pies de bailarín, pero de bailarín alemán, número 54.

La arquitectura árabe consiguió darle a la luz, la dulzura y la voluptuosidad que adquiere la luz, en una boca entreabierta de mujer.

El espesor de las nalgas de Rabelais explica su optimismo. Para tener una visión como la suya, lo primero que se necesita es estar bien sentado; sentir el esqueleto lo suficientemente lejos, como para que nos dé un pregusto de muerte.

Jules Romains, realiza el milagro de la ubicuidad, y en un mismo momento, piensa por todas las antenas, habla por todos los hilos telefónicos, transita en todos los vehículos, y duerme en todas las camas de la ciudad.

Was an Cézanne am meisten stört, ist die Starrköpfigkeit, mit der er vor einem Käse hartnäckig wiederholt: "Das ist ein Käse".

Nietzsche war einer der wenigen Philosophen, die begriffen hatten, daß man, um zwischen bestimmten Gedanken hin und her zu springen, unbedingt die Füße eines Tänzers braucht; und er hatte die Füße eines Tänzers, aber eines deutschen Tänzers, Schuhgröße 54.

Der arabischen Architektur ist es gelungen, dem Licht die Süße und Sinnlichkeit zu geben, die das Licht in einem halbgeöffneten Frauenmund gewinnt.

Die Mächtigkeit von Rabelais' Hinterbacken erklärt seinen Optimismus. Um die Welt zu sehen wie er, muß man zuallererst gut sitzen, muß spüren, daß das Skelett zu weit entfernt ist, als daß es uns einen Vorgeschmack auf den Tod geben könnte.

Jules Romains vollbringt das Wunder der Allgegenwart: in ein und demselben Augenblick denkt er über sämtliche Antennen, spricht über sämtliche Telefondrähte, fährt in sämtlichen Verkehrsmitteln und schläft in sämtlichen Betten der Stadt.

Hasta el advenimiento de Hugo, nadie sospechó el esplendor, la amplitud, el desarrollo, la suntuosidad a que alcanzaría el camelo.

Es tanta la mala educación de Pío Baroja y sobre todo es tan ingenua la voluptuosidad que siente Pío Baroja en ser mal educado, que uno es capaz de perdonarle la falta de educación que significa llamarse: Pío Baroja.

El estilo de Barrès es un estilo de onda, un estilo que acaba de salir de la peluquería.

Martín Fierro, año I, n° 4, 15 de mayo de 1924

Nada más fácil de haber previsto la muerte de Apollinaire, puesto que el cerebro de Apollinaire era una fábrica de pirotecnia, que cada cinco minutos inventaba un cohete de distinto color, y era fatal que, al primero que se le escapara, estando en la trinchera, le dieran un tiro en la cabeza.

La variedad de cicuta con que Sócrates se envenenó se llamaba: "Conócete a tí mismo".

Bis zum Erscheinen Hugos ahnte niemand, zu welchem Glanz, welchem Umfang, welcher Entfaltung, welcher Pracht es Lügengeschichten bringen würden.

Pfo Baroja ist derart schlecht erzogen, und vor allem bereitet seine schlechte Erziehung Pfo Baroja eine derart unschuldige Wollust, daß man instande ist, ihm den Mangel an Erziehung zu verzeihen, der darin besteht, Pfo Baroja² zu heißen.

Der Stil von Barrès ist ein Wellen-Stil, ein Stil der frisch vom Friseur kommt.

Martín Fierro, I. Jahrgang, Nr.4, 15. Mai 1924

Nichts war leichter, als den Tod Apollinaires vorherzusehen, denn das Gehirn Apollinaires war eine Feuerwerksfabrik, die alle fünf Minuten eine andersfarbige Rakete erfand; und es war unabwendbar, daß er bei der ersten, die ihm im Schützengraben entwichte, eine Kugel in den Kopf bekam.

Die Schierlingssorte, mit der sich Sokrates vergiftete, hieß: "Erkenne dich selbst".

No hay que admirar a Wagner porque nos aburra alguna vez, sino a pesar de que nos aburra alguna vez.

Los esclavos miguelangelescos poseen un olor tan iodado, tan acre, tan salobre, que, por menos olfato que se tenga, basta con haberlos husmeado alguna vez para convencerse de que fueron esculpidos por la rompiente. No me refiero a los del Louvre, modelados por el mar un día de esos, en que fabrica merengues sobre la arena.

¿Las Vírgenes de Murillo?

Como vírgenes, demasiado mujeres.

Como mujeres, demasiado vírgenes.

Lo único que nos impide creer que Saint Saëns haya sido un gran músico, es haber oído la música de Saint Saëns.

¡Las cosas que dicen los surtidores de la Alhambra!

Todas las razones que tendríamos para querer a Velázquez, si la única razón para querer no fuera la que consiste en no tener ninguna.

Man muß Wagner nicht bewundern, weil er uns manchmal langweilt, sondern obwohl er uns manchmal langweilt.

Die Sklaven von Michelangelo riechen so stark nach Jod, so beißend und so salzig, daß man sie – auch mit einem noch so schwachen Geruchssinn – nur mal beschnuppert haben muß, um zu der Überzeugung zu gelangen, daß die Brandung ihr Bildhauer war. Ich meine nicht die im Louvre, die das Meer an einem jener Tage modelliert hat, an denen es auf dem Sand Baisers produziert.

Die Heiligen Jungfrauen von Murillo?

Als Jungfrauen zu sehr Frau.

Als Frauen zu sehr Jungfrau.

Das einzige, was uns hindert, Saint Saëns für einen großen Musiker zu halten, ist, Saint Saëns' Musik gehört zu haben.

Was die Springbrunnen der Alhambra so alles erzählen!

All die Gründe, die wir hätten, Velázquez zu lieben – wäre der einzige Grund zu lieben nicht der, keinen zu haben.

El telescopio con que Morand escruta sus noches, tiene la incomparable ventaja de descubrir "estrellas" que se escapan a todos los otros telescopios, por estar demasiado cerca de nosotros.

¡Los vidrios catalanes y las estalactitas de Mallorca con que Anglada prepara su paleta!

Ningún "aterrizaje" más emocionante, que el "aterrizaje" de la Victoria de Samotracia.

Goya grababa, como si "entrara a matar".

La Gioconda es la única mujer que, estando viva, sonrío como algunas mujeres después de muertas.

No hay nada que dé una certidumbre más sensual y un convencimiento más palpable del origen divino de la vida, que el vientre recién fecundado de la Venus de Milo.

Das Teleskop, mit dem Morand seine Nächte durchforscht, hat den unvergleichlichen Vorteil, "Sterne" zu entdecken, die allen anderen Teleskopen entgehen, weil sie uns zu nahe sind.

Die katalanischen Fenster und die Stalaktiten von Mallorca, mit denen Anglada seine Palette aufmischt.

Keine aufregendere "Landung" als die "Landung" der Nike von Samothrake.

Goya stach, als setzte er zum Todesstoß an.

Die Mona Lisa ist die einzige Frau, die zu Lebzeiten so lächelt wie manche Frauen nach dem Tod.

Nichts schafft eine so sinnliche Gewißheit und eine so fühlbare Überzeugung vom göttlichen Ursprung des Lebens wie der soeben befruchtete Leib der Venus von Milo.

Los únicos brazos entre los cuales uno se resignaría a pasarse la vida, son los brazos de las estatuas que han perdido los brazos.

Renan es el hombre más bien educado que conozco; hasta cuando cree tener razón, se empeña en convencernos que no la tiene.

El problema más serio que Goya tuvo que resolver al pintar los tapices, fué un problema de azúcar; un terrón más y sólo hubieran podido utilizarse para la tapa de alguna bombonera.

Los rizos, las ondulaciones, los temas "imperdibles", y, sobre todo, el olor a "vera violetta", de las melodías italianas.

En música al pleonasma se le titula: Variación.

El paraíso que Orcagna pintó en el cementerio de Pisa, es el paraíso que tiene un olor más auténtico paraíso; un olor a madreselva y a cognac (1789).

Die einzigen Arme, in denen man notfalls sein Leben verbringen würde, sind die Arme der Statuen, die ihre Arme verloren haben.

Renan ist der wohlherzogenste Mensch, den ich kenne; selbst wenn er recht zu haben glaubt, setzt er alles daran, uns zu überzeugen, daß er nicht recht hat.

Das schwierigste Problem, das Goya bei seinen Teppichentwürfen zu lösen hatte, war ein Zuckerproblem; ein Stückchen mehr, und man hätte sie nur noch als Deckel von Pralinschachteln verwenden können.

Die Locken, die Wellen, die "unverlierbaren" Themen und vor allem der Geruch nach "Echt Veilchen" der italienischen Melodien.

In der Musik nennt man den Pleonasmus: Variation.

Das Paradies, das Orcagna auf dem Friedhof von Pisa gemalt hat, ist das Paradies mit dem echtsten Paradiesgeruch; einem Geruch nach Geißblatt und Cognac (1789).

¿Por qué negar que una gallina pueda poner un transatlántico, si creemos en la existencia de Rimbaud, sabio y poeta a los 10 años?

Nunca han existido, ni existirán jamás, caballos que sean capaces de tirar un par de patadas, que violenten más flagrantemente las leyes de la perspectiva y tengan, al propio tiempo, un concepto más equilibrado de la decoración, que el par de patadas que tiran los heroicos percherones de Paolo Uccello.

Nos aproximamos a los retratos del Greco, con el propósito de sorprender alguna de las sanguijuelas que se esconden en los pliegues de las golillas.

"La Maja vestida" está más desnuda que la "Maja desnuda".

Martín Fierro, año II, n° 18, 26 de junio de 1925

Aunque se alteren todas nuestras concepciones sobre la Vida y la Muerte, ha llegado el momento de denunciar la enorme superchería de las "Meninas" de Velázquez, que, siendo las propias "Meninas" de carne y hueso, colgaron un letrerito donde se lee: Velázquez, para que no se descubriera el auténtico y secular milagro de su inmortalidad.

Warum leugnen, daß eine Henne einen Überseedampfer legen kann, wenn wir an die Existenz Rimbauds glauben, Weiser und Dichter mit 10 Jahren.

Nie gab es, noch wird es jemals Pferde geben, die Tritte austreten können, die offensichtlicher die Gesetze der Perspektive verletzen und die gleichzeitig einen ausgewogeneren Sinn fürs Dekorative haben als die Tritte, die Paolo Uccellos heroische Ackergäule austreten.

Wir nähern uns El Grecos Portraits mit der Absicht, einen der Blutegel zu ertappen, die sich in den Falten der Halskrausen verbergen.

Die "Bekleidete Maja" ist nackter als die "Nackte Maja".

Martín Fierro, II. Jahrgang, Nr. 18, 26. Juni 1925

Selbst wenn dadurch alle unsere Ansichten von Leben und Tod verändert werden, so ist es doch an der Zeit, den ungeheueren Betrug der "Meninas" von Velázquez anzuzeigen, die – als "Meninas" aus Fleisch und Blut – selbst ein Schildchen anbrachten, auf dem 'Velázquez' steht, damit niemand das wahre, epochale Wunder ihrer Unsterblichkeit aufdecke.

Nadie escuchó con mayor provecho que Debussy, la música de la lluvia, en el teclado de las persianas.

Que Jean Lorrain usara un recto de platino y unos colmillos de rubí, no es un motivo para desconocer que, Jean Lorrain, descubrió los casinos, las estaciones termales, los music-halls y no sé qué otras bambalinas, entre los que se mueve parte de la literatura moderna.

Las Venus griegas tienen cuarenta y siete pulsaciones.

Las Vírgenes españolas ciento tres.

Por desgracia, la mayoría de los pintores se inspiran con más facilidad que Delacroix, quien necesitaba asistir al degüello de cuatrocientas odaliscas para decidirse a tomar los pinceles.

Las frases, las ideas de Proust, se desarrollan se enroscan, como las anguilas que nadan en piscinas de acuarios; a veces deformadas por un efecto de refracción, otras anudadas en acoplamientos viscosos, siempre envueltas en esa atmósfera que tan sólo se encuentra en los acuarios y en las obras de Proust.

Niemand tauschte mit größerem Gewinn der Musik des Regens auf der Tastatur der Rolläden als Debussy.

Daß Jean Lorrain einen Enddarm aus Platin und Eckzähne aus Rubin verwendete, ist kein Grund zu ignorieren, daß Jean Lorrain die Casinos, Thermalbäder, Music Halls und wer weiß was noch für Kullissen entdeckt hat, zwischen denen sich ein Teil der modernen Literatur bewegt.

Eine griechische Venus hat siebenundvierzig Pulsschläge.
Eine spanische Madonna hundertdrei.

Unglücklicherweise lassen sich die meisten Maler leichter inspirieren als Delacroix, der der Enthauptung von vierhundert Oda-lisken beiwohnen mußte, damit er sich entschloß, zum Pinsel zu greifen.

Die Sätze und Gedanken von Proust entwickeln und verwickeln sich wie Aale, die in Aquarienbecken schwimmen; manchmal durch einen Brechungseffekt verzerrt, manchmal in schleimigen Paarungen verknotet, und immer in jene Atmosphäre gehüllt, die man wirklich nur in Aquarienhäusern und in Prousts Werken findet.

**"La Olimpia" de Manet está enferma de mal de "Pott".
¡Hay que enviarla a una playa!... ¡Hacer que Goya la examine!...**

Como en ninguna historia revive, en las irisaciones de los vidrios antiguos, la fugaz y emocionante historia de setecientos mil crepúsculos y auroras.

Todo el talento del "douanier" Rousseau estriba en la convicción con que, a los sesenta años, era capaz de prenderse a un biberón.

Jean Cocteau es un ruseñor mecánico a quien le ha dado cuerda Ronsard.

La disección de los ojos de Monet demostraría, que Monet tiene ojos de mosca; ojos formados por innumerables ojitos que distinguen con nitidez, los más sutiles matices de un color, pero que, siendo ojos autónomos, perciben esos matices independientemente, sin que ninguno alcance una visión sintética de conjunto.

Manets "Olympia" leidet am "Pott'schen Übel"³. Man muß sie an die See schicken!... Sie von Goya untersuchen lassen!...

Wie in keiner geschichtlichen Darstellung lebt im Farbenspiel der alten Glasfenster die flüchtige und aufregende Geschichte von siebenhunderttausend Abenddämmerungen und Morgenröten wieder auf.

Das ganze Talent des "Zöllners" Rousseau beruht auf der Überzeugung, mit der er sich im Alter von sechzig Jahren an die Babyflasche klammern konnte.

Jean Cocteau ist eine mechanische Nachtigall, die von Ronsard aufgezogen wurde.

Die Sezierung von Monets Augen würde beweisen, daß Monet Fliegenaugen hat; aus unzähligen kleinen Augen gebildete Augen, die die feinsten Nuancen einer Farbe scharf unterscheiden, die aber, da es selbständige Augen sind, diese Nuancen unabhängig voneinander wahrnehmen, wobei keines von ihnen zu einer Zusammenschau des Ganzen gelangt.

¡Nadie recita Verlaine, como las hojas secas del Luxemburgo!

Es necesario munirse de una vestimenta de radiógrafo, que nos proteja del contacto demasiado brusco con lo sobrenatural, antes de aproximarse a los rayos ultravioleta que iluminan los paisajes de Patinir.

Las frases de Oscar Wilde no necesitan red. ¡Lástima que al realizar sus más arriesgadas acrobacias, nos dejen la incertidumbre de su sexo!

¡La opinión que se tendrá de nosotros, cuando tan solo quede de nosotros, lo que perdura de la vieja China o del viejo Egipto!

Los cubistas creyeron que una manzana era un tema, menos literario y más frugal que las nalgas de Mme. Récamier.

Niemand rezitiert Verlaine wie das trockene Laub des Luxembourg!

Man muß sich mit Radiologenkleidung ausrüsten, die uns vor dem allzu jähen Kontakt mit dem Übernatürlichen schützt, bevor man sich den ultravioletten Strahlen nähert, die Patinirs Landschaften erleuchten.

Oscar Wildes Sätze brauchen kein Netz. Nur leider lassen sie uns bei der Ausführung ihrer gewagtesten Akrobatenkunststücke im Unge- wissen über ihr Geschlecht!

Was wird man wohl von uns halten, wenn von uns einmal nur noch das übrigbleibt, was vom alten China oder vom alten Ägypten er- halten ist!

Die Kubisten glaubten, daß ein Apfel ein weniger literarisches und kärglicheres Thema sei als Mme. Récamiers⁴ Hintern.

Esos tinteros con una estatua de Voltaire ¿no tendrán un significado profundo? ¿No habrá sido Voltaire una especie de Papa (negro) de la tinta?

¡Sepamos consolarnos! Si las mujeres de Rubens pesaran 27 kilos menos, ya no podríamos extasiarnos ante los reflejos nacarados de sus carnes desnudas.

El estilo de Renan se resiente de la flacidez de sus manos; manos demasiado aficionadas "a lavarse las manos", manos dudosas que hemos estrechado, alguna vez, en las sacristías y en las casas de préstamo.

Seurat compuso los más admirables escaparates de juguetería.

El silencio de los cuadros del Greco es un silencio ascético, maeterlinckiano que alucina a los personajes del Greco y les desequilibra la boca, les extravía las pupilas, les diafaniza la nariz.

Diese Tintenfässer mit Voltaire-Statue - haben sie nicht vielleicht einen tieferen Sinn? War Voltaire nicht vielleicht eine Art (schwarzer) Papst der Tinte?

Man muß sich zu trösten wissen! Würden Rubens' Frauen 27 Kilo weniger wiegen, könnten wir nicht mehr in Verzückung geraten angesichts des perlmuttfarbenen Schimmers ihres nackten Fleisches.

In Renans Stil spürt man die Schlaffheit seiner Hände; Hände, die allzu erpicht darauf sind, "sich die Hände zu waschen", fragwürdige Hände, die wir schon mal in Sakristeien und Leihhäusern gedrückt haben.

Seurat komponierte die wundervollsten Spielzeugladenschaufenster.

Die Stille der Bilder El Grecos ist eine asketische, Maeterlinck'sche Stille, die El Grecos Figuren in ihren Bann zieht und ihren Mund verzerrt, ihre Pupillen abschweifen läßt, ihre Nase durchsichtig macht.

Las esculturas griegas son incapaces de pensar si el Tiempo no les ha roto la nariz.

Martín Fierro, año III, n° 32, 4 de agosto de 1926

¡Tengámoslo bien presente! Con la poesía sucede lo que con las mujeres; llega un momento en que la única actitud respetuosa, consiste en levantarles la pollera.

Musicalmente el clarinete es un instrumento muchísimo más rico que el diccionario.

¡Las lágrimas lo corrompen todo! Partidarios insospechosos de un "régimen mojado", tenemos derecho de reclamar una "ley seca" para la poesía... para una poesía: "gusto americano", extra-dry, 1926.

Entre muchas otras... ¡la más irreductible disidencia ortográfica! Ellos: todavía padecen la superstición de las Mayúsculas. Nosotros: hace ya mucho tiempo que escribimos: cultura, arte, ciencia, moral, y, sobre todo y ante todo, poesía.

Die griechischen Skulpturen sind unfähig zu denken, wenn ihnen die Zeit nicht die Nase gebrochen hat.

Marín Fierro, III.Jahrgang, Nr.32, 4. August 1926

Denken wir immer daran! Mit der Dichtung verhält es sich wie mit den Frauen. Es kommt ein Moment, in dem das einzig respektvolle Verhalten darin besteht, ihnen den Rock hochzuheben.

Musikalisch gesehen ist die Klarinette ein sehr viel reicheres Instrument als das Wörterbuch.

Tränen verderben alles! Als unverdächtige Anhänger einer "Flüssigdiät" sind wir berechtigt, ein "Trockengesetz" für die Poesie zu fordern... für eine Poesie "nach amerikanischer Art", extra-dry, 1926.

Neben vielen anderen... der unüberbrückbarste Zwist in der Orthographie! Sie: leiden noch immer am Aberglauben der Großen Anfangsbuchstaben. Wir: schreiben schon seit langer Zeit: kultur, kunst, wissenschaft, moral sowie – vor allem und vor allem anderen – poesie.

¡Impongámonos ciertas normas para volver a experimentar la complacencia ingenua de violarlas! La rehabilitación de la infidelidad reclama de nosotros un candor semejante. ¡Ruboricémosnos, de no poder ruborizarnos nunca y reinventemos las prohibiciones que nos convengan, antes de que la libertad alcance a esclavizarnos demasiado!

"¡Sin pie, no hay poesía!" – exclaman algunos... ¡como si necesitáramos esa confesión!... ¡como si no supiéramos con lo que la produ-

Hartos del poema-mecedora, del poema de percusión y hasta del poema-ortopédico, aspiramos a una poesía desnuda, con piernas y con cabeza, con un estómago excelente, un esqueleto bien formado y un sexo que no deje ningún lugar a dudas.

Elegir "nuestras" palabras con el mismo cuidado que nuestras amistades, conocerlas íntimamente y confiarnos en ellas, sin cometer la ingenuidad de considerar imposible que puedan traicionarnos alguna vez.

Delatemos un onanismo más: izar cada cinco minutos la bandera.

Erlegen wir uns gewisse Normen auf, um erneut das unschuldige Vergnügen ihrer Verletzung zu erleben! Die Untreue wieder zu Ehren kommen zu lassen, verlangt von uns eine solche Einfalt. Erröten wir darüber, daß wir nie erröten können, und erfinden wir wieder die für uns passenden Verbote, bevor es der Freiheit gelingt, uns zu sehr zu versklaven.

"Ohne Fuß keine Poesie!" – rufen einige aus... als ob wir dieses Bekenntnis brauchten!... als ob wir nicht wüßten, womit sie sie produ-

Weil wir genug haben vom Schaukelstuhl-Gedicht, vom Paukenschlag-Gedicht und sogar vom orthopädischen Gedicht, streben wir nach einer nackten Poesie, mit Beinen und mit Kopf, mit einem ausgezeichneten Magen, gut ausgebildetem Knochengestüt und einem Geschlecht, das keine Zweifel aufkommen läßt.

"Unsere" Worte mit derselben Sorgfalt wählen wie unsere Freunde, sie genau kennen und uns auf sie verlassen, ohne die Dummheit zu begehen, es für ausgeschlossen zu halten, daß sie uns einmal verraten könnten.

Zeigen wir eine weitere Onanie an: alle fünf Minuten die Flagge hissen.

Europa comienza a interesarse por nosotros. Disfrazados con las plumas o el chiripá que nos atribuye, alcanzaríamos un éxito clamoroso ¡Lástima que nos obligue a desilusionarla... a presentarnos como somos, aunque no sepa diferenciarnos, aunque estemos seguros de la rechifla!...

No hay que confundir poesía con vaselina.

Marín Fierro, año III, n° 34, 5 de octubre de 1926

La poesía es la más triste, la menos pintoresca de las prostituciones... ¡La que más nos repugna y nos atrae!

Se nos reprocha nuestra ignorancia técnica, cuando se nos debería reprochar nuestro excesivo sometimiento a sus novísimas exigencias, a sus flamantes limitaciones.

Describir Cochinchina y que el poema tenga un sabor, inconfundible, a carbonada.

Europa beginnt, sich für uns zu interessieren. Verkleidet mit den Federn oder dem chiripá⁵, die es uns zuschreibt, hätten wir einen durchschlagenden Erfolg. Schade, daß es uns zwingt, es zu enttäuschen... uns so zu zeigen wie wir sind, selbst wenn es uns nicht unterscheiden kann, selbst wenn wir mit Sicherheit ausgepiffen werden!...

Man sollte Poesie nicht mit Vaseline verwechseln.

Martín Fierro, III. Jahrgang, Nr.34, 5. Oktober 1926

Die Poesie ist die traurigste, die am wenigsten malerische Prostitution... Diejenige, die uns am meisten abstößt und anzieht!

Man wirft uns unsere technische Ignoranz vor, dabei sollte man uns doch unsere übertriebene Unterwerfung unter ihre neuesten Anforderungen und ihre brandneuen Beschränkungen vorwerfen.

Cochinchina⁶ beschreiben – und das Gedicht soll unverwechselbar nach Carbonada⁷ schmecken.

Los poetas son gente demasiado inflamables. ¿Pasan unos senos? El cerebro se les incendia!... ¡Comienza a salirles humo de la cabeza!

No hay crítico comparable al cajón de nuestro escritorio.

¿Estupidez? ¿Ingenuidad? ¿Política?... "Seamos argentinos" – gritan algunos... sin advertir la confesión que implica ese imperativo, sin reparar que la nacionalidad es algo tan fatal como la conformación de nuestro esqueleto.

¡El Arte es el peor enemigo del arte!... Un fetiche ante el que ofician, arrodillados, los que no son artistas.

¡Cuidado con las nuevas recetas y con los nuevos boticarios! ¡Cuidado con las decoraciones y "La couleur locale"! ¡Cuidado con los anacronismos que se disfrazan de aviador! ¡Cuidado – sobre todo – con los que gritan : "¡Cuidado!", cada cinco minutos!

Un estilo maduro nos instruye, a través de una descripción de Jerusalén, del gesto con que el autor se anuda la corbata.

Llega un momento en que aspiramos a escribir mucho peor.

Dichter sind zu leicht entflammbare Leute. Es kommen ein paar Brüste vorbei? Ihr Gehirn entzündet sich!... Rauch beginnt aus ihren Köpfen zu steigen!

Kein Kritiker kann sich mit unserer Schreibtischschublade messen.

Dummheit? Naivität? Politik?... "Seien wir argentinisch", schreien manche... ohne zu bemerken, welches Geständnis dieser Imperativ enthält, ohne zu erkennen, daß die Nationalität genauso Schicksal ist wie unser Knochenbau.

"Die Kunst" ist der ärgste Feind der Kunst!... Ein Götze, dem kniend jene huldigen, die keine Künstler sind.

Vorsicht mit den neuen Rezepten und den neuen Apothekern! Vorsicht mit den Ausschmückungen und dem "Lokalkolorit"! Vorsicht mit den Anachronismen, die sich als Flieger verkleiden! Vorsicht – vor allem – mit denen, die alle fünf Minuten "Vorsicht!" schreien.

Ein reifer Stil belehrt uns durch eine Beschreibung Jerusalems über die Handbewegung, mit der sich der Autor die Krawatte bindet.

Es kommt ein Moment, in dem wir bestrebt sind, viel schlechter zu schreiben.

Anmerkungen

- 1 Eine nach August von Wassermann benannte serologische Untersuchungsmethode zum Nachweis von Syphilis-Antikörpern im Blut.
- 2 Anspielung darauf, daß "pío" im Spanischen "fromm" bedeutet.
- 3 Eine nach dem britischen Chirurgen Percival Pott benannte tuberkulöse Wirbelentzündung (Malum Potti: Pott'sches Übel oder Pott'scher Buckel).
- 4 Jeanne-Françoise-Julie-Adelaïde Récamier, bekannt als Madame Récamier, machte aufgrund ihrer skandalösen Liebesaffären viel von sich reden. Sie stand bedeutenden Künstlern ihrer Zeit – wie Jacques-Louis David (1748-1825) – sehr freizügig Modell.
- 5 Eine Art Hosentuch des Gauchos; entsprechend steht "gente de chiripá" für ungebildetes Volk, einfache Leute vom Lande.
- 6 Ehemals französischer Teil Vietnams mit der Hauptstadt Saigon. Die spanische Redewendung "eso está en la Cochinchina" oder "eso queda allá por la Cochinchina" bezeichnet einen Ort, der entweder sehr weit entfernt ist oder von dem niemand weiß, wo er liegt.
- 7 Ein argentinisches Nationalgericht aus Hackfleisch und verschiedenen Gemüsesorten.

Namensverzeichnis

Anglada Camarasa, Hermenegildo (1872-1959)	Nr. 4	(1924)
D'Annunzio, Gabriele (1863-1938)	Nr. 1	(1924)
Apollinaire, Guillaume (1880-1918)	Nr. 4	(1924)
Azorín (1873-1967)	Nr. 1	(1924)
Baroja, Pío (1872-1956)	Nr. 1	(1924)
Barrès, Maurice (1862-1923)	Nr. 1	(1924)
Cézanne, Paul (1839-1906)	Nr. 1	(1924)
Cocteau, Jean (1889-1963)	Nr.18	(1925)
Debussy, Claude Achille (1862-1918)	Nr.18	(1925)
Delacroix, Eugène (1798-1863)	Nr.18	(1925)
Goya, Francisco de (1746-1828)	Nr. 4	(1924)
	Nr.18	(1925)
<i>Bekleidete Maja und Nackte Maja</i> (1800/02)	Nr.8/9	(1924)
El Greco (1541-1614)	Nr.8/9	(1924)
	Nr.23	(1925)
Hugo, Victor (1802-1885)	Nr. 1	(1924)
Leonardo da Vinci (1452-1519)		
<i>Mona Lisa</i> (1503/06)	Nr. 4	(1924)
Lorrain, Jean (1850-1906)	Nr.18	(1925)
Maeterlinck, Maurice (1862-1949)	Nr.23	(1925)
Manet, Édouard (1832-1883)		
<i>Olympia</i> (1865)	Nr.18	(1925)
Michelangelo Buonarroti (1475-1564)	Nr 4	(1925)
Monet, Claude (1840-1926)	Nr.18	(1925)
Morand, Paul (1888-1976)	Nr. 4	(1924)
Murillo, Bartolomé Estéban (1617-1682)	Nr. 4	(1924)
Nietzsche, Friedrich (1844-1900)	Nr. 1	(1924)
Orcagna (Andrea di Cione, 1308-1368)	Nr.8/9	(1924)
Patinir (Patinier), Joachim (1480?-1524)	Nr.23	(1925)
Proust, Marcel (1871-1922)	Nr.18	(1915)
Rabelais, François (1484?-1553)	Nr. 1	(1924)

Récamier, Jeanne (1777-1849)	Nr.18	(1925)
Renan, Ernest (1823-1892)	Nr.8/9	(1924)
Rimbaud, Arthur (1854-1891)	Nr.23	(1925)
Romains, Jules (1885-1972)	Nr. 1	(1924)
Ronsard, Pierre de (1524-1585)	Nr.18	(1925)
Rousseau, Henri (1844-1910)	Nr.18	(1925)
Rubens, Peter Paul (1577-1640)	Nr.23	(1925)
Saint Saëns, Camille (1835-1921)	Nr. 4	(1924)
Seurat, Georges (1859-1891)	Nr.23	(1925)
Sokrates (470-399 v. Chr.)	Nr. 4	(1924)
Uccello, Paolo (1397?-1475)	Nr.8/9	(1924)
Velázquez, Diego (1599-1660)	Nr. 1	(1924)
	Nr. 4	(1924)
<i>Die Meninas</i> (1656)	Nr.18	(1925)
Verlaine, Paul (1844-1896)	Nr.23	(1925)
Voltaire (1694-1778)	Nr.23	(1925)
Wagner, Richard (1813-1883)	Nr. 4	(1924)
Wilde, Oscar (1854-1900)	Nr.23	(1925)

Literatur

I Publikationen von "membretes":

Martín Fierro: Periódico Quincenal de Arte y Crítica Libre (Segunda Época), Buenos Aires, 1924-1926.

Oliverio Gironde: *Obras completas* (Hg. Enrique Molina), Buenos Aires 1968, S.132-149.

Adolfo Prieto (Hg.): *El periódico "Martín Fierro" 1924-1927*, Buenos Aires 1968, S. 193-195.

Beatriz Sarlo (Hg.): *Martín Fierro (1924-1927)*, Buenos Aires 1969.

Jorge Schwartz (Hg.): *Homenaje a Gironde*, Buenos Aires 1987, S.31-34.

Oliverio Gironde: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, Calcomanías y otros poemas* (Hg. Trinidad Barrera), Madrid 1989, S.95-97.

II Gironde in deutscher Übersetzung:

Milonga – Zwanzig Gedichte im Tangoschritt (Zweisprachige Ausgabe von *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*; Hg. Harald Wentzlaff-Eggebert), Göttingen 1984.

Calcomanías / Abziehbilder (Zweisprachige Ausgabe; Hg. Harald Wentzlaff-Eggebert), Bamberg 1988.

III Bibliographien:

Molina, Enrique: "Bibliografía de Oliverio Gironde", in: *Obras completas*, S.461-478.

Salvador, Nélica: "Contribución a la bibliografía de Oliverio Gironde", in: *Revista Iberoamericana* 102/103 (1978), S.187-219.

IV Über Gironde, *Martín Fierro* und die Avantgarde in Argentinien
(Auswahl):

- Gironde, Oliverio: *El periódico "Martín Fierro" 1924 – 1949. Memoria de sus directores*, Buenos Aires 1949.
- Cárdenas de Monner Sans, María Inés: "Martín Fierro, revista, ¿grupo o generación?", in: *Universidad 42* (Santa Fe 1959), S.5-23.
- González Lanuza, Eduardo: *Los martinfierristas*, Buenos Aires 1961.
- Córdova Iturburu, Cayetano: *La revolución martinfierrista*, Buenos Aires 1962.
- Sola González, Alfonso: "Oliverio Gironde, iniciador de la vanguardia poética argentina", in: *Cuadernos Hispanoamericanos* 163/164 (1963), S.83-101.
- Nóbile, Beatriz de: *El acto experimental*, Buenos Aires 1972.
- Pfo del Corro, Gaspar: *Oliverio Gironde. Los límites del signo*, Buenos Aires 1976.
- Alonso, Rodolfo: "Oliverio Gironde", in: *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina 1981, Bd. 4, S.97-120.
- Masiello, Francine: *Art as play: The evolution of ludic prose in modern argentine fiction*, Diss., University of Michigan 1981.
- Giordano, Carlos R.: "Vanguardia y cosmopolitismo en Oliverio Gironde", in: *Ispanoamericana* 11 (1982), S.81-104.
- Iberoamericana* 15 (Frankfurt a.M. 1982. Themenheft "Die 20er Jahre in Lateinamerika").
- Sarlo, Beatriz: "Vanguardia y criollismo: La aventura de *Martín Fierro*", in: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 15 (Lima 1982), S.39-69.
- Apunte sobre Gironde*, Sondernummer der Zeitschrift *XUL. Signo viejo y nuevo*. *Revista de poesía* 6 (Buenos Aires 1984).
- Reichardt, Dieter: "Engagierte Literatur und Avantgarde in Argentinien", in: *Iberoamericana* 37/38 (Frankfurt a.M. 1989), S.51-69.

Zu diesem Buch

Dieses Buch stellt eine doppelte Premiere dar. Es bietet zum ersten Mal Girondos "membretes" in deutscher Übersetzung und ist zugleich die erste wissenschaftlich korrekte Buchausgabe der spanischen Vorlage. Girondo nämlich hat zu Lebzeiten nur in der argentinischen Avantgarde-Zeitschrift *Martín Fierro* insgesamt 80 "membretes" publiziert, und diese Aphorismen werden hier in der Abfolge, in der sie dort in unregelmäßigen Abständen von Nr.1 (Februar 1924) bis Nr.34 (Oktober 1926) zu lesen waren, abgedruckt. In den *Obras completas* von 1968 hingegen, der einzigen auf Vollständigkeit bedachten spanischen Ausgabe, fehlen einerseits eine Reihe der "membretes" aus *Martín Fierro*, andererseits werden eine größere Anzahl weiterer Aphorismen hinzugefügt, über deren Herkunft man nichts erfährt.

Wie in der Einleitung genauer erläutert, hängt die betont unpräzise, manchmal umgangssprachlich-saloppe Ausdrucksweise Girondos nicht zuletzt gerade damit zusammen, daß Girondo seine "membretes" für die Veröffentlichung in einer Avantgarde-Zeitschrift konzipierte. Bei der Übersetzung war deshalb außer auf das für Aphoristiker allgemein charakteristische Bemühen, ihre Aussagen möglichst zu Ein-Satz-Texten zu verdichten, auch darauf zu achten, die Vorlage sprachlich keinesfalls zu glätten und so einem auf Harmonie zielenden Kunstbegriff anzupassen, dessen Prämissen Girondo für sich und seine Leser im Grunde außer Kraft setzen wollte.

Insgesamt ist es das Ziel dieser Ausgabe, durch die ausführliche Einleitung, durch den der Original-Veröffentlichung in *Martín Fierro* folgenden spanischen Text und durch die möglichst wort- und stilgetreue Übersetzung den unverblümt provokativen Charakter dieses eindrucksvollen Beispiels avantgardistischer Literatur auch heute noch nachvollziehbar zu machen.

H.W.-E.

Stichwort: Bamberger Editionen

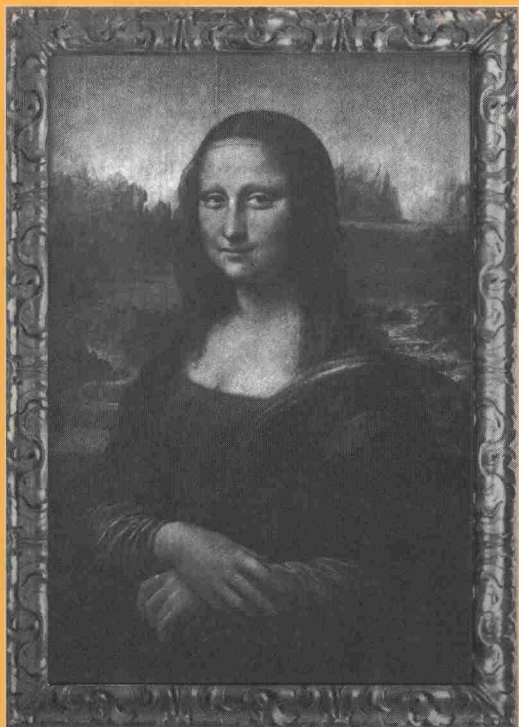
Die "Bamberger Editionen" sollen einem deutschsprachigen Publikum lesenswerte Texte aus Vergangenheit und Gegenwart, aus Europa und anderen Kontinenten zugänglich machen.

Die "Bamberger Editionen" sind wissenschaftlich zuverlässige Textausgaben. Sie sind mit einer Einleitung versehen, sie enthalten erklärende Anmerkungen und ein Literaturverzeichnis.

Die "Bamberger Editionen" bringen fremdsprachige Texte immer zusammen mit einer deutschen Übersetzung heraus.

- Band 1** **Oliverio Gironde:**
Calcomanías / Abziehbilder
(Hg. Harald Wentzlaff-Eggebert)
- Band 2** **Marina Valencia de Castaño:**
Pueblo mío colombiano /
Mein kolumbianisches Volk
(Hg. Hubert Pöppel)
- Band 3** **Madame de Sablé:**
Maximes / Maximen
(Hg. Harald Wentzlaff-Eggebert)
- Band 4** **Oliverio Gironde:**
Membretes / Denkmäler
(Hg. Silvia Gonzalvo)

Preis pro Band: DM 15,00



La Gioconda es la única mujer
que, estando viva, sonríe
como algunas mujeres después de muertas.

Die Mona Lisa ist die einzige Frau,
die zu Lebzeiten so lächelt
wie manche Frauen nach dem Tod.