

mimesis

Romanische Literaturen der Welt

Band 51

herausgegeben von Ottmar Ette



*Albrecht Buschmann*

Max Aub  
und die spanische Literatur  
zwischen Avantgarde und Exil

De Gruyter

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von ProSpanien und der Kurt-Ringger-Stiftung.

ISBN 978-3-11-025276-7

e-ISBN 978-3-11-025283-5

ISSN 0178-7489

*Library of Congress Cataloging-in-Publication Data*

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2012 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston

Gesamtherstellung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

## Danksagung

Jedes Buch hat seine Geschichte, in der Anreger, Unterstützer und kritische Begleiter eine unverzichtbare Rolle spielen. Am Anfang stand Eugen Helmlés Einladung, mit ihm *Jusep Torres Campalans* ins Deutsche zu übertragen. Dass darauf das Angebot folgte, zusammen mit Stefanie Gerhold das *Magische Labyrinth* zu übersetzen, zählt zu den seltenen Glückserfahrungen eines Philologen: Die Möglichkeit, sich einen großen Autor zu erschließen, indem man für ihn eine Stimme sucht. Dass dabei keine stilistische Nuance unbedacht blieb, ist den Nachfragen von Mercedes Figueras und Wolfgang Hörner zu verdanken. Was Bürgerkrieg als Paradigma unserer Zeit bedeutet, konnte dank der Zusammenarbeit mit Prof. Anja Bandau und Prof. Isabella von Treskow in einer Potsdamer Arbeitsgruppe zum Thema «Gewalt in sozialer Nähe» theoretisch erhellt werden. Prof. Wolfgang Asholt drängte darauf, die heute relevanten Fragen der Avantgarde-Forschung zu bedenken, und Prof. José Manuel López de Abiada öffnete den Blick für die andere Avantgarde eines José Díaz Fernández. Dr. Pablo Hernández Hernández half mir mit grundlegenden kunsttheoretischen Hinweisen, Luis Llorens Marzo und Dr. Xelo Candel Vila hielten mich in Kontakt zur Valencianischen Aub-Forschung. Besonderer Dank gilt den Teilnehmern des Potsdamer romanistischen Kolloquiums, die die Entstehung des Manuskripts mehrfach kritisch diskutierten; stellvertretend genannt seien Tobias Kraft, Dr. Alejandra Ortiz Wallner, Dr. Gesine Müller und Dr. Markus Messling. Bei der Redaktion gab Prof. Martin von Koppenfels befreiende Anregungen, bei der Reduktion Dr. Michael Kumpfmüller. Für die Hilfe bei der Literaturrecherche wie bei der Erstellung der Druckvorlage danke ich Bastian Hoffmann und Sarah Borde, und für die Ko-Finanzierung des Drucks der Kurt-Ringer-Stiftung und ProSpanien.

Den entscheidenden Anstoß, überhaupt ein Buch über Max Aub zu wagen, verdanke ich Prof. Ottmar Ette, der das Projekt über alle konditionellen Tiefen und institutionellen Hürden hinweg mit unerschütterlichem Optimismus begleitete. Kraft und Zeit dazu fand ich nur, weil Stefanie immer daran glaubte und weil Emil und Franz im rechten Augenblick Entspannung verschafften.



# Inhalt

Danksagung .....	V
I. Max Aub im Kontext seiner literarischen Anfänge .....	1
Annäherung: zum Anliegen dieser Studie	1
Max Aub... ..	6
Eine biographische Annäherung aus transkultureller Perspektive: von Paris nach Valencia, von Spanien über Frankreich und Nordafrika nach Mexiko	
Max Aub und die spanische Literatur... ..	9
Das literarische Spanien der zwanziger und dreißiger Jahre 9 – Die Lyrik: <i>Poemas cotidianos</i> 10 – Die Prosa: <i>Geografía, Prehistoria, 1928, El cojo</i> 12 – Das Theater: <i>Una botella</i> 15	
Max Aub und die spanische Literatur zwischen Avantgarde... ..	18
Der Begriff der Avantgarde 19 – Die Avantgarden in Spanien 20 – Der Blick zurück auf die «deshumanización del arte»: <i>Discurso de la novela española contemporánea</i> 23 – Der Weg von der <i>vanguardia</i> zur <i>avanzada</i> 32	
Max Aub und die spanische Literatur zwischen Avantgarde und Exil .....	34
Der Begriff des Exils 34 – Ausschluss und transkulturelle Identitätsbildung 35	
II. Avantgarde der Biographie – (Auto-) Biographie der Avantgarden .....	37
Biographien als Thema der Avantgarden	37
<i>Jusep Torres Campalans</i> und die Frage nach dem Original .....	41
Zur Theorie der Fälschung 42 – Die sieben Teile von <i>Jusep Torres Campalans</i> 44 – <i>Campalans</i> diktional 51 – Fehler, Widersprüche, Einschränkungen 53 – Der <i>Campalans</i> -Komplex 56 – Durch die Fälschung zur (hypothetischen) Rettung des Schöpfer-Subjekts 60	
<i>Vida y obra de Luis Álvarez Petreña</i> oder: wer ist der Autor? .....	66
Die drei Teile des <i>work in progress</i> 66 – <i>Petreña</i> oder der Weg von José Ortega y Gasset ... 72 – ... zu José Díaz Fernández 74 – Die Frage nach dem Autor 77 – Der <i>nowhere man</i> oder das Verschwinden des Autors 82	

Max Aubs Apokryphe und die (Auto-) Biographie der spanischen Avantgarden .....	84
Die spanischen Avantgarden und die Rückkehr des biographischen Schreibens 86 – Avantgarde der Biographie, (Auto-) Biographie der Avantgarden 88 – Aubs Apokryphe: Für eine transareale Perspektive und gegen den Vatermord 89	
III. Gegenästhetik des Bürgerkriegs: das <i>Laberinto mágico</i> ....	93
Den Ausgang finden... 93	
Eingänge ins Labyrinth .....	93
Das Korpus des <i>Laberinto mágico</i> : Chronologie der Genese 95 – Die Chronologie der erzählten Geschichte 98	
<i>El Laberinto mágico</i> als Chronik .....	100
Die erzählte Geschichte 102 – Das zweifache Ende 110 – Vom historischen zum metahistoriographischen Roman 114 – Makrostruktur des Zyklus 117 – Die Sprache(n) 123	
Die Frage nach dem Mythos .....	130
Mythogenese von innen: Don Leandro und der Stier von Tartessos 130 – Der Mythos vom Labyrinth: Odysseus und Vicente Dalmases 133	
Die Ästhetik der Aufzählung .....	135
Zwischen Totalität und Fragment 136 – Antike Heerschau und das Gegen-Gedächtnis der 300 Frisöre 138	
Bürgerkrieg und Verrat .....	142
Gewalt und soziale Nähe 142 – Söhne gegen Väter 143 – Freunde gegen Freunde 146	
IV. Textspiel, Spieltext und das Schreiben vom Verschwinden ..	151
<i>Juego de cartas</i> , der unbekannte Text 151	
Die möglichen Lesarten .....	155
Textlogik und Bildlogik 155 – Dopplung und Multiplikation 157 – Mögliche Identitäten: Viele Blicke ergeben kein Bild 160 – Haptische und visualisierte Sinnproduktion 163	
Die wahrscheinlichen Lesarten .....	164
Vorläufer und Zeitgenossen: Surrealisten, OuLiPo, Borges und Cortázar 165 – Marc Saportas <i>Composition Nr. 1</i> 170	

Das abwesende Zentrum: <i>Juego de cartas</i> und die flüchtige Identität des Exilanten .....	171
<p style="padding-left: 40px;">Tod und Ausschluss, Regelhaftigkeit und Zufall 171 – Listen des Todes: <i>Parremiología particular</i>, <i>Epitafios</i>, <i>Crímenes ejemplares</i>, <i>De suicidios</i> 174 – Theorie des Spiels und Spiel des Lebens 178 – Exil als «Evidenzerfahrung» 180 – Dynamisierung statt Archivierung 181</p>	
V. Ausgeschlossen Schreiben .....	183
<p style="padding-left: 40px;">Texte des Ausschlusses 183</p>	
Räume und Geschichte(n) des Exils .....	184
<p style="padding-left: 40px;">Die Geschichte des Exils, chronologisch 184 – Die Zeitschriften des Exils: <i>Sala de Espera</i>, <i>El Correo de Euclides</i> und <i>Los Sesenta</i> 188 – Zeit-Schriften, Zeit-Räume 192</p>	
Von den Kulturen zur Transkulturalität .....	193
<p style="padding-left: 40px;">Die Wahl der Kulturen... 194 – ...und der Sprache 198</p>	
Eingeschlossen Schreiben .....	204
<p style="padding-left: 40px;">Flucht und Lager, Ausschluss und Einschluss 204 – Das Lager als Paradigma der Moderne: Giorgio Agamben 206 – Schreiben über das Lager: ein Überblick 207 – Der Ausschluss auf offener Bühne: <i>De algún tiempo a esta parte</i> (1939/1949) 209 – Der Kontext: das <i>Teatro mayor</i> 210 – Spielen über das Lager: eine Premiere 215 – Über Schwellen: <i>Manuscrito cuervo</i>. <i>Historia de Jacobo</i> 215 – Über Grenzen: der Blick des Raben auf den Menschen im Lager 218 – Das Scheitern des Raben, der Erfolg der Erzählung 223 – Schreiben über das Lager, aus dem Lager, nach dem Lager 225</p>	
Aubs Anagnorisis: die Rückkehr 1969 .....	226
<p style="padding-left: 40px;">Rückkehr und Imagination der Rückkehr 226 – <i>Tránsito</i> und <i>Las vueltas</i>: Einakter zwischen innen und außen 228 – Der Tunnel als Fluchtpunkt des Exils: Die Erzählung <i>El remate</i> 232 – <i>La gallina ciega</i> und die Reise von 1969 235 – Die Reise als Gedächtnisreise: die Anagnorisis 236 – Bewegungen des Erkennens 241</p>	
VI. Max Aub heute .....	245
<p style="padding-left: 40px;">Der Blick zurück nach vorn 245 – Den Ausschluss denken 246 – Die Prüfung der Avantgarden 248 – Die Rezeption und «il peso di vivere» 253 – Max Aub – ein spanischer Autor? 256</p>	
VII. Bibliographie & Anhänge .....	259
<p style="padding-left: 40px;">Werke von Max Aub 259 – Weitere Literatur 260 – Abkürzungen 273 – Register 275</p>	



## I. Max Aub im Kontext seiner literarischen Anfänge

Annäherung: zum Anliegen dieser Studie

*Max Aub und die spanische Literatur zwischen Avantgarde und Exil* ist die erste deutschsprachige Studie zum Gesamtwerk Max Aubs. Doch selbst in Spanien, Frankreich, Mexiko und den USA, wo vor allem seit den neunziger Jahren über Aub geforscht wird, haben bislang nur wenige Autoren das Werk dieses so produktiven Schriftstellers in seiner Gesamtheit untersucht. Das erklärt sich zum einen aus der Rezeptionsgeschichte seiner Bücher, die vor allem im mexikanischen Exil erschienen, lange bevor das Ende der Diktatur Francisco Francos in Spanien den Weg zur unzensurierten Veröffentlichung der Autoren des republikanischen Exils frei machte. Hinzu kam, dass die formale Heterogenität sowie die Komplexität der meisten seiner Bücher deren Aufnahme beim breiten Publikum erschwert, deren akademische Rezeption anfangs gebremst und deren Kanonisierung ab den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts nicht erleichtert hat. Zum anderen ist da die schiere Menge seiner teilweise sehr umfangreichen Romane (ein gutes Dutzend), seiner Theaterstücke (über 50), seiner Erzählungen (über 60), seiner Essays und Literaturgeschichten, Gedichte und Tagebücher, Reiseberichte und Drehbücher, die in der Summe für den Einzelnen nur schwer zu überblicken sind.

Dennoch ist es nicht vermessen den Versuch zu unternehmen, das Werk Max Aubs in einer repräsentativen Auswahl als signifikante Antwort auf eine der zentralen Fragen zur spanischen Literatur des 20. Jahrhunderts zu lesen. Welche Entwicklung durchliefen die in Spanien so außergewöhnlich produktiven Avantgarden der zwanziger und dreißiger Jahre im vier Jahrzehnte dauernden Exil, und welchen Weg fanden sie zurück nach Spanien? *Eine* Antwort lässt sich am Beispiel der Texte Max Aubs finden, denn dessen Lebensdauer, Lebensweg und literarisches Curriculum machen ihn in diesem Zusammenhang zum geeigneten Gewährsmann: Er lebte von 1903 bis 1972, musste Spanien nach dem Bürgerkrieg verlassen und fortan im Exil leben (1939–1972), und sein Schreiben blieb – in ganz unterschiedlichen Ausprägungen und Weiterentwicklungen – von den Maximen der Avantgarden bestimmt, in deren Kontext er in den zwanziger Jahren zu schreiben begonnen hatte, damals mit dem Anspruch, ein «Revolutionär des Theaters» zu werden. Doch noch etwas kommt hinzu: Diesen Weg ins Exil ging er nicht nur in typischer Weise wie Tausende andere, vielmehr hat er ihn als Wahlspanier und mehrfach Vertriebener – geboren in Frankreich mit deutschem Familienhintergrund, mit elf Jahren nach Spanien übersiedelt, im Alter von 36 Jahren erneut in die Flucht getrieben – weitaus aufmerksamer als die meisten seiner spanischsprachigen Zeitgenossen reflektiert. Insofern verbinden sich in seinem Schreiben dreierlei Perspektiven, die des Zeitzeugen, die des (lite-

rarischen) Beobachters der Zeitläufte, und die des Beobachters der Beobachtung, insofern er seine selbst gewählte Rolle als spanischer Schriftsteller und als Teil des republikanischen Exils kontinuierlich hinterfragt.

Eine Analyse der spanischen Literatur der Avantgarden und des Exils am Beispiel des Werkes von Max Aub kann darüber hinaus zweierlei leisten: einerseits die nach wie vor in vielen Studien und Literaturgeschichten geläufige Trennung in «literatura del interior» und «literatura del exilio» in Frage stellen, andererseits die Vorstellung von der klaren Unterscheidbarkeit zwischen avantgardistischem Schreiben (bis in die dreißiger Jahre) und engagiertem Schreiben (nach dem Bürgerkrieg und über den Bürgerkrieg) revidieren. Wie wir sehen werden, ist es spätestens für die Literatur ab den fünfziger Jahren nicht mehr sinnvoll, die literarische Entwicklung in einem starren und binären Modell (innen vs. außen) zu denken, weil die transarealen Vernetzungen der Autoren in und zwischen Europa, Nordamerika und Lateinamerika viel zu wichtig wurden.<sup>1</sup> Ebenso gilt es, die Sichtweise einer Literaturkritik zu korrigieren, die sich, vor allem in Spanien selbst, seit den späten sechziger Jahren und erneut in den Achtzigern thematisch auf die Stoffe Bürgerkrieg und Exil fokussierte, wohingegen die ästhetischen Fragen etwa zum Nachwirken und Weiterleben der avantgardistischen Praxis wenig Beachtung fanden; die Autoren des republikanischen Exils wurden gewissermaßen festgelegt auf die moralische Rolle des guten Gewissens der Nation, wozu ein tieferes Verständnis ihrer genuin künstlerischen Entwicklung weniger wichtig war.

Möglich wird eine umfassende Werkuntersuchung zu Max Aub, weil die internationale Forschung über sein Werk seit den neunziger Jahren einen großen Aufschwung genommen und vor allem seine zentralen Romane und Theaterstücke inzwischen in Einzelanalysen bearbeitet hat. Die Erträge der akademischen Veranstaltungen anlässlich seines 100. Todestages im Jahr 2003 haben diesen Fundus an philologischen Grundlagen noch erweitert, ebenso wie die seit 2001 erscheinende kritische Werkausgabe, von der bisher zwölf Bände vorliegen. Gleiches lässt sich für die Forschung zum republikanischen Exil sagen, die im gleichen Zeitraum umfassende Synthesen vorlegte und zunehmend an die inter-

---

<sup>1</sup> Zum Begriff der «Transarealen Studien» vgl. den gleichnamigen Abschnitt in Ottmar Ettes *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz* (2005a: 23–26), wo es heißt: «Wollte man – gewiss stark konturierend – eine transareale Literaturwissenschaft im Verbund verschiedenster Disziplinen der *TransArea Studies* von traditionellen komparatistischen Ansätzen unterscheiden, so ließe sich sagen, daß die letztgenannten die Politiken, Gesellschaften, Ökonomien oder symbolischen Produktionen verschiedener Länder statisch miteinander vergleichen und gleichsam gegeneinander halten, während eine transregionale Wissenschaft mehr auf die Bewegung, den Austausch und die transformatorischen Prozesse hin ausgerichtet ist. Transarealen Studien geht es weniger um Räume als um Wege, weniger um Grenzen als um Grenzverschiebungen, weniger um Territorien als um Relationen und Kommunikationen. Denn unser Jetztzeitalter ist ein Netzzeitalter. Es verlangt nach mobilen und relationalen, nach transdisziplinären und transarealen Wissenschaftskonzepten und einer bewegungsorientierten Begrifflichkeit.» (Ette 2005a: 26)

nationale Exilforschung mit ihren Denkansätzen jenseits ideologischer Dichotomien Anschluss findet. Die Avantgardeforschung schließlich, zuletzt angetrieben durch die Frage nach dem Verhältnis von Avantgarde und Moderne auf der einen, Avantgarde und Postmoderne auf der anderen Seite, bietet methodisch wie historisch-philologisch umfassend abgesicherte Grundlagen.<sup>2</sup> In diesen theoretischen Zusammenhängen und auf deutlich verbesserter philologischer Grundlage ist es nunmehr möglich, mit dieser Studie einen anderen Blick auf Max Aubs Werk zu werfen und zu neuen Erkenntnissen zu gelangen.

Warum heißt dieses Buch *Max Aub und die spanische Literatur zwischen Avantgarde und Exil*? Zunächst einmal deshalb, weil der ästhetische Schlüsselbegriff Avantgarde und die literatursoziologische Zuschreibung Exil Ausgangs- und Zielpunkt eines literarischen Werkes bezeichnen, die exemplarisch für jene um die Jahrhundertwende geborene Generation spanischer Künstler sind. Der

---

<sup>2</sup> Vgl. Asholt/Fähnders (2000b). Der Forschungsstand zur Exilforschung und zur Theorie der Avantgarde wird, wie auch die zu den historischen (spanischen) Avantgarden, an der entsprechenden Stelle dieser Einleitung sowie vor allem in den Kapiteln selbst aufgearbeitet. Wie weiter unten noch erläutert, wird der Begriff «Avantgarde» im Singular verwendet, wenn die allgemeine Theorie oder, wie im Titel dieser Studie, in erster Linie die Zeit der historischen Avantgarden im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts gemeint ist; der Plural soll die vielfältigen Ausprägungen der (spanischen) Avantgarden benennen. Die eingangs angesprochenen Monographien zum Gesamtwerk von Max Aub stammen von spanischen Hispanisten, namentlich von dem Ende 2008 verstorbenen Doyen der Aub-Forschung Ignacio Soldevila Durante (1999), der sich bereits seit den fünfziger Jahren, seit seiner Madrider *tesis de licenciatura* (1954) über Aubs frühes Theater, mit dessen Werk beschäftigte; daneben ist nur noch Rafael Prats Rivelles Studie (1978) zu nennen. Zahlreicher sind die Monographien zu übergreifenden Einzelfragen oder zu Werkgruppen. Zur Prosa allgemein schrieben Ignacio Soldevila Durante (1973), Francisca A. Longoria (1977), über die Kurzprosa María Paz Sanz Álvarez (2004), zum Künstlerroman *Jusep Torres Campalans* Dolores Fernández Martínez (1993), zu den Künstlerromanen Miguel Corella Lacasa (2003), zum Thema Spanien in Aubs Romanen Raymond López Corro (1971). Zum Theater veröffentlichten José Monleón (1971), Lois A. Kemp (1971), Ángel Borrás (1975), Pilar Moraleda García (1989). Zur Lyrik haben bisher nur Juan María Calles (2003b) und Xelo Candel Vila (2008) Monographien verfasst.

Seit mit Beginn der neunziger Jahre in der Autonomen Region Valencia unter Beteiligung der Universität und der Gemeinde Segorbe mit dem Aufbau der Max-Aub-Stiftung (vgl. [www.maxaub.org](http://www.maxaub.org)) begonnen wurde, konnten auf Basis des umfangreichen Nachlasses des Autors regelmäßig Einzelstudien vorgelegt werden, die zum Teil als Grundlage für die Kommentierung der von der Biblioteca Valenciana edierten kritischen Werkausgabe dienen (vgl. Bellveser 2011).

Beiträge der deutschsprachigen Hispanistik zur Aub-Forschung beginnen, nach den Vorarbeiten in den Artikeln von Siebenmann (1961, 1972), erst wieder mit den Aufsätzen von Rodiek (1996, 2008) und Eberenz (1998), die beide über den Künstlerroman *Jusep Torres Campalans* arbeiteten. Einen ersten Werküberblick bot Figueras (1999), bevor dann im Zug der deutschsprachigen Ausgabe des *Magischen Labyrinths* (1999–2003) zahlreiche Veröffentlichungen deutschsprachiger Kollegen, in Deutschland wie in Spanien, folgten. Zu Rezeption und Wirkung von Aubs Werk vgl. das Schlusskapitel [→ Kap. VI].

Dichter Federico García Lorca, der Maler Salvador Dalí, der Filmpionier Luis Buñuel, der Nobelpreisträger Vicente Aleixandre (um nur die vier bekanntesten zu nennen) und eben Max Aub – sie alle debütierten in den zwanziger Jahren in einer Zeit fiebriger Diskussion um Ziele, Möglichkeiten und Grenzen der Avantgarde, in einer Phase größter Kreativität der spanischen Künste. Zurecht wurde diese Zeit, in Anspielung auf das «goldene Zeitalter» des Barock, von José-Carlos Mainer «edad de plata», silbernes Zeitalter, genannt.

Begleitet wurde die von den Avantgarden beschleunigte Runderneuerung der spanischen Künste jener Zeit – von einer «geistigen Wiedergeburt» spricht Gustav Siebenmann (1985: 41) – durch die politische Entwicklung der dreißiger Jahre: 1931 Ausrufung der Zweiten Republik, 1934 Scheitern der liberalen Reformpolitik der Regierungen des «bienio de reformas», Annulierung der Reformen durch die konservative Regierung unter Gil Robles, militärische Niederschlagung der Revolution in Asturien, Wahlsieg der Volksfront und Staatskrise 1936; schließlich der Putsch der Militärs, der zum Bürgerkrieg führte (1936–1939). Während anderswo in Europa autoritäre Regimes an Bedeutung gewannen, ging Spanien zu Beginn der dreißiger Jahre den umgekehrten Weg der Demokratisierung von Staat und Gesellschaft. Vor allem in den Städten wurde die Republik begeistert begrüßt, ihr Kosenamen in allegorischen Darstellungen als junge Frau lautete bezeichnenderweise «la niña bonita», «das süße Mädchen». Kaum ein Künstler verteidigte die 1931 untergegangene monarchische Ordnung, viele sympathisierten offen mit der Republik und ihren kulturellen Reformprojekten, und keiner blieb unbeteiligt von der allmählichen Zuspitzung der politischen Ereignisse.

Nach dem Bürgerkrieg kam 1939 für die meisten Autoren – wenn sie nicht auf der Flucht gestorben waren wie Antonio Machado, ermordet wie Federico García Lorca oder inhaftiert wie Miguel Hernández – das Exil. Zwar kennt die spanische Kultur eine unerfreulich lange Tradition von Exilierungen, die bis ins 15. Jahrhundert zurückgeht, als mit dem Ende der Reconquista ethnische, religiöse und kulturelle Alteritätskonstruktionen den kastilisch-aragonesischen Führungsanspruch auf der iberischen Halbinsel entscheidend legitimierten. Die nachfolgende Ausweisung der muslimischen und jüdischen Bevölkerung, die Marginalisierung all derer, die keinen Nachweis altchristlichen Bluts erbringen konnten, schließlich die Vertreibung der liberal-demokratischen Kräfte im 19. Jahrhundert lassen José Luis Abellán von einer «tradicón inquisitorial» (Abellán 2001: 110) sprechen, die Mitte des 20. Jahrhunderts einen vorläufigen Höhepunkt gefunden habe. Doch das republikanische Exil von 1939 war sowohl in quantitativer wie in qualitativer Hinsicht ein besonderer Fall: Unter der großen Zahl an Flüchtlingen befand sich ein Großteil der städtischen Bildungseliten, unter ihnen viele Künstler. Doch auch diejenigen Autoren, die nicht das Land verließen wie Dámaso Alonso oder der spätere Nobelpreisträger Vicente Aleixandre, oder die bald zurückkehrten wie José Ortega y Gasset, schrieben und publizierten unter dem Druck diskursiver Ausschlussmechanismen. Der Bürgerkrieg als Trauma und die auf ihn folgende Unterdrückung jeglicher freiheitlicher Kultur innerhalb Spaniens lässt folglich kein Werk unbeeinflusst, egal, ob es nun innerhalb

der Landesgrenzen entsteht oder in Frankreich, Puerto Rico, Argentinien oder Mexiko (um nur die wichtigsten Aufnahmeländer zu nennen). Max Aub schreibt im Vorwort zu seinem *Teatro de circunstancias*: «Si existe algún escritor español en cuya obra no haya repercutido la Guerra abominable que nos haya sido impuesta, o no es escritor o no es español.» (Aub 2002c: 227) Anders gesagt: Ohne den spanischen Bürgerkrieg sähe die Entwicklung der spanischen Literatur nach den Avantgarden der zwanziger Jahre vollkommen anders aus, womit dieses historische Ereignis, chronologisch *zwischen* Avantgarde und Exil gelegen, im zeitlichen Bogen, den der Titel dieser Arbeit spannt, immer mitgedacht ist.

Wenn die Prämisse stimmt, dass für die spanische Literatur des vergangenen Jahrhunderts die ästhetische Erfahrung der Avantgarden der zwanziger Jahre prägend ist und dass die existenzielle Erfahrung von Bürgerkrieg und Exil als dominierender außerliterarischer Faktor für die weiteren Auseinandersetzungen mit den Prämissen der Avantgarde gesehen werden muss, dann ist das Werk Max Aubs in besonderer Weise geeignet, diese Entwicklung exemplarisch zu untersuchen. Allerdings nicht, weil sein Werk prototypisch wäre – wie wir sehen werden, ist es das nur in Teilen –, sondern weil sich in ihm ein besonders hoher Bewusstseits- und Reflexionsgrad für die in diesem Zusammenhang zu behandelnden Fragen zeigt. Dies hat ganz wesentlich mit den Kulturen Max Aubs zu tun, mit seiner Mehrsprachigkeit (neben dem Spanischen waren seine Muttersprachen Französisch und Deutsch) und mit seinen Erfahrungen aus erster Hand in der Pariser und Berliner Kunst-, Theater- und Literaturszene der zwanziger Jahre. Gerade diese transkulturelle Prägung führt dazu, dass sein Werk immer auch *zwischen* den gängigen (nationalen) Kategorien kultureller Identitätszuschreibung operiert. Im Kontext der vornehmlich iberisch fokussierten Identitätssuche des republikanischen Exils, die häufig auf traditionelle (pan-) hispanische Muster rekurriert (vgl. Rehrmann 1996), fällt er damit aus dem Rahmen. Auch deshalb heißt dieses Buch *Max Aub und die spanische Literatur zwischen Avantgarde und Exil*.

Der Titel dieser Studie kann also in dreierlei Weise gelesen werden: Erstens als Markierung eines chronologischen Bogens von den historischen Avantgarden bis zur letzten Phase des republikanischen Exils, vom ersten Drittel des 20. Jahrhunderts bis in die siebziger Jahre. Nicht explizit genannt, aber immer *zwischen* den beiden Phasen mitgedacht: der spanische Bürgerkrieg. Zweitens als Kartierung eines transarealen Raums, der Europa und Amerika miteinander verschränkt und die beiden Hemisphären nicht in bipolare Beziehung zueinander setzt (Europa = Heimat, Amerika = Exil) oder ihren Räumen eine chronologische Ordnung zuweist (zuerst die europäische Avantgarde, dann das amerikanische Exil). Vielmehr wird Europa, um nur zwei Beispiele vorzuschicken, einerseits als Raum vielfältiger Ausschlüsse erkennbar werden, andererseits als Wirkungsfeld latein-amerikanischer Ismen. Wie wir sehen werden, wurden jene fragmentierten Identitätskonzepte und die dynamisierten Schreibweisen der Postmoderne, die gern als charakteristisch für die Zeit um die Jahrtausendwende angenommen werden, in Max Aubs Werken schon in der Mitte des 20. Jahrhunderts in Teilen gedacht und umgesetzt. Drittens wird das Wörtchen «zwischen» immer wieder als einzig

mögliche Verknüpfung auftauchen, um die Spezifik Max Aubs und seines Werks in den diversen intellektuellen, ästhetischen und ideologischen Zusammenhängen zu benennen. Als in Bewegung versetztes und sich selbst beobachtendes Erkenntnissubjekt konkretisiert er in seinem Werk ein «Erlebenswissen» (Ette 2004: 20), das quer liegt zu den gängigen nationalen oder arealen Kartierungen. In diesem Sinne schreibt Max Aub «ZwischenWelten», wie Ottmar Ette sie als Signatur des «Jetztzeitalters» beschrieben hat (Ette 2005a: 26).

Die Produktivität der spanischen Avantgarden, die ideologischen und ästhetischen Facetten des literarischen Exils, die transkulturelle Prägung Max Aubs – betrachten wir etwas genauer die Eckpunkte der folgenden Studie.

### Max Aub...

Das Werk des spanisch-mexikanischen Schriftstellers Max Aub ist äußerst umfangreich, umfasst alle literarischen Genres und wird in der seit 2001 edierten Werkausgabe elf Bände mit jeweils 600 bis 800 Seiten Umfang füllen. Bereits seit den neunziger Jahren sind auch seine Tagebücher, ein Teil seiner Artikel sowie literaturgeschichtliche Studien, Aufsätze und Vorträge in kommentierten Einzelausgaben erschienen. Entstanden ist dieses Werk zwischen 1923 und 1972. Anfang der zwanziger Jahre schreibt Aub sein erstes Theaterstück *Crimen*, und in der Madrider Zeitschrift *España* erscheinen die Gedichte *Momentos*; in seinem Todesjahr 1972 befand er sich mitten in der Redaktion einer Roman-Biographie über Luis Buñuel, seinem Freund seit den zwanziger Jahren und Weggefährte im mexikanischen Exil. Um Max Aubs Werk und dessen Entstehungsbedingungen zwischen mehreren Ländern, Sprachen und Kontinenten verstehen zu können, muss man jedoch noch einen Schritt weiter zurückgehen und einen Blick auf seine französisch-deutsche Herkunft werfen.

Max Aub Mohrenwitz, so sein vollständiger Name, wird am 2. Juni 1903 in Paris geboren, als Sohn des deutschen Kaufmanns Friedrich Aub und der Französin Susanne Mohrenwitz.<sup>3</sup> Auch die Mutter hat deutsche Vorfahren in Sach-

---

<sup>3</sup> Die erste Darstellung von Max Aubs Lebensweg findet sich bei Prats Rivelles (1978), die derzeit umfassendste in *Max Aub en el laberinto del siglo XX* (Calles 2003a: 28–158), einem Katalog zur Hundertjahrfeier, in dem auch noch weitere Artikel über seine Zeit im Konzentrationslager, zu seinen Europareisen oder seinem Verhältnis zur jüdischen Kultur zu finden sind. Die familiären Hintergründe von Aubs jüdischen Vorfahren in Franken erläutert Iredi (2003), die französischen Kulturkontakte Rodríguez Richart (1996), die mexikanischen Hernández (2003). Eine knappe Gesamtdarstellung in deutscher Sprache findet sich bei Figueras (1999a) und Buschmann (2003b, 2004a). Die Selbstzeugnisse Max Aubs, auf denen alle biographischen Annäherungen fußen, listet Manuel García (2002: 175–178) auf; eine aufeinander abgestimmte Gesamtdarstellung der Vita geben Malgat (2003a, 2003b, 2003c und zusammenfassend 2007), Aznar Soler (2003b, 2003c), Rodríguez (2003b). – Eine befriedigende Biographie, die Aubs verschlungenem Lebensweg zwischen zwei Kontinenten und (mindestens) drei Nationen gerecht würde, fehlt bis heute. Der biographische Roman *Max Aub. Novela* von Javier Quiñones (Barcelona 2007) überspielt die Lücken – etwa über die politischen

sen, beide Eltern stammen aus jüdischen Familien, doch Max und seine jüngere Schwester Magda werden nicht religiös erzogen. Der Vater ist ein gut situerter Geschäftsmann, der Junge wird zweisprachig erzogen, den großbürgerlichen Ansprüchen entsprechend mit einem deutschen und einem französischen Kindermädchen. Im Sommer 1912 besucht die Familie die deutschen Verwandten in Berlin, München und Nürnberg. Aubs Schule ist das prestigeträchtige Pariser Collège Rollin, und später erinnert er sich, unter Aufsicht der Mutter mit Texten von Victor Hugo lesen gelernt zu haben – eine behütete Vorkriegskindheit im heilen Teil Europas. Mit der französischen Mobilmachung gegen das Deutsche Kaiserreich im August 1914 werden die Aubs zu unerwünschten Ausländern, die Familie flieht nach Spanien und verliert ihr Vermögen. Mit elf Jahren macht Max Aub zum ersten Mal die Erfahrung, aus allen sozialen und kulturellen Zusammenhängen herausgerissen und zu einem Neuanfang gezwungen zu werden. Valencia wird zu seiner Wahlheimat und Spanisch zu seiner Sprache, denn, wie er später immer wieder betont, man stamme von dorthier, wo man sein Abitur macht: «Y no se es de donde se nace [... sino] de donde se estudia el bachillerato; por eso soy valenciano.» (Aub 1969: 214)

Nach dem Schulabschluss 1920 weiß Aub, der nach eigener Aussage bereits 1915 sein erstes Gedicht auf Spanisch geschrieben hat, dass er Schriftsteller werden will, nur studieren möchte er nicht. Stattdessen ergreift er den Beruf des Vaters, der Handelsvertreter für Modeschmuck und Weißwaren ist, und bereist fortan die spanische Provinz. Einerseits gewinnt er damit früh die finanzielle Unabhängigkeit, ökonomisch auf eigenen Beinen stehend seinen künstlerischen Weg zu verfolgen, andererseits verstellt er sich so den Zugang zu literarischen Netzwerken, wie sie an den Universitäten, etwa zwischen dem jungen Luis Cernuda und seinem Mentor Pedro Salinas, und vor allem in der Madrider *Residencia de Estudiantes* geknüpft werden. Seine Schule sind Zeitschriften wie *España* oder *Nouvelle Revue Française*, die er abonniert hat, sowie der Besuch von Tertulias, jenen spezifisch spanischen künstlerisch-politischen Gesprächsrunden in Cafés, die er möglichst oft bei seinen Geschäftsreisen aufsucht. In Valencia gehören er und seine Schulfreunde José Gaos und José Medina Echevarría zum Kern eines Künstlerzirkels, aus dem später namhafte Autoren, Kritiker, Philosophen oder Maler wie Juan Chabás, Juan Gil-Alabert, Genaro Lahuerta oder Cecilio Plá bekannt werden. Die zufällige Begegnung mit dem französischen Schriftsteller Jules Romains bei einer seiner Geschäftsreisen bringt ihm ein Empfehlungsschreiben für den seinerzeit einflussreichen Kritiker Enrique Diez-Canedo ein, dessen Bekanntschaft Aub 1923 macht. Ihm verdankt er die Einführung in das

---

Aktivitäten in Südfrankreich Anfang der vierziger Jahre oder Stationen und Begegnungen der Deutschlandreisen in den sechziger Jahren – anstatt sie recherchierend zu schließen.

Weitere biographische Informationen finden sich, so weit zum Verständnis des Werks nötig, in den einzelnen Kapiteln, insbesondere in dem über das Schreiben im Exil [→ Kap. V].

literarische Leben Madrids, namentlich in die Tertulia im *Café Regina*, wo er unter anderem Dámaso Alonso, Álvarez del Vayo und Manuel Azaña kennenlernt.

Heirat 1926, Eintritt in die Sozialistische Arbeiterpartei 1929, dann 1931 die Ausrufung der Spanischen Republik: Max Aub ist noch keine 30 Jahre alt, da eröffnet sich ihm eine neue Welt. Plötzlich sitzen seine Freunde und Förderer in den Ministerien der jungen Republik, für die Kultur und Volksbildung oberste Priorität besitzen. Für sein Werk beginnt damit eine zweite Phase, auf die avantgardistischen Anfänge folgt eine Zeit der Politisierung und ästhetischen Neuorientierung [→ Kap. II]. In den folgenden Jahren – und verstärkt nach dem Ausbruch des Bürgerkriegs 1936 – stellt er seine eigene schriftstellerische Arbeit zurück und sich selbst in den Dienst der Republik: Er ist Autor eines Memorandums zur Neuordnung der staatlichen Theater, Direktor der Theatergruppe *El Búho*, Co-Organisator des *Internationalen Kongresses Antifaschistischer Schriftsteller* in Valencia, Kulturattaché in Paris und zusammen mit Antonio Machado Leiter des Nationalen Theaterrats. Bei diesen Aktivitäten kommt Aub in engen Kontakt zu all jenen Intellektuellen, die sich in diesen Jahren für die Republik und gegen Franco engagieren. So etwa zu Pablo Picasso, den er beauftragt, für den spanischen Pavillon der Pariser Weltausstellung ein Bild zu malen – *Guernica*. Daneben zu Gustav Regler, Ernest Hemingway, Ilja Ehrenburg und vielen anderen Schriftstellern, vor allem aber zu André Malraux. Mit ihm verfilmt Aub 1938 dessen Bürgerkriegsroman *L'Espoir* (unter dem Titel *Sierra de Teruel*). Der beinahe gleichaltrige Freund wird zu einer der Schlüsselfiguren für sein weiteres Schaffen, denn dem Regisseur André Malraux verdankt Aub die Einführung in die Welt des Films, die ihm im mexikanischen Exil ein wichtiges berufliches Standbein als Dozent und Drehbuchmitarbeiter verschaffen wird. Vor allem aber werden seine Theaterkonzeption sowie die Dialog- und Montagetechnik seiner Romane von dieser praktischen Erfahrung mit dem jungen Medium Film geprägt. Und in seiner Eigenschaft als französischer Kulturminister ist es in den fünfziger Jahren ebenfalls Malraux, der Aub die zuvor verbotene Einreise nach Frankreich ermöglicht (vgl. Malgat 2010: 37–40).

Doch noch ist Aub in Europa, wo 1939 der Bürgerkrieg mit dem Sieg Francos und der Flucht Hunderttausender Republikaner über die Grenze nach Frankreich endet; es ist die zweite Vertreibung in seinem Leben. Zurück bleiben seine umfangreiche Bibliothek, Gemälde befreundeter Künstler sowie zahlreiche Manuskripte. Immerhin kommt er nach Frankreich, das Land seiner Muttersprache, das Land seiner Kindheit und eines von ihm verehrten freiheitlichen Geistes. Es ist der Moment, in dem er mit einer anderen Wahl der Sprache seines Schreibens den bald folgenden Weg in Lagerhaft, Deportation und Exil hätte vermeiden können. Fünfzehn Jahre später, in einem Tagebucheintrag vom 27.9.1955, erinnert er sich an diese Möglichkeit, die er de facto nie ernsthaft in Erwägung gezogen habe:

Me molesta cuando [...] JGD asegura que soy francés por haber nacido en París. Pero, tratando de poner papeles en limpio, me doy cuenta de que, efectivamente, si hubiese hecho valer ese hecho no hubiera estado tanto tiempo de campo en campo. Aunque me hubiese acudido a las mientes –que ni eso sucedió–, no lo habría hecho. Hubiese sido

una traición ante mi mismo. ¡Cómo me hubiera despreciado aunque nadie lo hubiese criticado! (¡Cuántos habría, hubiera o hubiese!) (*Diarios* 267)

1940 wird Aub als ausländischer «Kommunist» denunziert (was er nie war), und es beginnt eine über zweijährige Odyssee durch französische Konzentrationslager und Gefängnisse. Die «Akte Aub» bleibt bei den französischen Einreisebehörden bis 1958 unverändert, was mehrmals dazu führt, dass seine Visaanträge abgelehnt werden. Diese Verweigerung seiner Rechte als Citoyen in seinem Geburtsland Frankreich kann man – nach der Vertreibung aus Frankreich 1914 und der aus Spanien 1939 – durchaus als eine dritte Vertreibung betrachten. 1941 wird Aub, ungeachtet der Intervention namhafter Freunde wie André Gide und Louis Aragon sowie der mexikanischen Botschaft nach Algerien deportiert, wo er in dem Arbeitslager Djelfa an der Saharabahn arbeiten soll. Von dort gelingt ihm die Flucht und über Casablanca die Ausreise nach Mexiko. Im Oktober 1942 schließlich landet Max Aub in Veracruz: Vor ihm liegt der dritte Neuanfang seines Lebens in einer neuen Kultur, diesmal auf einem neuen Kontinent. Die folgenden zehn Jahre sind die literarisch produktivsten in Aubs Leben, in ihnen entstehen die ersten drei Bände des *Laberinto mágico* [→ Kap. III], die Theaterstücke des *Teatro mayor* [→ Kap. V] sowie zahlreiche Einakter, Erzählungen, daneben all die Drehbücher, Artikel, Auftragswerke, mit denen er sich seinen Lebensunterhalt verdient. Seine Produktivität war sprichwörtlich: Kollegen unkten, sie bekämen jeden Morgen die Tageszeitung und ein neues Buch von Aub, und man machte sich einen Spaß daraus, seinen Namen wie «Masatú» auszusprechen, eine onomatopoetische Verballhornung, die so viel bedeutet wie «immer mehr».

Spätestens mit dem Beginn des mexikanischen Exils endet die zweite Phase in Max Aubs Leben und Werk, weshalb für den weiteren Lebensweg auf das Kapitel über Max Aubs Schreiben im Exil verwiesen sei [→ Kap. V].

## Max Aub und die spanische Literatur...

### Das literarische Spanien der zwanziger und dreißiger Jahre

Schon die Skizze zu Max Aubs Lebensweg und den Entstehungsbedingungen seines Werkes zeigt, dass sein Schreiben nicht wie selbstverständlich und exklusiv als Teil der spanischen Nationalliteratur betrachtet werden kann, und wie zu zeigen sein wird, geht es auch nie ganz in ihr auf. Vielmehr erfolgte die Wahl der Sprache seines literarischen Ausdrucks ebenso bewusst und auf Grundlage einer realen Alternative (Französisch) wie die Selbsteinschreibung in eine klar umrissene liberale spanische Tradition; schon deshalb ist es nicht verwunderlich, dass er von den akademischen und intellektuellen Repräsentanten der traditionsbildenden Institutionen erst lange nach seinem Tod kanonisiert wurde. Dies gilt es zu bedenken, wenn im Folgenden seine Rolle in der spanischen Literatur der zwanziger und dreißiger Jahre im Hinblick auf die nachfolgende Analyse seines Frühwerks skizziert wird. Auf die zum Verständnis seines Schreibens so wichti-

gen französischen, deutschen und mexikanischen Bezüge wird komplementär in den nachfolgenden Kapiteln eingegangen.

In Spanien sind die Jahre der literarischen Anfänge Max Aubs politisch geprägt von der Militärdiktatur Miguel Primo de Riveras (1923–1929), die dem Land nach der äußerst konfliktreichen und gewaltsamen Phase während der durch den Ersten Weltkrieg beförderten Wirtschaftskrise kurzfristig eine gewisse Stabilität gibt. Es ist eine fiebrige und politisierte Zeit höchster kultureller Aufmerksamkeit; im ganzen Land entstehen, unbehelligt von der ansonsten strengen Pressezensur, Literaturzeitschriften (auch Aub war an einer beteiligt), in denen neue Wege für die spanische Geisteswelt gesucht werden, oszillierend zwischen der Wiederbelebung hispanischer Hochkultur, der Aufwertung regionaler Einflüsse und dem Aufbruch im Zuge sich überbietender Avantgarden. Es sind die Jahre, in denen Rafael Alberti und Federico García Lorca für Lyrik und Theater, Salvador Dalí und Luis Buñuel für Malerei und Kino neue Wege weisen. Eine der renommiertesten Zeitschriften, die die Rezeption der außerspanischen Strömungen ermöglicht und befördert, ist die von José Ortega y Gasset gegründete *Revista de Occidente* (1923–1936), in der auch Aub 1927 eine Erzählung veröffentlicht. In diesen Jahren schreibt er vor allem Theaterstücke, zumeist Einakter, daneben Lyrik und Erzählungen, die er in bibliophilen Ausgaben veröffentlicht, bei denen ihm Ausstattung und moderne typographische Gestaltung ebenso wichtig sind wie der Text: Wort und (typo-) graphisches Zeichen sind bei Max Aub schon früh gleichberechtigte Elemente der Kommunikation (vgl. Andújar García 2010), eine Grundüberzeugung, die bei der Verschränkung von Text und Ikonotext in seinem Künstlerroman *Jusep Torres Campalans* (1958) [→ Kap. II] ebenso bedeutsam wird wie bei seinem neo-avantgardistischen *Juego de Cartas* (1964) [→ Kap. IV].

#### Die Lyrik: *Poemas cotidianos*

Trotz seiner Vorliebe für das Theater und seinem späteren Erfolg als Romancier – Max Aubs erste Veröffentlichungen sind Gedichte. Im März 1923 druckt die von Manuel Azaña, dem späteren Staatspräsidenten der Zweiten Republik geleitete Zeitschrift *España* (3, 1923) erstmals einen Text von ihm, Gedichte des Abschnitts *Momentos* aus seinem ersten Buch, dem Gedichtband *Los poemas cotidianos* (Barcelona 1925). Die Texte stammen aus den Jahren 1921/1922, sind also im Alter von 19 Jahren entstanden. Eine Auswahl war bereits in einer Lesung im *Ateneo* von Madrid im Januar 1923 der Öffentlichkeit präsentiert worden. Das Buch, deutlich in symbolistischer Tradition stehend (vgl. López-Casanova 2001: 14ff.), bezieht sich in Form eines Widmungsgedichts explizit auf den französischen Dichter Francis Jammes (1868–1938) und dessen Band *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir* (1898) und zeichnet in 35 Gedichten assoziative Alltagsbeobachtung, sortiert nach Tageszeiten («Las mañanas», «La noche»), nach. In ähnlicher Tradition stehend schrieb beispielsweise Dámaso Alonso seine *Poemas puros, poemillas de la ciudad* (1921), wobei diese lyrische Richtung eine Nebenlinie der spanischen Dichtung jener Zeit darstellt («una ra-

ma [...] que había mostrado un desarrollo menor, de segundo orden en nuestra histórica lírica», López-Casanova 2001: 14). Die Mehrzahl der Gedichte ist in freiem Rhythmus verfasst, dessen Ausdrucksmöglichkeiten in großer Bandbreite vorgeführt werden; das Eröffnungsgedicht *Mañana* hingegen, ein Liebesgedicht, in dem die Wahrnehmung des Morgens durch die Figur der Geliebten (das Buch ist Aubs künftiger Frau gewidmet) in der offenen Balkontür überhöht wird, ist ein klassisch komponiertes Sonett. Zwar sind die Gedichte des 19jährigen Aub als Erstlingswerke erkennbar – in seinem Vorwort von 1925 sprach Aubs Mentor Enrique Díez-Canedo von «versos inseguros» (in: Aub 2001a: 53), Soldevila vermerkt die «debilidad rítmica y musical de estos versos sinceros» (1999: 69) –, so zeigen sich in ihnen doch Signaturen der Epoche. Zum einen der Versuch, einen klaren, einfachen, «reinen» lyrischen Ausdruck zu erreichen, also eine für die lyrischen Avantgarden typische Ablehnung rhetorischen Ballasts, und zum anderen eine thematische Ausrichtung am Subjektiven, Intimen, Privaten. Dass damit das Politische, das Öffentliche dezidiert ausgeschlossen bleibt aus der Kunst, scheint dem Autor allerdings selbst nicht recht geheuer zu sein, wenn in dem an Francis Jammes gerichteten Gedicht *Intermedio* das Ich Unbehagen angesichts der Ignoranz gegenüber den Mitmenschen («sin preocuparnos para nada») empfindet und es sein Gegenüber fragt, ob man daran nicht etwas ändern müsse («¿no nos valdría más hablar/hacer política?»), bevor es seine Sehnsucht nach einer Verbindung zwischen beiden Sphären formuliert: «Quisiera yo unir los dos ideales/ siento lo imposible de estos esposales;/o vivir para ellos o vivir para mí,/fuego en el hogar, la intemperie allí.» (Aub 2001a: 72, 74)

Aubs erste Buchveröffentlichung sind *Los poemas cotidianos*, aber als Dichter hat er sich nie gesehen, vor allem weil ihm, wie er immer wieder betonte, die dazu nötige Musikalität fehle. Im Vorwort zur dem Gedichtband *Antología traducida* (1963) erinnert er sich an eine Begegnung mit seinem Onkel Ludwig Aub in einem Münchner Biergarten 1924. Schon der habe ihm damals auf den Kopf zugesagt: «No tienes el menor sentido de la música», weshalb ihm das für Lyrik unabdingbare Gespür für Rhythmus fehle (Aub 2001a: 167). Dennoch lässt er von dem Genre Zeit seines Lebens nicht ab. 1971 veröffentlicht er kurz vor seinem Tod den Band *Subversiones*, 1982 erscheint posthum das apokryphe lyrische Tagebuch *Imposible Sinaí*.

1933 kommt in Valencia sein zweiter Gedichtband *A* heraus, wie schon die *Poemas cotidianos* in kleiner Auflage und aufwändig typographisch gestaltet. Zuvor hatte er in der von Gerardo Diego edierten Zeitschrift *Carmen* 1928 das Jorge Guillén gewidmete Gedicht *Luna (Peaje a J.G.)* veröffentlicht, 1932 in Luys Santamarías *Azor* eine lyrische «Homenaje a Matisse».<sup>4</sup> Wenn man die

---

<sup>4</sup> Die Aufhebung der Grenzen zwischen den Künsten, in diesem Fall zwischen bildender Kunst und Literatur, war eine der Forderungen der Avantgarde (mit der sie wiederum an die Romantik anknüpfte, so die zentrale These in Octavio Paz' *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (1974: 92ff.). Aubs Gedicht über den Maler (Matisse), der in dem Roman *Jusep Torres Campalans* eine wichtige Rolle spielen wird

*poésie en prose* des Buches *Yo vivo* (entstanden 1934–1936, erschienen 1953) nicht der Lyrik zurechnet und einige Propaganda-Gedichte aus der Zeit des Bürgerkriegs nur der Vollständigkeit halber erwähnt, sind damit alle vor dem Exil entstandenen Gedichte genannt. Das nächste wird erst wieder das lyrische Tagebuch aus dem nordafrikanischen Arbeitslager Djelfa *Diario de Djelfa* (1944) [→ Kap. V] sein.

Mit diesem schmalen lyrischen Werk – zwei Büchlein in kleiner Auflage sowie einige wenige Gedichte in Zeitschriften – konnte Max Aub nicht ausreichend am Erfolg jenes Genres partizipieren, das in der hispanischen Kultur einen besonderen Stellenwert bei der Etablierung im literarischen Feld besitzt und gerade seinerzeit, mit der Inthronisierung der *generación del 27*, die literarische Bühne dominierte. Außerhalb seines literarischen Freundeskreises wurden seine Gedichte nicht rezipiert, nicht besprochen und nicht in Anthologien als traditionsbildend in den Kanon eingespeist. Genau diese Rolle des nicht wahrgenommenen Dichters in einem literarischen Kontext florierender poetischer Erneuerung reflektierte Aub in dem Roman *Luis Álvarez Petreña* (erstmalig 1932–1934 erschienen in der Zeitschrift *Azor*), einem Briefroman über einen jungen Schriftsteller, der, gescheitert in der Liebe und erfolglos als Dichter, Selbstmord begeht. Dieses Buch kann, wie ich im zweiten Kapitel dieser Studie zeigen möchte, auch als eine frühe kritische Bewertung der Möglichkeiten und Grenzen avantgardistischer Ästhetik in Spanien gelesen werden.<sup>5</sup>

Die Prosa: *Geografía, Prehistoria, 1928, El cojo*

Umfangreicher als das lyrische Werk ist das in Prosa, das aus fünf zum Teil längeren Erzählungen besteht, dem bereits erwähnten Briefroman *Luis Álvarez Petreña*, den Aub in den sechziger Jahren mit zwei Fortsetzungen weiterführen wird [→ Kap. II] und dem unvollendeten Roman *Yo vivo*, der 1934 bis 1936 entsteht, aber erst 1953 veröffentlicht wird. Nach dem Prosaerstling *Caja*, erschienen

---

[→ Kap. II], reflektiert insofern eine seinerzeit gängige Verknüpfung, wenn man an die dichtenden Künstler Rafael Alberti oder Luis Buñuel denkt.

Wie selbstverständlich die ästhetische Nähe von Autoren war, die in den dreißiger Jahren politisch grundlegend andere Wege gingen – Republikaner die einen, Falangisten die anderen –, hat Mechthild Albert (1996) gezeigt. An dieser Stelle ist sie im Kleinen zu erkennen: Diego wie Santamaría, den Aub in *Campo cerrado* als lyrischen Faschisten porträtiert [→ Kap. III] und den er bei seiner Spanienreise 1969 wiedertrifft, wie man in *La gallina ciega* (1971) nachlesen kann [→ Kap. V], waren bald darauf glühende Unterstützer der Falange.

<sup>5</sup> Max Aubs Werke werden, so weit als möglich, nach der kritischen Gesamtausgabe *Obras completas* (2001ff.), herausgegeben von Joan Oleza, zitiert; häufig verwendete Texte erscheinen unter den Abkürzungen gemäß dem Abkürzungsverzeichnis im Anhang. – Zur spanischen Kultur und Literatur der zwanziger und dreißiger Jahre vgl. López de Abiada (1995), Pérez Firmat (1993), Ródenas de Moya (1998). – Über Max Aubs Lyrik haben vor allem López Casanova (1996, 2001), Carreño (1996), Calles (2003b), und Candel Vila (1996, 2003a, 2008) gearbeitet.

1926 in der ganz der Avantgarde verschriebenen Zeitschrift *Alfar*,<sup>6</sup> konnte Aub die Erzählung *Geografía* im Jahr darauf auszugsweise in der von José Ortega y Gasset geleiteten *Revista de Occidente* platzieren; das Buch folgte 1929. Beide Erzählungen greifen auf eine mythische Thematik zurück: im Fall von *Geografía* auf den Mythos von Phädra und Hippolitus, der aber transformiert wird (bei Aub verführt Hippolitus seine Stiefmutter), der nicht tragisch, sondern ironisch-humoristisch erzählt wird, dessen Figuren keine psychologische Kohärenz zeigen, dessen Narration ohne Plot auskommt und dominiert wird von Sprachspiel, gewagter Metaphorik und metaliterarischen Anspielungen. Ein Text im Einklang mit der von José Ortega y Gasset beschriebenen «literatura deshumanizada», dessen besonderer Reiz in einem Humor liegt, der aus dem distanzierten Umgang des Nicht-Muttersprachlers Aub mit dem Sprachmaterial erwächst («provocado por su acercamiento al idioma a partir de su anterior poliglotismo»), wie Ignacio Soldevila hervorhebt (1999: 100).

*Prehistoria*, 1928 kam 1928 in der Zeitschrift *Murta* heraus, die umfangreichere *Fábula verde* 1932 als kunstvoll illustriertes Buch mit Graphiken der Maler Genaro Lahuerta und Pedro Sánchez.<sup>7</sup> Diese phantastische Erzählung von den Träumen des Mädchens Margarita Claudia, das bei der Ansicht von Fleisch ohnmächtig wird und in phantasievollen Metaphern von Obst und Gemüse träumt, spielt in Montcornet, dem Ort im Département Oise, wo die Aubs bis 1914 die Sommerfrische verbrachten. Mehr als in *Geografía*, wo die Histoire kaum zu rekonstruieren und die auftretenden Figuren (der reisende Kapitän, sein Sohn, seine zweite Frau) kaum mehr als Schemen waren, sind in *Fábula verde* eine Handlung und rational aufeinander zu beziehende Ebenen erkennbar. Denn im Kern geht es Margarita nicht ums Essen, sondern um die Sexualität, vor deren Fleischlichkeit sie zurückschreckt. Auch in dieser Erzählung ist Aubs Mehrsprachigkeit insofern unmittelbar präsent, wenn etwa der Erzähler in einer Fußnote über den Doppelsinn von französisch «col» und «chou» [Kohl] schreibt, der, wäre er für jeden Leser nachvollziehbar, ihm das Schreiben leichter machen würde (vgl. Aub 2006a: 79).

Die Sensitivität, die in *Fábula verde* spürbar ist, bestimmt auch den 1934 bis 1936 verfassten Kurzroman *Yo vivo*, der in der streng subjektiven Perspektive der

---

<sup>6</sup> Aub schrieb Beiträge für und veröffentlichte eigene Texte in einer Vielzahl von avantgardistisch ausgerichteten Zeitschriften, neben *Alfar* (La Coruña) und *Azor* (Barcelona), *Carmen* (Santander), *Isla* (Sevilla), *Verso y Prosa* (Murcia); in Madrid waren es *Diablo Mundo*, *La Gaceta Literaria*, *Nueva España* und die *Revista de Occidente*, über deren Bedeutung weiter unten noch zu reden sein wird; in Valencia: *Murta*, *Nueva Cultura* und *Taula de Lletres Valencianes* (vgl. Aznar Soler 2003a: 311f.).

<sup>7</sup> Es waren Skizzen von Früchten dieser beiden Maler, die die Ausgabe schmückten, sowie auf jeder Seite eine Reproduktion aus den botanischen Miniaturen des Valencianischen Naturkundlers Antonio José de Cavanilles (1745–1804). Dieser Ikonotext war keineswegs allein illustrierend eingesetzt, sondern bedeutete vor allem eine Replik auf die Ablehnung einer Veröffentlichung des Textes in der angesehenen Reihe *Nova Novorum* durch Fernando Vela, der ihn als «demasiado vegetal» abgefertigt hatte (vgl. Soldevila 1999a: 98).

Fokusfigur Enrique einen Tag am Strand nachzeichnet, sein Licht, seine Gerüche, seine taktilen Wahrnehmung, vom Morgengrauen bis zum Abend. Dieser zugleich vitalistische Text, der sich ganz auf die Intensität mediterraner Sinnlichkeit verlässt (und insofern dem zeitgleich entstandenen *Cántico* seines Freundes Jorge Guillén eng verwandt ist, vgl. Moraleda 1995: 28), lag dem Autor sehr am Herzen. Sein «gran libro» hätte *Yo vivo* werden können, wie er in einem Brief an Ignacio Soldevila erwähnte (Soldevila 1999a: 102). In der Nachbemerkung zu dem erst nach dem Bürgerkrieg unverändert veröffentlichten Text schreibt Aub: «Lo miro con cariño porque es el libro que pudo ser y no es. El mundo me ha preñado de otra cosa. Tal vez es lástima, tal vez no. Y me lo dedico a mí mismo, in memoriam.» (Aub 2006a: 119) Mit dieser nachträglichen Veröffentlichung in Mexiko wird *Yo vivo* zu einem der Brückentexte, die eine direkte Verbindung herstellen zwischen den avantgardistischen Anfängen und dem Schreiben im Exil. Zwar beerdigt Aub in seiner Nachbemerkung explizit den Avantgardisten der Vorkriegsjahre («Me lo dedico a mí mismo, in memoriam»), doch weder modifiziert er den Textkorpus, noch distanziert er sich von ihm. Später nimmt er *Yo vivo* sogar in die Auswahlbände *Mis páginas mejores* (1966) und *Novelas escogidas* (1970) auf. Die Rückbesinnung auf seine literarischen Anfänge und insbesondere auf einen so lebensbejahenden Text wie *Yo vivo* zu Beginn der fünfziger Jahre hat einerseits mit der lebensweltlichen Tatsache zu tun, dass es ihm und seiner Familie nach den Entbehrungen der ersten Jahre in Mexiko materiell inzwischen besser ging. Diese Haltung lässt sich gut im Tagebuch erkennen, wo er am 23.1.1953 schreibt:

Olvidar. Gritar alto que la vida, lo único que traemos, es prodigiosa. [...] Nos hemos olvidado de la vida por tenerla tan a mano [...]. Sacar de cada cosa algo bueno. Asombrarse. Hallar en todo razón de vida y darle gracias al cielo que es la tierra. Olvidar. (*Diarios* 223)

Andererseits klingt hier eine Sehnsucht nach neuen literarischen Ausdrucksmöglichkeiten an. Aub, der sein Schreiben nach 1939 zunächst exklusiv dem Thema der Erinnerung an Bürgerkrieg und Holocaust gewidmet hatte, will nun auch einmal «vergessen» und das Leben als Leben genießen (vgl. Moraleda 1995: 29). *Yo vivo* ist der Text, der ihn an eine existenziell lebensbejahende Grundhaltung früherer Jahre erinnert und ihm vor Augen führt, dass er wieder so schreiben könnte; vor allem seine apokryphen Biographien werden von dieser Reorientierung geprägt sein [→ Kap. II].

Mit der Bürgerkriegserzählung *El cojo*, geschrieben während der Dreharbeiten zu *Sierra de Teruel*, der Verfilmung von André Malraux' Roman *L'Espoir*, veröffentlicht noch während des Kriegs in *Hora de España* (1938), beginnt bereits das *Laberinto mágico*, sein mehrbändiger Werkzyklus über den spanischen Bürgerkrieg, seine Ursachen und Folgen, der Gegenstand des Kapitels III *Gegenästhetik des Bürgerkriegs* sein wird.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Die Erzählung *El cojo* gilt als eine der wichtigsten über den spanischen Bürgerkrieg und ist dank der häufigen Aufnahme in Anthologien einer der kanonisierten Texte Aubs;

## Das Theater: *Una botella*

Mehr als alle anderen Genres bestimmt das Theater, bestimmt die Suche nach der Erneuerung des Theaters die Anfänge von Max Aubs Schreiben. Immer wieder betont er, dass der Dialog von Beginn an seine bevorzugte Ausdrucksform gewesen sei:

Yo no comencé escribiendo versos sino escribiendo teatro. No sé por qué, pero siempre tuve mayor facilidad para decir lo que tengo que decir a través de varias personas que no por mi boca. (Aub 1972: 37)

Noch kurz vor seinem Tod, im Rückblick auf eine Karriere, in der sein Theater wenig gespielt wurde und er sich vor allem als Prosaautor einen Namen gemacht hat, unterstreicht er die Bedeutung des Theaters für sein Selbstbild als Schriftsteller: «En realidad, soy hombre de teatro y no novelista.» (Interview mit Kemp 1977: 16) Sein erstes Bühnenwerk *Crimen* entstand 1923, die erste Veröffentlichung war das Stück *El desconfiado prodigioso* (1926, Uraufführung 1929). An seinem letzten Stück *Retrato de un general, visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda* arbeitete er 1969, und noch 1971 besorgte er die spanische Ausgabe einer Auswahl seiner Stücke, die sein Erstling *El desconfiado prodigioso* eröffnete. Aubs dramatisches Werk schlägt also tatsächlich den Bogen von den Anfängen im Kontext der historischen Avantgarden bis zum Ende seiner schriftstellerischen Laufbahn im Exil, insofern ist es hier von besonderem Interesse. Auch deshalb, weil es eine erstaunliche formale Homogenität aufweist. Auf diese Tatsache weist bereits Ignacio Soldevila hin: «En el teatro de Max Aub se manifiesta una homogeneidad de composición que contrasta con [...] su obra narrativa.» (Soldevila 1999a: 149)

Von dem über 50 Stücke umfassenden dramatischen Werk ist etwa ein knappes Drittel, üblicherweise als *Primer teatro* bezeichnet, vor dem Exil entstanden. Es lässt sich in zwei Werkgruppen betrachten, deren ästhetische Entwicklung mit dem politischen Umfeld der zwanziger und dreißiger Jahre in engem Zusammenhang steht. Während der Spätphase der Monarchie entsteht der wesentliche Teil seines experimentellen Theaters (1923–1931), aus dem Aub fünf Stücke unter dem Titel *Teatro incompleto* (1931) in einem Sammelband veröffentlicht. Die zweite Werkgruppe steht in Verbindung mit den Bestrebungen der Segunda República zur Erneuerung der spanischen Bühnen sowie mit dem politischen Theater der Zeit des Bürgerkriegs. Aub bezeichnet die zehn Stücke aus dieser Zeit als «teatro de circunstancias»; unter diesem Titel sollten sie 1938 erscheinen, was wegen der Kriegswirren aber nicht mehr möglich war. Ab 1931 ist Aub in vielfältiger Weise an der Schaffung neuer Theaterstrukturen beteiligt: Ähnlich wie Federico García Lorca, der die berühmte Theatergruppe *La Barraca* leitet, organisiert Aub in Valencia ein Studententheater (*El Búho*, 1934–1936), das im

---

zur ästhetischen Analyse der Erzählung vgl. Buschmann (2005a). – Zur frühen Prosa Max Aubs vgl. Moraleta (1995), Martínez Latre (1996), Sanz Álvarez (2003b, 2004), Benítez Burraco (2004) und García Sánchez (2006).

Rahmen der republikanischen *Misiones Pedagógicas* den Auftrag hatte, als Wanderbühne spanische Klassiker auf öffentlichen Plätzen dem Volk nahezubringen. Im Auftrag von Staatspräsident Manuel Azaña verfasste er die Denkschrift *Proyecto de estructura para un teatro nacional y escuela de baile* zum Aufbau einer staatlichen Bühnenorganisation (1936) und leitete ab 1937 mit Antonio Machado den *Consejo Central de Teatro*. Mit dem Exil ab 1939 beginnt eine neue Phase, in der Aub nach einer Zeit der Sammlung und Konzeption (1939–1942) in schneller Folge sechs große historische Dramen über Vertreibung, Flucht und Holocaust (das sogenannte *Teatro mayor*, 1942–1952) sowie zahlreiche politische Einakter (*Teatro breve*) verfasst, die im Kapitel V *Ausgeschlossen Schreiben* behandelt werden.

Betrachten wir zunächst das «teatro incompleto», das Aub so nennt, weil es als szenische Erneuerung der spanischen Bühnenpraxis konzipiert war, aber nicht gespielt wurde und deshalb unvollständig («incompleto») sei. Im Vorwort zur Druckausgabe des Stückes *Narciso* (1928) erläutert er:

Ni pensada ni escrita esta obra para ser leída, hecha para la escena, viene a ahogarse en el libro. *Teatro incompleto* se podría llamar. Las circunstancias del teatro en España, quiero suponer que sólo actuales, no permiten lograr su representación. Supla la visión del lector lo que actores y directores debieron darle: acento y vida. (Aub 2002c: 16, 54)

Eine Erklärung für den Misserfolg, seine Stücke nicht gespielt zu sehen, sieht Aub zunächst bei sich selbst: «Desde el principio quise escribir y dirigir teatro, o sea, hacer teatro de verdad. Quería ser un revolucionario del teatro, hacer lo que hacían en poesía mis compañeros de generación. Pero fracasé.» (Aub in Kemp 1977: 18) Doch ist es nicht Aub allein, der bei diesem Versuch scheitert. Anders als den Lyrikern gelingt es den Dramatikern seiner Generation nicht, ihr Genre zu «revolutionieren» oder nachhaltig zu reformieren. Aub sagt: «Las circunstancias del teatro en España [...] no permiten lograr su representación.» (Aub in Kemp 1977: 18) In der Tat war es so, dass Theaterautoren größte Schwierigkeiten hatten, innovative Ansätze zu realisieren, weil das Theater als Institution spezifische Beharrungskräfte entfaltete, wie es sie für Lyrik und Prosa nicht gab. Wegen des «conservadurismo estético e ideológico dominante en el teatro comercial español – tanto por parte de las compañías como por parte del público espectador →» (Aznar Soler 2003a: 193) hatten Theaterautoren, die weder bürgerliches Unterhaltungstheater in der Tradition von Carlos Arniches oder der Brüder Álvarez Quintero inszenieren noch Stücke schreiben wollten im Stil der «alta comedia» des noch immer einflussreichen Nobelpreisträgers Jacinto Benavente, keinen Zugang zu den Bühnen. Ungespielt oder auf kleine Bühnen beschränkt blieben folglich nicht nur Max Aub, sondern auch José Bergamín, Rafael Dieste oder Miguel Mihura mit seinen *Tres sombreros de copa* (entstanden 1932, uraufgeführt 1952). Selbst ein Ramón del Valle-Inclán veröffentlichte sein heute kanonisiertes Stück *Luces de Bohemia* 1921 vorab in der Zeitschrift *España* und musste bis 1924 auf die Uraufführung warten, die dann auch noch alles andere als ein Erfolg war. Als Ausnahmen zu nennen wären die Dramen Federico García Lorcas (der allerdings von seinem Ruhm als erfolgreichster Ly-

riker seiner Generation profitierte) oder Alejandro Casonas, dessen poetisches Stück *Nuestra Natacha* 1936 beim Publikum erfolgreich war (aber umgekehrt von der progressiven Kritik als zu unpolitisch geschmäht wurde, vgl. Rodríguez Richart 2003, Vilches de Frutos 2004). Allenfalls Aufführungen in dezidiert avantgardistisch ausgerichteten Studententheatern waren leichter zu realisieren: Im Fall Aubs wurde eine katalanische Übersetzung seines zweiten Stücks *El desconfiado prodigioso* 1930 in diesem marginalisierten Kunstraum in Vilafranca del Penedés uraufgeführt. José Monleón begreift diesen Ausschluss des innovativen Theaters von den Bühnen als ein erstes Exil, die physische Vertreibung der mit der Republik sympathisierenden Dramatiker bezeichnet er folglich als deren «segundo exilio» (Monleón 1984b: 65).

Eines der typischen frühen Theaterstücke Max Aubs ist der Einakter *Una botella* (1924). Das minimalistische Bühnenbild zeigt, in der Mitte der Szene stehend, eine große Flasche mit rotem Etikett vor einem schwarz-weiß karierten Hintergrund. Das erste Wort hat der «Autor», der unsicher zum Publikum spricht, während die Lichtregie auf der im Halbdunkel liegenden Bühne «todos los juegos de luz» flackern lässt: Man habe eine Farce angekündigt, erklärt der «Autor», dabei sei das folgende Stück eine Tragödie, und alles, was der Zuschauer zu sehen bekomme, sei Teil von ihm selbst: «¡Esto que aquí os doy, soy yo!» (Aub 2002c: 96). Nachdem der «Autor» von einem «Espectador», den die Bühnenarbeiter nicht zurückhalten können, als «farsante» beschimpft und von der Bühne vertrieben ist, ergreift die Flasche das Wort, zählt auf, wie man sie wahrnehmen kann (groß und klein, schmal oder bauchig etc.), worüber aber das Entscheidende vergessen werde: «Soy una botella, nada más; eso es: una botella.» (96) Um sie sitzen zwei Betrunkene und geraten in Streit, wie diese große Flasche mit ihrem roten Etikett denn nun aussähe; ob sie groß oder klein, dunkel oder hell, mit oder ohne Etikett vor ihnen stehe. Der Clown, der Zuschauer und der Dichter kommen hinzu, der Streit eskaliert bis zu Handgreiflichkeiten, und schließlich ruft man den «Autor» herbei, der die Unklarheit in der Sache auf die Inszenierung schiebt («La culpa es del impresario,» 107). Daraufhin wird er vor allem vom «Espectador» wüst beschimpft; der «Autor» lässt ihn von Bühnenarbeitern wegschaffen. Eine Lösung bietet der «Harlequin», der sagt, die Flasche existiere gar nicht: «Nada existe en verdad. [...] Nada es verdadero, real realidad.» (108) Das lassen nun auch die Betrunkene gelten («[...] en este mundo todo es ilusión y nada realidad») und finden, egal wie die Flasche aussähe, am besten trinke man sie aus. Alle trinken, taumeln, tanzen, worauf der «Autor», mit «mascarilla trágica» und unterstützt vom Souffleur, wieder die Bühne betritt, um ihnen klarzumachen, dass sie sich irren. Darauf fallen die Tanzenden «en ridículas posturas de muñecos desarticulados» neben der Flasche in sich zusammen. Das Schlusswort des Einakters hat die Flasche selbst, die den Konflikt relativiert: Sie sei nichts weiter als eine Flasche, aber wenn jeder sie anders wahrnehme «creedlo a todos porque si así lo dicen, es que así me ven. Y todos tenemos razón.» (109)

Die Elemente des Stückes, mit denen es an das avantgardistische Theater seiner Zeit anschließt, sind gut zu erkennen: Die Aufhebung der Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum, wie Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore*

(1921) sie vorgeführt hatte, in der Figur des «Espectador»; die Illusionsbrechung durch die Lichtregie oder die metatextuelle Rede des «Autors» (der auch noch mit der Maske des Tragöden auftritt); der Verzicht auf psychologischen Realismus, vielmehr ein Einsatz der Figuren in der Linie des Puppen- oder Maskentheaters von Edward Gordon Craig; die, anders als im bürgerlichen Ausstattungstheater, dezidiert minimalistische Bühnendekoration gemäß den Vorstellungen von der «nackten Bühne» bei Jacques Copeau und Adolphe Appia<sup>9</sup>; die Infragestellung des Subjekts, sowohl explizit (wenn Autor und Flasche ihr Ich-Sein betonen, das aber nicht intersubjektiv erkannt wird) wie implizit (indem dem Autor-Subjekt ein gleichberechtigtes Subjekt einer Flasche gegenübergestellt wird). Darüber hinaus wird in *Una botella* ein Thema verhandelt, das in Aubs weiterem Schaffen immer wieder auftauchen und vor allem die Dialogstruktur prägen wird, nämlich die Problematik, wenn nicht Unmöglichkeit menschlicher Kommunikation (vgl. Monti 1992).<sup>10</sup> In *Una botella* reden alle am Dialog Beteiligten (einschließlich «Autor» und «Espectador») wortreich aneinander vorbei, was nochmals betont wird im Schlusswort der Flasche, wonach jede Sichtweise für sich betrachtet korrekt, aber nicht intersubjektiv vermittelbar sei. Politisch pointiert findet sich das Motiv noch über 40 Jahre später in dem Stück in *El cerco* (1968), das den Tod Che Guevaras im Dschungel von Bolivien zum Gegenstand hat und das Scheitern des Revolutionärs u.a. damit erklärt, dass er mit den Indigenas nicht in deren Sprache habe kommunizieren können.<sup>11</sup>

### Max Aub und die spanische Literatur zwischen Avantgarde...

Welche Rolle spielt Max Aubs Werk im Kontext der historischen spanischen Avantgarden? Welche Stellung nimmt sein Werk im Kontext ihrer weiteren Entwicklung und Rezeption ein? Diese Fragen sind nicht eindeutig zu beantworten, da der Bezugsrahmen dieses Vergleichs, *die* spanischen Avantgarden, als Einheit nicht existiert und zu keinem Zeitpunkt sinnvoll definitorisch festzustellen ist. Vielmehr sind *die* spanischen Avantgarden von einer Vielzahl sich dynamisch überlagernder Bewegungen gekennzeichnet, die (anders als in Frankreich oder Deutschland) nur selten den ostentativen und radikalen Bruch mit der künstlerischen Tradition suchen, sondern oft in Teilen bewahrend die Künste erneuern wollen. Luis Buñuel

---

<sup>9</sup> Allgemein zur Theateravantgarde und den Konzepten von Gordon Craig, Copeau und Appia vgl. Brauneck (1986); zu Max Aubs Orientierung an deren Theatermodellen vgl. Figueras (2003a) und Aznar Soler (1993).

<sup>10</sup> Die Titelfigur seines Stückes *Narciso* (1927), «il tentativo più apertamente impegnato nell'ambito del teatro sperimentale del giovane Aub» (Monti 1992: 41), der nur zum Dialog mit sich selbst fähige Narziss, sei als ein zweites Beispiel aus dem Frühwerk genannt, wo das Motiv besonders sinnfällig im Mittelpunkt steht.

<sup>11</sup> Max Aubs dramatisches Werk ist bereits Anfang der siebziger Jahre als Ganzes untersucht worden (vgl. Kemp 1971, Monleón 1971), seitdem sind zahlreiche weitere Studien erschienen: Monleón (1984a, 1984b), Monti (1992, 1998, 2002), Moraleda (1989), Siera (2002), Figueras (2003a), Lluch Prats (2004).

und Salvador Dalí, die lautstark die Ideen des Surrealismus vertreten, die in ihrem Film *Un chien andalou* (1929) in emblematischer Weise die Ästhetik des radikalen Bruchs inszenieren und Mitglieder im Kreis um André Breton sind, gelten ebenso als *vanguardistas* wie der von ihnen als «verrotteter Dichter» geschmähte Federico García Lorca, weil er es in seinem *Primer romancero gitano* (1928) doch tatsächlich gewagt hatte, sich mit der Romanze die traditionelle metrische Form der spanischen Dichtung schlechthin anzuverwandeln.<sup>12</sup> Diese iberische Spezifik sich überlagernder Innovations- und Repositionierungsbewegungen kann erst besser erfasst werden, seit in der Forschung nicht mehr in erster Linie die französische Entwicklung als Eichmaß gilt und als gleichsam natürlicher Gradmesser für die avantgardistische Produktivität andernorts dient, sondern beispielsweise die transkulturellen Bezüge zwischen den iberischen und lateinamerikanischen Avantgarden, etwa bei der Entstehung und Nachwirkung des Modernismo. Es ist das Verdienst von Harald Wentzlaff-Eggebert, seit den achtziger Jahren den Blick auf die Besonderheiten der hispanoamerikanischen Avantgarden gelenkt zu haben (vgl. Wentzlaff-Eggebert 1991), deren Entwicklung nicht nur für die spanische Literatur relevant war, sondern auch auf andere europäische Literaturen ausstrahlte.

Aus den hier skizzierten Zusammenhängen ergibt sich die im Folgenden verwendete terminologische Unterscheidung in Avantgarde und Avantgarden: Mit dem Begriff im Plural sind die konkreten Strömungen, Bewegungen und Gruppen gemeint, die sich in künstlerischer Praxis realisieren, mit dem im Singular die Theorie- und Begriffsbildung.

### Der Begriff der Avantgarde

Vor der Entfaltung der Besonderheiten der spanischen Avantgarden gilt es zunächst, den Avantgardebegriff selbst zu klären, der seit Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974) und der nachfolgenden Diskussion über seine Thesen zur «Institution Kunst» und zur Autonomieästhetik (vgl. Lüdke 1976) systematisch aufgeschlüsselt wurde, so etwa in Jean Weisgerbers Standardwerk *Les avantgardes littéraires au XXe siècle* (1984). Mitte der siebziger Jahre war die Situation noch die, dass der Gegenstandsbereich «Avantgarde» selbst epistemologisch gesichert werden musste. Manfred Hardt schrieb seinerzeit, man stehe vor einer

Forschungssituation, die durch das Fehlen gesicherter Begriffe, geeigneter Methoden zur Erforschung der hier anstehenden verwickelten künstlerischen und gesellschaftlichen Probleme sowie durch das Fehlen von zuverlässigen Detailuntersuchungen in vielen Bereichen gekennzeichnet ist. (Hardt 1989: 150f.)

Heute hingegen liegt der Fokus der Forschung auf der (Geschichte der) Avantgardetheorie und ihrer Bewertung im Kontext der Postmoderne, wie bereits der Titel von Wolfgang Asholts und Walter Fähnders Sammelband *Der Blick vom*

---

<sup>12</sup> Zu den Angriffen von Buñuel und Dalí gegen García Lorca anlässlich der Veröffentlichung des *Primer romancero gitano* vgl. Martin von Koppenfels (2002).

*Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung* (2000a) andeutet. In ihrer Einleitung optieren die beiden Herausgeber für einen Avantgarde-Begriff, der Avantgarde bewusst nicht mit Moderne gleichsetzt, um sie vielmehr (unter Verweis auf die Arbeiten von Peter Bürger, Antoine Compagnon oder Paul de Man) als gesonderte Entwicklung in den Künsten zu Beginn des 20. Jahrhunderts begreifen zu können. Ihre Definition lautet:

Ausgehend von Bürger kann ein praktikabler, «enger» Avantgardebegriff zugrundegelegt werden, der sich von der umfassenden Kategorie der Moderne als Makroepoche deutlich abgrenzen läßt, ohne das Verhältnis von Avantgarde und Postmoderne zu präjudizieren. Unter «Avantgarde» wären also all jene künstlerischen Strömungen des 20. Jahrhunderts zu subsumieren, die als «Vorhut» in allen Gattungen und diese tendenziell überwindend einen unwiderrufflichen Bruch mit der überkommenen Kunst proklamieren und eine radikal neue Kunst zu schaffen suchen, teilweise auch, um damit eine neue Kunst-Leben-Relation mit Auswirkungen für den Alltag zu stiften. (Asholt/Fähnders 2000b: 14f.)

Als «konstituierende Elemente» der Avantgarde benennen sie den «Gruppen- und Bewegungscharakter, die Aufhebung der künstlerischen Autonomie, die Überführung von Kunst in Leben einschließlich beider Politisierung» sowie «die tendenzielle Auflösung des Werkbegriffs» (Asholt/Fähnders 2000b: 15). Besonders hervorzuheben ist an dieser Stelle «die radikal neue Kunst-Leben-Relation [...], die] zumindest die «erste» Avantgarde grundsätzlich von der literarisch-künstlerischen Moderne» unterscheidet (Asholt/Fähnders 2000b: 14). Denn wie wir sehen werden, ist die Veränderung der «Kunst-Leben-Relation» eine der Maximen der Avantgarde, die für Max Aubs Weiterentwicklung der Avantgarden zentral sein wird.

Bereits an dieser Stelle, noch im Zusammenhang mit der allgemeinen Avantgardetheorie, gilt es zwei Besonderheiten der spanischen Avantgarden hervorzuheben: Erstens ist Spanien das Land, in dem in der Zeit der Avantgarden zugleich auch deren literaturgeschichtliche und theoretische Einordnung veröffentlicht wird. Gemeint ist Guillermo de Torres *Literaturas europeas de vanguardia* von 1925, «ein Ausnahme-Monument» (Asholt/Fähnders 2000b: 12) allein schon wegen seiner zeitlichen Nähe, aber vor allem wegen seines Untersuchungshorizonts. Denn Guillermo de Torres Studie zeichnet sich dadurch aus, dass sie, und das ist die bereits erwähnte zweite Besonderheit der spanischen Avantgarden, die europäischen Ursprünge ebenso berücksichtigt wie die außereuropäischen Voraussetzungen und Weiterentwicklungen. Auch dies ein Aspekt, der bei der Beurteilung von Max Aubs mexikanischem Blick zurück auf die europäischen Avantgarden zu beachten sein wird.

### Die Avantgarden in Spanien

Auch wenn bereits ab 1908 in Manifesten und Programmschriften in radikaler Weise eine neue Kunst gefordert wird – Filippo Tommaso Marinettis *Fondazione e Manifesto del Futurismo* vom Februar 1909 erscheint bereits wenige Monate später in der von Ramón Gómez de la Serna herausgegebenen Zeitschrift *Pro-*