

Riewert Ehrlich:

*Miró und Jarry. Ein Beitrag zur literarischen Rezeption
in der bildenden Kunst*

Frankfurt am Main *et al.*: Peter Lang, 2005 (Werkstruktur und Hintergrund; 10), ISBN 3-631-54212-7, 136 S., 32 Farbabb.

Ähnlich wie das Werk Dalís, der erst allmählich im Zuge der Edition seines schriftlichen Oeuvres als katalanischer Weltbürger und synästhetischer Gesamtkünstler in seiner bislang verkannten philosophischen und literarischen Grundlegung bewertet wird, so ist auch Joan Mirós Oeuvre bislang nicht auf seine literarische Voraussetzung und seine synästhetischen Konzeptionen – vor allem seinen Beziehungen zu Theater und Ballett, aber auch Prosa, Essayistik und Lyrik – dargestellt worden.

Wenngleich der große katalanische Künstler Miró im Zentrum der hier zu besprechenden Studie steht, so ist diese weniger für den Katalanisten als vielmehr für Franzisten und für Bild- und Intermedialitätstheoretiker eher als für den Literaturwissenschaftler von Interesse. Diese Einschränkung gleich zu Beginn einer Rezension mag enttäuschen, erklärt sich aber vor allem aus dem Umstand, dass Miró als bildender Künstler seine literarische Produktion der sprachlichen Umgebung seines Gastlandes angeglichen hat: Mehrsprachigkeit in nicht-muttersprachlicher Umgebung bildet unter Rückgriff auf die Literatur des Gastlandes Frankreich das Inzitationsmoment eines Imaginären im Zwischenbereich von Sprache und Bild,

insofern primär bildnerische Aktivität vom vorlogisch-visuellen Feld der Malerei in den logisch-imaginativen Raum literarischer Bildlichkeit eingeht. Eine profunde Auseinandersetzung mit den aus dem Phänomen eines polyglotten und zugleich synästhetischen Kultur- und Medientransfers sich ergebenden Reperkussionen und ihre Bedeutung für die Struktur ästhetischer Imagination ist ein Desiderat. In diesem Kontext plant die *ZfK* ein Dossier, das, von G. Wild, S. Winter und D. Frenz betreut, die Aktivitäten der katalanischen „Maler-Poeten“ Miró, Rusiñol, Dalí, Brossa und Pere Jaume ins Relief setzen wird.

Mirós 1995 in französischer Sprache erschienene (*Écrits et entretiens*) Produktion umfasst Gedichte, Theaterstücke, aber auch essayistische Texte. Die vorliegende Studie klammert diese Texte und die daraus sich ergebenden medienästhetischen Fragen zugunsten eines älteren Frageansatzes aus, der *grosso modo* „einflussphilologisch“ zu nennen wäre. Im Sinne der traditionellen „wechselseitigen Erhellung der Künste“ spürt Ehrichs Arbeit dem Thema „Miró und die Literatur“ nach. Zentrum der Untersuchung ist Mirós Bezug zu Jarrys *Ubu*-Korpus, mit dem sich der Katalane seit seiner Ankunft in Paris 1919 auseinandergesetzt hat. Wie die Lektüre des Büchleins zeigt, hat man sich dieser Frage mit Blick auf Miró kaum hinreichend genähert. Ehrichs Arbeit lädt hier nicht nur dazu ein, Mirós Beziehung zur literarischen Szene der Dadaisten und Surrealisten eingehender zu betrachten, sondern auch deren bislang unterschätzte Verbindung zur Literatur des späten 19. Jahrhunderts genauer zu betrachten: „Ganz entscheidend ist, dass für die stilistische Neuorientierung Mirós die Beschäftigung mit der Literatur und nicht so sehr die Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst eine Rolle gespielt hat“ (S. 23).

Informativ ist Ehrichs Einführung vor allem in den Details; so etwa, wenn wir erfahren, wie Miró bei seiner Ankunft in Paris gemeinsam mit Artigas die Dada-Soireen besucht. Wie Dalís Madrider Begegnung mit Buñuel und Lorca, oder Picassos geistige Formung in dem Barceloniner Kabarett „4 Gats“ und mehr noch der Kontakt mit Apollinaire, markiert Mirós Eintritt in die Pariser Literaturszene die Wende vom Handwerker-Künstler zum Literatenartisten mit intellektueller Weltsicht und eigenen ästhetischen Ideen.

Gerade die hier ausgebreiteten Bezüge zur *Fin de Siècle*-Ästhetik sind bislang von der Forschung kaum berücksichtigt worden. Beachtung verdienen hier die leider nur knapp skizzierten Bezüge zur Evokationstheorie der Symbolisten (S. 31f.), die in der Folge bereits von Jarry radikalisiert wird und so auf den jungen Miró einwirken soll: Jarry rezipierte in den

1890er Jahren in Mallarmés Kreis dessen Prinzipien ästhetischer Imagination und entwickelt deren poetische Verfahren der periphrastischen Bedeutungskonstitution zu seiner spezifischen Form polysemer Sinnproduktion weiter: ihre Grundlage ist die Arbitrarität der Bezeichnungsvorgänge, die eine „Unendlichkeit an Sinnbezügen innerhalb eines einzigen autonomen Kunstwerks generiert und den Rezipienten dem gänzlich arbiträren *zerebralen Blindenkubspiels des Autors* ausliefert“ (S. 32f.).

Unausgesprochen bleibt an dieser Stelle in Ehrichs Arbeit die bemerkenswerte Nähe zu jenen vormodernen Zeichenprozessen, die Foucault 1966 in *Les mots et les choses* unter dem Aspekt theoretischer Wirklichkeitserschaffung durch Analogiestiftung beschrieben hat: die „Unendlichkeit an Sinnbezügen“ im Werk Jarrys – und von hier aus in Malerei und Dichtung der frühen Avantgarde – beruht offenkundig auf Foucaults Kategorien der Konvenienz, Analogie, Sympathie/Antipathie und Imitation. Avantgarde würde dann im Werk von Miró (und einigen seiner Zeitgenossen) die ‚klassische Moderne‘ unter Bezug auf ein vormodernes Konzept analogischer Sinnstiftung auf aktuelle postmoderne Verfahrensweisen hin öffnen. Solche generalisierenden Intentionen sind die Sache des Autors allerdings nicht.

Die so bei Jarry erzeugten Polyvalenzen gehen in Mirós Werk in Polymorphien auf, deren Sinngehalt im folgenden von Ehrich analysiert, aber damit allerdings auch vereindeutigt wird, da das eigentliche Erkenntnisinteresse der Frage gilt, was Mirós bildkünstlerisches Oeuvre dem Werk Alfred Jarrys – namentlich dem *Ubu*-Korpus – verdankt. Wenn die Arbeit vom Konzept der Polymorphien und Polysemien ausgeht, so reduziert Ehrich diese im Interesse der zentralen Fragestellung auf die Sinnbezüge zu *Ubu*, um auf seine 1988 erschienene Arbeit zu Jarry verweisen.

Will man gegen Ehrichs Ansatz Einwendungen erheben, so, weil Jarry und mit ihm Mirós Arbeiten der rezeptionsästhetischen Verstörung beraubt werden, deren Urgrund ihre offensichtliche Polyvalenz ist. Leitmotivisch durchzieht die Arbeit nämlich der Nexus einer zeitgeschichtlichen (Franco) und epistemologischen (Freud) Fragestellung, die auf Mirós Kunst über das thematisch-metaphorische Gelenk von Jarrys *Ubu*-Korpus zugreift. Weitgehend wird die Ubu-Thematik entlang biographisch-zeitgeschichtlicher Fakten erhellt. Mirós Bildbestand wird vorzugsweise unter psychoanalytischen Prämissen interpretiert – letzteres macht Sinn mit Blick auf die Thematik von Sexus, Herrschaft und Gewalt, wie sie das *Ubu*-Korpus nahe legt. Die Basis dieser psychoanalytischen Bild- und Textwahrnehmung wird in der Arbeit stillschweigend vorausgesetzt. (Man könnte sich hier fragen, inwieweit Miró womöglich bereits in der „Barce-

lona“-Suite (1937) nicht bloß bewusst auf die von Freud beschriebenen Mechanismen der Traumarbeit bzw. der Theorie sprachlicher Fehlleistungen zugreift, sondern vielleicht gar das Moment einer in semantischer Beweglichkeit aufgehobenen Sinnproduktion aus Lacans Theorie bezieht und mit Jarrys oben beschriebener polysemer Sinnkonstitution zur Dekkung bringt: durch Vermittlung der Pariser Surrealistenszene (etwa Lacans Texte in Picassos Zeitschrift *Minotaure*) schien dies immerhin möglich.)

Als weiteren Nachteil ist der Arbeit weniger anzulasten, dass Ehrich solche Fragen nicht anvisiert, als vielmehr, dass die seine Studie begründende sexualsymbolische Hermeneutik gewissermaßen axiomatisiert ist, ohne hinterfragt oder gar begründet zu werden. Die Sexualsymbolik zahlreicher in dem Werk vorgestellten Arbeiten Mirós hätte angesichts ihrer Evidenz weniger einer Präsentation bedurft als vielmehr einer Kommentierung, die solche epistemologisch-poetologischen Verflechtungen auf die poetische Kreativität Mirós hin aufschließt. Man vermisst gerade eine solche Rekonstruktion dieses Imaginären, die über den redundanten Verweis auf eine in zeitgeschichtlichen Fakten gründende sexualsymbolische Lektüre von Mirós Oeuvre hinausweisen könnte.

Für den katalanistischen Literatur- und Theaterwissenschaftler von besonderem Interesse ist die szenische Komposition *Mori el Merma*, die, 1978 entstanden, auf ein älteres Ballett-Projekt (1935) zurückgreift: Stärker noch als Mirós literarische Produktion verweist dieses Spätwerk auf ein Ausrändern seiner genuin synästhetischen Konzepte in die Räumlichkeit und Bewegung. Die Demontage des traditionellen katalanischen ‚schwarzen Manns‘ „el Merma“, der von Miró in einem multimedialen Spektakel dem Gelächter preisgegeben wird, wird ebenfalls entlang den benannten sexualsymbolischen und zeitgeschichtlichen Deutungsmustern als Polit-Groteske behandelt. Dass diese merkliche Parallelen der Bachtinschen Karnevalisierungsästhetik aufweist, bindet sie auf Jarrys *Ubu* zurück, was in Ehrichs letztem Kapitel (S. 98–103) allerdings ausgespart bleibt. Einmal mehr wären hier deutlichere theoretische Rückbezüge erwünscht.

Alles in allem enthält Ehrichs Werk zahlreiche interessante Beobachtungen und zeugt von einem Faktenreichtum, der aber nicht mit einem entsprechend systematisch-theoretischen Zugriff korrespondiert. Angesichts der motivgeschichtlichen Erkenntnisse über die Beziehung Mirós zu Jarry und den Pataphysikern, aber auch der Bedeutung dieser Fragestellung für die traditionelle Kunstwissenschaft wären gerade solche ästhetischen und poetologischen Verweise wünschenswert gewesen.

Die Studie ist aus einem in Paris gehaltenen Vortrag hervorgegangen und für die vorliegende Publikation ausgebaut und überarbeitet worden, was der Lesbarkeit keineswegs dienlich war. So hätte man, was die äußere Anlage der Arbeit angeht, gewünscht, dass die umfangreichen antiquarisch-dokumentarischen Passagen zu Entstehung, Herstellung und primärer Rezeption in die Fußnoten „ausgelagert“ würden: der thesenhaften Poin-tierung und dem theoretischen Zugriff hätten solche strukturellen Ein-griffe genützt.

Gerhard Wild (Frankfurt am Main)