

Zwischen gemalter Poesie und poetischem Theater. Grenzgänge des Medienkünstlers Joan Miró

Scarlett Winter (Frankfurt am Main)

Er [Miró] schafft eine Bewegung der Kunst, in der diese gegen sich selbst protestiert. (Jacques Dupin)

■ 1 Im Kontext der künstlerischen Avantgarden

Unter dem Stichwort „Farbenoper“ formuliert Eugène Ionesco: „Wenn man zuschaut, wie Miró arbeitet, weiß man nicht, ob er malt, zeichnet, komponiert, erzählt oder singt.“ (Ionesco, 1976: 114) In seiner kurzen Skizze über die Arbeitsweisen des Malers Joan Miró pointiert Ionesco die multimediale, mehrstimmige Kreativität des Künstlers, dessen Œuvre sich auf den Grenzlinien zwischen den Medien und Künsten bewegt und dabei neue Wahrnehmungsweisen und Lesarten provoziert. Im Überschreiben und Übergleiten verschiedener Gesten und Schreibweisen entsteht der Eindruck einer hybriden Kompositions- und Inszenierungsform, die zwischen Malerei, Poesie, Musik und Theater changiert. Die Leinwand erscheint als multipler Ort der Übergänge, der visuellen, musikalischen und poetischen Einschreibungen, der Wort- und Klangbilder. Mirós Werke, so durchschaut Ionesco, evozieren eine „Bewegungsmalerei ohne Bewegung“, sie sind „abstrakte Erzählungen“, ja erklingen im polyphonen Spiel einer Farbenoper (vgl. ebd.).

Unter diesem Blickwinkel einer intermedialen Kombinatorik und Synästhesie widmen sich die folgenden Ausführungen dem Malerpoeten und Medienkünstler Miró, dessen experimentelle Grenzgänge zwischen Malerei und Poesie, aber auch zwischen Musik, Theater, Tanz und Film, eigene künstlerische Akzente des Bild-Text-Dialogs und der Theaterpoesie zur Anschauung bringen. Dabei geht es insbesondere um die Verfahren einer intermedial kodierten Poetizität, die Miró im Hinblick auf eine visuelle Dramaturgie und experimentelle Schaulust entwirft. Im Wechsel der Medien entpuppt sich der Maler Miró als faszinierender Schreiber, Poet, Büh-

nenbildner und Theaterkünstler, der neue Genre- und Medienmischungen erprobt und dabei – so ist meine These – die dem jeweiligen Medium inhärente Poetizität im medialen Wechselspiel überschreitet und in einer neuen Gestaltungsästhetik aufgehen lässt. Die poetischen Texte, dramatischen Skizzen und Inszenierungsformen Mirós erscheinen als Bildertexte, visionäre Schauspiele und Projektionen, die die Grenzen von Raum und Zeit, der Wahrnehmung und der Sinne neu ausleuchten und in einer Ästhetik der Bewegung, der Metamorphosen und der bildmedialen Verschiebungen dynamisieren.

Die nachfolgenden Überlegungen verstehen sich als Beitrag einer literatur- und kulturwissenschaftlichen Perspektivierung Mirós, die den variablen Erscheinungsformen einer literarisch-poetischen Bildlichkeit und Theatralität auf der Spur ist. Damit rücken die Spielarten und Provokationen einer intermedial reflektierten Produktions- und Rezeptionsästhetik in den Vordergrund, die im Kontext der experimentellen Avantgardebewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewinnen. Angelpunkt der theoretischen Reflexion und künstlerischen Praxis wird für viele Künstler seit den 1910er und 20er Jahren – ich denke hier neben Miró u.a. an Max Ernst, Picabia, Cocteau, Eluard, Picasso oder Dalí – die von Apollinaire 1917 proklamierte ‚Synthese der Künste‘, „la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature“ (Apollinaire, 1991: 944), d.h. die Konzeption eines grenzüberschreitenden Diskurses als experimentelles Zwischenspiel der Medien und Künste. Im Bruch mit Traditionen und Wertvorstellungen, die sich an der Geschlossenheit des Kunstwerks orientieren, entstehen innovative Genremischungen, Medienkombinationen und Medienbrüche. Statt einer Konturierung der Einzelmedien (Literatur und Malerei) werden mediale Interferenzen erprobt, die die Grenzen einer je eigenen Medialität und Bildlichkeit überwinden und verwischen. Adorno spricht in diesem Zusammenhang von dem ästhetischen Prozess der „Verfransung“. Die „Grenzen zwischen den Kunstgattungen“ – so Adorno (1977: 432) – fließen ineinander, „genauer: ihre Demarkationslinien verfransen sich“.

Ein besonderes Augenmerk richtet sich hier auf den Surrealismus als die Avantgardebewegung, deren experimentell kombinatorischer Umgang mit den Künsten und Medien einen grundlegenden Wandel der Wahrnehmungs- und Rezeptionsweisen provoziert. Dazu zählen die Dekonstruktion eines einheitlichen Blickpunktes, Verfahren der Zerstäubung und Zerstreuung, der Fragmentierung und Virtualisierung ebenso wie die Steige-

rung, auch Übersteigerung unserer Wahrnehmungsfähigkeit, deren Grenzmarken zwischen Sehen, Hören und Fühlen, zwischen bewussten und unbewussten, wirklichen, erträumten oder erinnerten Bildern ins Wanken geraten und neue Anschlüsse setzen.

Der Blick auf die surrealistische Kreativität verdeutlicht nicht allein vielfältige Kombinationen zwischen Bild und Text, sondern manifestiert zugleich eine Programmatik der Grenzgänge, die gegen habitualisierte Denkschemata und Sinnkonstruktionen anstürmt. Geht es dabei einerseits um die Befreiung der Malerei und Literatur aus dem Zwang der mimetischen Darstellung, der Syntax und Kohärenz, geht es andererseits um die Übergänge und Verschiebungen, Verfahren und Wirkungsmechanismen zwischen Malerei und Dichtung, zwischen Musik, Theater und Film und damit um die Experimente und Grenzgänge der so genannten *peintres-poètes*, der Malerpoeten und Medienkünstler.

Erstaunlicherweise haben die Texte von Malern in der romanischen Literatur- und Kulturwissenschaft bislang kaum die Beachtung gefunden, die ihnen unter intermedialen, interkulturellen und wahrnehmungsästhetischen Perspektiven sehr wohl gebührt – sind es doch Texte oder Textfragmente, die, im Versuch der bildenden Künstler, Welterfahrung und Ich-Erkundung in Sprache auszudrücken, Grenzgänge zwischen Bild und Text, zwischen verschiedenen Kulturen und Gattungsschemata erproben und dabei zugleich die Prozesse des Wahrnehmens und des Abbildens thematisieren. Erst allmählich finden die Texte und Entwürfe surrealistischer Maler, von Dalí, Picasso, Max Ernst oder Miró, größere Beachtung. Einzelne Studien in der Miróforschung, die die bildmediale Kreativität des Künstlers fokussieren,¹ sowie neue Werkeditionen und multimediale Ausstellungs-konzepte² weisen in diese Richtung.

■ 2 *Peinture-poésie* oder der Aufbruch der Bilder

Seit 1919 hält sich Miró wahlweise in Katalonien und Frankreich auf. Die Hälfte des Jahres verbringt er in seinem Pariser Atelier 45, rue Blomet³ und gerät zunehmend in den experimentellen Wirkungskreis der Dadaisten und

1 Vgl. z.B. Ehrlich (2005); von Wiese (2002).

2 Vgl. hier die Textausgabe von Rowell (1995); vgl. den Ausstellungskatalog *Miro en escena* (1995) oder *Joan Miró. La Naissance du monde* (2004).

3 Siehe hier auch Mirós Erinnerungen an das Atelier rue Blomet als Ort neuer künstlerischer Erfahrungen und Treffpunkt der avantgardistischen Kreise: „Souvenir de la rue Blomet“ (Miró, 1977a, in: Rowell, 1995).

Surrealisten. Miró pflegt enge Kontakte mit einer Reihe von Malern und Literaten, u.a. mit Paul Eluard, Max Ernst, René Magritte, Hans Arp, Robert Desnos, Tristan Tzara oder Benjamin Péret, die ihn zu neuer künstlerischer Freiheit inspirieren. Die Auseinandersetzung mit den Dichtern wird für Miró, wie er selbst betont, zur maßgeblichen Herausforderung, um sich aus den rigiden Vorschriften der bildnerischen Konvention zu befreien und die Malerei im Hinblick auf eine poetische Wirklichkeit zu überschreiten: „J’ai beaucoup fréquenté, cette année-là, les poètes, car je pensais qu’il fallait dépasser la ‘chose plastique’ pour atteindre la poésie.“ (Miró, 1938: 172) Neben zeitgenössischen dadaistischen und surrealistischen Dichtern liest Miró u.a. die Werke von Novalis, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé oder Jarry. Die Poesie inspiriert ihn zu neuen Arbeitsweisen und Motiven. Miró beginnt einzelne Laute („a e i o u“) oder Wörter („YES“ „Sardane“) in seine Bilder zu schreiben, Werke und Techniken anderer Autoren zu zitieren, zu paraphrasieren und auf diese Weise Verfremdungen und visuelle Brüche zu erzeugen. Pikturale und poetische Schreibungen greifen mehr und mehr ineinander. Im Gespräch mit Georges Duthuit 1937 pointiert Miró den medialen Zusammenschluss zwischen *peinture-poésie*⁴ folgendermaßen: „trouvez-moi un poète ! Et je ne fais aucune différence entre peinture et poésie. Il m’arrive d’illustrer mes toiles de phrases poétiques, et vice-versa. Les Chinois, ces grands seigneurs de l’esprit, ne procédaient-ils pas ainsi ?“ (Miró, 1937: 162)

Bild und Text fungieren als komplementäre Teile eines metapoetischen Entwurfs, der darauf zielt, Sinnstrukturen zu durchkreuzen und Wahrnehmungsgewohnheiten zu brechen. Das Spektrum dieses Bild-Text-Dialogs erkundet Miró in seiner ganzen Variabilität. Nicht nur illustriert er eine Reihe einzelner Gedichte oder Textbände anderer Autoren (u.a. von Henry Miller, Paul Eluard, Tristan Tzara, Joan Brossa), er erprobt das vielschichtige Repertoire der surrealistischen Mehrdeutigkeit und Verrückung, sei es, dass er in seine Bilder hineinschreibt (*tableau-poème*), sei es, dass er sie mit poetischen Bildtiteln versieht (*titre-poème*).⁵ Worte und Wortketten ziehen als Linien und Arabesken durch das Bild, so z.B. in *escargot femme fleur étoile* (1934), Sätze oder Satzfragmente figurieren, zum Teil in kalligraphischer Form, Bewegungsmuster und kleine Schauszenen, so z.B.: *Un oiseau*

4 Vgl. hier auch den gleichnamigen Titel der Studie von Rowell (1976).

5 Vgl. hier die zahlreichen kubistischen und dadaistischen Experimente der Schrift-Bild-Kombination; man denke an Braque, Picasso oder Picabia, die gezielt (zumeist gedruckte) Schrift ins gemalte Bild setzen.

poursuit une abeille et la baisse (1926). Bildflächen werden auf diese Weise durch poetische Schriften in Bildtexturen verwandelt, zu Schautexten stilisiert, gleichsam zu Hörtexten klangvoll rhythmisiert. Die Malerei tendiert zur Schrift, zum Klang, zur Melodie, Miró steigert sie zum dramatisch-poetischen Bildraum der bewegten Zeichen, Farben, Objekte und Symbole. Zwischen 1924 und 1927 entsteht eine Reihe so genannter *tableaux-poèmes* als hybride Bildkompositionen, die, so möchte man behaupten, nicht nur eine eigene Wortbildsprache herausbilden, sondern zugleich eine eigene Bild-Bewegung in Gang setzen, die den Autor ebenso wie den Betrachter mit einbegreift.

Werfen wir einen exemplarischen Blick auf Mirós berühmtes *tableau-poème* *Ceci est la couleur de mes rêves* aus dem Jahr 1925.

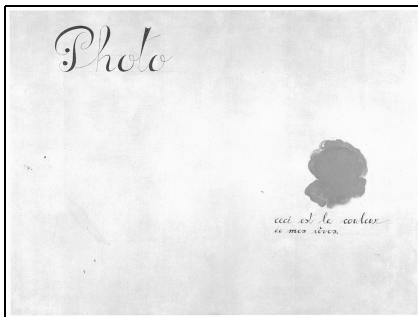


Abb. 1: Joan Miró, *Ceci est la couleur de mes rêves*, 1925, Öl auf Leinwand, 97 x 130 cm (in: *Joan Miró 1893–1993* [1993: 209]; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Rätselhaft mutet dieses *tableau-poème* an, das sich einer Sinn gebenden Lektüre verweigert. Auf einer nahezu leeren weißen Bildfläche sehen wir auf der linken Seite in präziser Schriftenmalerei das Wort „Photo“, auf der rechten Seite einen blauen Farblecks, unterschrieben mit den Worten „ceci est la couleur de mes rêves“, dazwischen ein weites Bildfeld der Leere. Liest man den Satz nicht als Inschrift, sondern Bildtitel, gerät der blaue Farbfleck zum Bild im Bild. Die Komposition des *tableau-poème* ist in sich gespiegelt, irritiert durch das Schriftzeichen „Photo“. Die Darstellung wird zum Sujet ihrer selbst und trägt die Störung der konventionellen Zuordnung von Wort und Bild in sich. Miró beginnt die Komposition dieses *tableau-poème*, wie er selbst sagt, mit der Idee eines Photos.⁶ Nicht das photographische Bild wird sichtbar, sondern allein die Linie seiner Graphie,

6 Vgl. Miró (1977b: 69): „j'étais parti de l'idée d'une photo – je ne me souviens plus du tout de ce que c'était cette photo. Je n'ai pas fait un collage de cette photo. Ni une reproduction. J'ai peint simplement le mot, 'photo'.“

das gemalte Wort. Das Photo ebenso wie die blaue Farbe haben ihre realen Bezüglichkeiten und Bedeutungsmuster verloren. Ihre Visualisierung, die Referenz auf eine dahinter liegende Wirklichkeit, ein Objekt, eine Idee, bleibt dem Auge des Betrachters verborgen. Er wird gereizt, die Bildelemente imaginär zu durchschreiten, photographische Schnappschüsse zu projizieren, den blauen Klecks in eine Serie von Traumbildern zu verwandeln.⁷ Stärker indes als die Produktion der visuellen Einbildungen selbst bringt Miró das Verfahren ihrer Machart als poetischen Schlüssel ins Spiel. Statt gemalter Träume entsteht eine Anleitung zum Träumen auf den Schnittstellen zwischen photographischer, malerischer und poetischer Geste. Der intermediale Bruch fungiert im Modus einer reflektierten Schau- und Imaginationslust.

Auf das weite Assoziationsfeld dieses Bildes ist in der Literatur vielfach hingewiesen worden. Das Blau weckt Assoziationen an Himmel und Meer, an Katalonien und das Blau der Romantik.⁸ Darüber hinaus liest sich *Ceci est la couleur de mes rêves* als konzeptuelle Transformation und Aktualisierung der berühmten *Page blanche* von Mallarmé, die im Spannungsraum von Sehen und Lesen, Leere und Fülle, Erinnerung und Gegenwart, neue Bild-Text-Kombinationen entwirft und Figuren einer Sprache jenseits der Zeichen erfindet. Löst sich Mallarmés *Page blanche* aus der klassischen Funktion der bloßen Abbildung und wird zur Projektions- und Reflexionsfläche sich überschneidender realer, erinnelter und geträumter Bilder, setzt auch Mirós *tableau-poème* eine Bewegung im Auge des Betrachters in Gang, das zwischen Schrift-, Bild- und Leerzeichen hin und her gleitet und sie mit neuen Bildern und Assoziationen auflädt. Wichtiger als das Bild selbst sind für Miró die Bewegungen und Inspirationen, die das jeweilige Bild erzeugt. Die Faszination liegt darin, dass der Künstler ebenso wie der Betrachter Objekte, Farben und Formen in eine neue Bewegung und Anschauung bringen:

Plus que le tableau lui-même, ce qui compte, c'est ce qu'il jette en l'air, ce qu'il répand.
[...] Une peinture en effet, il ne faut pas se soucier qu'elle demeure telle quelle, mais

7 Man ist hier an die blaue Serie von Bildern erinnert, die Miró zwischen 1925 und 1927 kreiert; sodann an das monumentale Triptychon *Azul I, II, III* von 1961. Auf diesen Bildern wird das Blau zur dominanten, den Bildraum ausfüllenden Farbe, die mit der Sichtbarkeit des Pinselduktus die Handschrift des Malers markiert. Feine Linien, rote und schwarze Punkte, skurrile Formen und Figuren ziehen hierbei das Auge des Betrachters in eine rätselhaft anmutende, dramatische Spannung des Bildes hinein.

8 Vgl. hier die Überlegungen von Wiese (2002: 61f.); vgl. Rowell (1972: 60ff.).

plûtôt qu'elle laisse des germes, qu'elle répande des semences d'où naissent d'autres choses. (Miró, 1959: 273)

Damit wird die von Merleau-Ponty in *L'Œil et l'esprit* (1964: 27ff.) beschriebene ‚magische Visualität der Malerei‘ („la théorie magique de la vision“) deutlich, d.h. die paradoxe Doppelnatur der Bilder, die die Phantasmatik des Imaginären als Angelpunkt sich kreuzender Blicke und komplementärer Sichtbarkeiten ins Spiel bringt. Hinter der vordergründigen Sichtbarkeit gemalter Bilder offenbart sich die imaginäre Textur der Wirklichkeit („la texture imaginaire du réel“). Das Bild ist nur mehr Teil einer doppelten Wirklichkeit, die sich im Akt des Sehens als Vision konstruiert. Die Sichtbarkeit entzieht sich einer Intentionalität und Logik des Blicks und entfaltet sich in einem Spiel der intermediären Wahrnehmung – Merleau-Ponty spricht hier von der Magie oder dem Rausch des Sehens –, mit dem sichtbar wird, was verborgen scheint, was das alltägliche Sehen für unsichtbar hält oder meidet.

■ 3 *Jeux poétiques*: ein literarisches Bildernetzwerk

1936 bricht in Spanien der Bürgerkrieg aus und zwingt Miró, der sich in Montroig aufhält, das Land zu verlassen. Miró flieht nach Frankreich und bleibt dort bis 1940. In dieser Situation des Exils, festgesetzt in Paris, wo er zunächst kein Atelier hat und nicht malen kann, beginnt er zu schreiben. Aus dem Spiel der poetischen Bilderschriften der 20er Jahre entsteht zwischen 1936 bis 1939 ein eigenes poetisches Œuvre: ein Ensemble poetischer Texte, auch Textfragmente von unterschiedlicher Länge und Gestaltung. Neben kalligraphischen Gedichten finden sich Prosagedichte als assoziative Wortketten sowie Versgedichte in rhythmischer Form. Miró schreibt, ja malt diese Texte auf einen großen Zeichenblock und stellt bereits auf diese Weise die bildnerische Ästhetik seiner Werke aus. Zurecht spricht Margit Rowell von den sogenannten „poèmes-tableaux“ und markiert eine Poetik des Visuellen, die diesen Texten eingezeichnet ist: „De façon comparable à sa peinture, sa poésie se présente comme des constellations d'images, sans logique ni rigueur.“ (Rowell, 1995: 147)

Miró hegte die Idee eines intermediären Buchprojekts, das poetische und künstlerische Produktionen in rhythmisch-musikalischer Kombination verbinden sollte; doch diese Vision einer medialen Parallelisierung „entre la poésie et la peinture comme entre musique et peinture“ wird nicht realisiert. Mirós poetische Texte werden in jeweils unterschiedlicher Auswahl

und in anderer Komposition publiziert. Der Titel *Jeux poétiques*, unter dem einige Gedichte 1946 in den *Cahiers d'art* erscheinen, verweist auf die ludische Experimentalform, die Mirós Texte mehr oder weniger als lose Schriftsammlung zusammenstellt. Poetische Mosaikstücke sind aneinander gesetzt, die Kohärenz eines poetischen Gefüges suggerierend, dessen Entwurf jedoch frei verschiebbar scheint. Der poetische Gesamttext liest sich als Textur zirkulierender Gedichtfragmente, die immer wieder neue Konstellationen zwischen Sprache und Bild stiften, Zitate, Allusionen, Träume, Visionen und Erinnerungen übereinander legen und verwandeln.

Ich zitiere ein Gedichtfragment aus dem Jahr 1936 (Miró, 1936: 242f.):⁹

Les points rouges de ma cravate
 piquaient le ciel
 et s'en allaient au Jardin des Plantes
 visiter l'aquarium du Zoo
 du Park de Berlin
 assis dans l'omnibus A.S.
 du trajet de Walterstrasse
 une punaise
 me pique à la fesse
 je pousse le bouton d'alarme
 et une grenouille
 pucelle-chaste-vierge-et-sainte-et vierge
 s'assied à côté du conducteur.
 un mendiant ramasse
 des sous bleus sur le trottoir
 une danseuse nue à la chevelure rousse
 chasse des poissons violets
 dans l'azur de la Seine.

Dichterworte spielen bildhaft mit malerischer Poesie, zitieren Motive, Farben, Titel und Einschreibungen aus dem Inventar des Miróuniversums, schreiben und rhythmisieren sie in neuen Wort- und Bildketten; ein surrealistisches Bilderspiel entsteht, sprunghaft komponiert aus Farb- und Bildvisionen, aus Träumen und Fiktionen. Auf den Spuren der Ich- und Welterkundung streift das lyrische Ich durch die Stadt, sammelt Eindrücke und Gedankenbilder und verwebt sie in ein flüchtiges Netz städtischer und individueller Erfahrung. Orte schieben sich ineinander – Berlin / Paris –, phantastische Bildeindrücke zirkulieren in freier Assoziation: eine Wanze (oder Reißzwecke) – eine Kröte – ein Bettler – eine nackte Tänzerin... Das

9 Vgl. auch die Textvariante in Rowell (1995: 149).

Leben löst sich auf im Zug der inneren Bilder und Phantasmen, der Widersprüche und Paradoxien.

Miró experimentiert mit dem surrealistischen Verfahren der *écriture automatique*, das den freien Fluss der Gedankenassoziation erprobt und die latent verfügbaren Traumbilder und Phantasien an die Oberfläche bringt. An die Tür seines Ateliers in der rue Blomet heftet er ein Schild mit der Aufschrift „TRAIN PASSANT SANS ARRÊT“ (Rowell, 1995: 172) – ein Indiz für das Tempo surrealistischer Assoziationskraft und Kreativität.

Einzelne Bilder, Worte, Klänge funktionieren als Generatoren einer poetischen Schau- und Imaginationsästhetik, die unaufhörlich neue Wort-, Bild- und Sinnverschaltungen hervorbringt. Im Fluss der assoziativen Verknüpfung und des Übergangs, von einem Wort zum anderen, von einem Bild zum anderen, beginnen sich die Sinne und Deutungen zu vermischen. Die Wortbilder erscheinen nunmehr als Elemente einer Wahrnehmungsstruktur, die gleitende Ordnungen ermöglicht und damit Kontinuität und Sinnzusammenhänge unterbricht und auflöst. Das *Glissement* der Bilder und Worte korreliert mit einer Surrealität des Imaginären, das eine verwirrende Unheimlichkeit und Rätselhaftigkeit, bisweilen eine burleske Stimmung der Heiterkeit oder aufschreckenden Verrückung erzeugt: „une punaise me pique à la fesse / je pousse le bouton d’alarme / et une grenouille / (...) s’assied à côté du conducteur.“ Im Spiel der Alliterationen und Assoziationen entsteht eine surreale Traumatmosphäre der Verrätselung, der Überraschung und des Erstaunens. Die Dramaturgie dieser Szene, die den Leser in seiner Schau- und Traumlust ködert, entfächert sich noch deutlicher, schaut man auf die Handschrift des Autors, der mit dem Schreiben der Buchstaben zugleich eine Visualität und Bewegung im Bildraum schafft, die den Leseakt irritiert und ablenkt.

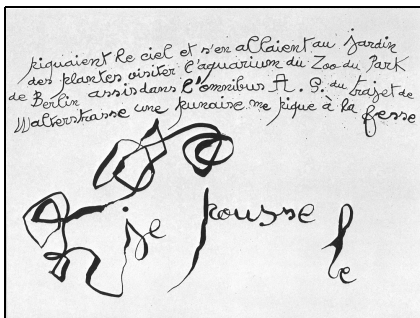


Abb. 2: Joan Miró, *Jeux poétiques*, 1936 (in: San Lazzaro, 1976 : 132; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Eine verschnörkelte Linie unterbricht den Schreibfluss, kreist in spitzen Schlaufen auf der leeren Fläche des Blattes, um sodann ein raumgreifendes „je“ zu zeichnen. Im synmedialen Gestus erprobt Miró die Freiheiten der graphischen Verschiebungen, die Loslösung der Wörter im Raum, mit denen sich der Bild- und Schriftraum zu öffnen scheint. Verbale und graphische Phantasien greifen ineinander und stellen die Zwischenräume zwischen und hinter dem Bild und dem Text, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem aus.

Miró komponiert seine poetischen Texte mit den Schreibweisen und Techniken des Malers und Zeichners. Seine Textproduktion folgt dabei der *écriture* eines durchaus kontrollierten Automatismus und einer reflektierten Methodik. Die zufälligen Begegnungen mit dem Unbekannten und Fremdartigen des Alltags gründen auf der Konstruktion einer reflektierten ästhetischen Anschauung. Man beachte, dass Miró nicht in seiner Muttersprache Katalanisch schreibt, sondern in Französisch, der ‚fremden Sprache‘, die der Künstler als Sprache der Poesie, gleichsam als Sprache der Reflexion und seiner intellektuellen Ausbildung empfindet.¹⁰

Seine Worte spielen bildhaft mit malerischer Phantasie und Technik, mit Farben und optischen Täuschungen: „Un verre de lait blanc / sur une nappe blanche / une cerise rouge / scarabée verte / arc-en-ciel / étoile filante / une guitare / tombe du ciel / les cordes de cette guitare croisent l'espace / les hirondelles / font un nid sur chaque corde / cette corde étrangle une femme qui fut belle“ (Miró, 1936: 243).¹¹ In fortschreitender Progression werden Farben und Objekte arrangiert, hier zunächst in der bildnerischen Komposition eines Stillebens, um alsdann in einer animierten Raumdramaturgie die phantastische Reihung eines surrealen Albtraum-szenarios zu behaupten. Miró zitiert in seinen poetischen Texten sowohl Fundstücke seines eigenen Bilderkosmos¹² (hier: *femme, ciel, étoile filante, gui-*

10 Vgl. Miró (1977: 82): „le français est pour moi la langue du travail intellectuel, de la réflexion. Quand je pense à un projet, je pense toujours en français. [...] dès qu'il s'agit de réfléchir, de bâtir quelque chose, alors c'est le français.“

11 Vgl. auch Rowell (1995: 153).

12 Als besonderes Beispiel für die Affinität zwischen Bild und Text sei der poetische Text *Carnaval d'Arlequin* (in: Rowell, 1995: 174) genannt, den Miró 1939 auf der Folie seines 1925 gemalten, gleichnamigen Bildes entwirft. Man möchte hier insofern von einer Bildpoetisierung sprechen, als Miró, über die Zitation einzelner Bildmomente hinaus (*vil, guitare, étoile filante, échelle*), die Verfahren der Karnevalisierung und Surrealisierung, einer sinnkreuzenden Augen- und Ohrlust zur Darstellung bringt: „les oreilles fascinées à jeûne par la grâce d'un vol de papillons arc en ciel musical yeux qui tombent comme une pluie de lyres échelle“.

tare etc.) als auch Objekte, Themen, Techniken und Wortspiele anderer Dichter und Künstler. Der Leser assoziiert Vexier- und Spiegelbilder Dalís oder Magrittes, Kalligraphien Apollinaires, erotische und gewaltsame Bilderphantasien Max Ernsts oder skatologische Wort- und Leibbilder Jarrys. Zitierte Bilder und Texte werden in neuen Konstellationen ausgestellt und evozieren eine eigene Dynamik zwischen Lesen und Sehen.¹³ Dabei korrelieren die hybriden, denarrativen Textstrukturen mit einer fortschreitenden Expansion von Bildervorräten und Imaginationen. Jede Textzeile evoziert erinnerte Kunstbilder, imaginäre Bilder und Szenerien, inszeniert Bewegungen und Klänge, so dass ein intermediales Bildernetzwerk entsteht, ein visionärer Bilderraum hinter und zwischen den Worten, in dem der Leser als Schaulustiger hin- und herzappt, in dem Einbildungen in Bewegung geraten, sich verwandeln und fortschreiben. Die imaginär organisierte Bewegung, die dabei entsteht, weist auf die Idee einer poetischen Verräumlichung, die Dramaturgie eines poetischen Theaters im Kopf und auf der Bühne.

■ 4 *Théâtre-poésie* – für eine Dramaturgie der Metamorphosen

Die Entwicklungen des Avantgardetheaters, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts neue Akzente eines Universaltheaters im Sinne eines multimedialen Gesamtspektakels setzt, nimmt Miró mit großem Interesse wahr. In Paris und Barcelona verfolgt er die Inszenierungen des *Ballet Russe* unter der Leitung von Serge Diaghilev. Eine Reihe von Avantgarde-Künstlern, unter ihnen Picasso, Dalí, Andreu, De Chirico oder Picabia entwerfen Bühnenbilder und Kostüme, dramatische Skizzen und Theaterstücke. Die bildende Kunst wird in dieser Zeit zum Movens eines spektakulären Bildertheater und dokumentiert die enge Verflechtung von Kunst und Theater, damit den Einfluss der Kunstwissenschaft auf die Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts.¹⁴ Ich erinnere zum Beispiel an *Parade* (1917), *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921), *Relâche* oder *Mercur* (1924). 1926 wird Miró zusammen mit Max Ernst von Diaghilev eingeladen, an der Produktion von *Romeo et Juliette* mitzuarbeiten. Es ist der Auftakt einer langjährigen Auseinandersetzung Mirós mit dem Medium Theater, das ihn

13 Siehe hier auch den Sammelband von Horstkotte und Leonhard (2006), dessen Beiträge den vielschichtigen Beziehungen zwischen Visualität und Verbalität auf der Spur sind und dabei insbesondere die Spielräume der Wahrnehmungsperformanz des Lesers als Sehendem in den Blick nehmen.

14 Vgl. hier z.B. die Untersuchungen von Simhandl (1993) oder Bruch (1996).

zu Theatermotiven in der Malerei und szenischer Bildgestaltung, zu Theaterskizzen, Bühnenbildern und Kostümen inspiriert. Dieser Passion Mirós für das Theater wurde in der Kunst- und Theaterwissenschaft bislang kaum Beachtung geschenkt, nicht zuletzt, so ist anzunehmen, da der größte Teil seiner Projekte und Entwürfe nicht zur Aufführung gelangte.

Miró füllt mehrere Skizzenbücher mit Ideen für ein eigenes Schauspiel und Tanztheater, mit Skizzen und Kommentaren, die ihn als avantgardistisch engagierten Theaterkünstler auszeichnen. Das Theater – im Sinne Mirós – erscheint als multimedialer Ort, der verschiedene Medien und Künste in der Praxis des Theatralischen neu verbindet und ein poetisches Verfahren in Gang setzt, das die Grenzüberschreitung der malerischen Leinwand in einen raumgreifenden Schaffensprozess („en la creació en l'espai“) erlaubt, die Auflösung bzw. das Übergleiten der Malerei in eine neue Dimension der Körperlichkeit und der Bewegung im Raum. Mirós künstlerische Idee zielt darauf, über die Staffeleimalerei hinauszugehen, die Oberfläche der Bilder zu durchlöchern, um so auf die andere Seite der Leinwand zu gelangen, dorthin wo das theatrale Spiel der Farben, Formen und Klänge abläuft.¹⁵

Hier deutet sich die Konzeption des DIMENSIONISME an, deren Programmatik Miró u.a. mit Hans Arp, Robert Delaunay, Kandinsky und Picabia im *Manifeste Dimensioniste* von 1936 formuliert und unterzeichnet.¹⁶ Gemeint ist das Konzept einer geistigen Erneuerung der Raum- und Zeitvorstellungen, die die klassischen Kategorien ihrer Differenzierung im Sinne einer Umkehr des euklidischen Systems außer Kraft setzt und eine fortschreitende Auflösung der Künste propagiert. Damit setzt ein Prozess des Gleitens ein, „un glissement de terrain dans le system conventionnel des arts“, mit dem die Grenzen zwischen den Künsten, zwischen Raum und Zeit zunehmend schwinden: „LES ARTS, DANS UNE FERMENTATION COLLECTIVE (Interpénétration des Arts) SE SONT MIS EN MOUVEMENT.“ Die jeweilige Kunstform überschreitet die ihr inhärent definierten Gesetzmäßigkeiten in die nächste Dimension. Die Literatur treibt es in die Fläche, die Malerei in den Raum, die Skulptur in die Bewegung der vierten Dimension. Der grenzüberschreitende Dimensionismus zielt auf die Kreation einer neuen absolut verstandenen Kunstform, definiert als „Art Cosmique“, in deren Zentrum der Mensch steht, nicht nur als Sujet, sondern als Motor und Kreateur des kosmischen Raums.

15 Vgl. die Ausführungen von Bravo in: *Miro en escena* (1995: 17–46, hier: 26).

16 *Manifeste Dimensioniste* (1936, siehe <www.camillebryen.com/dimensionisme.htm>).

Die Faszination dieser entgrenzenden Beweglichkeit und neuen Dimensionalität künstlerischer Formen, die die Grenzen unserer Sinneswahrnehmung herausfordert und reflektiert, entwickelt Miró leitmotivisch in seinen Theaterprojekten. In *Jeux d'enfants*¹⁷ von 1932 gelingt es ihm zum ersten Mal, die malerische Oberfläche zu durchbrechen und den bildnerischen Entwurf im Zusammenspiel mit dem choreographischen Konzept zu einer poetisch kontrollierten Vision zusammenzuführen.

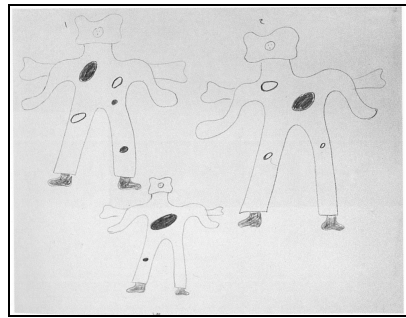
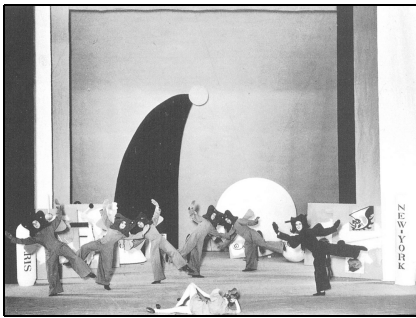


Abb. 3/4: *Les jeux d'enfants*, 1932 (escena IV: Els cavalls de fusta) und Kostümentwurf Mirós, Graphitstift auf Papier, 24,6 x 31,5 cm, 1932 (in: *Miro en escena* [1995: 90 und 93]; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

In diesem Tanztheater der Formen und Farben, das 1932 vom *Ballet Russe de Montecarlo* unter der choreographischen Leitung von Léonide Masson aufgeführt wird, inszeniert Miró eine Kinderwelt der Spielzeuge, die in der Nacht von Geistern zum Leben erweckt werden, verschiedene Spiele vorführen, um alsdann in ihre ursprüngliche Unbeweglichkeit zurückzufallen. Die Verwandlung der Tänzer in Spielfiguren setzt ein geometrisches Bewegungsspiel in Gang, das an die Bauhaustänze erinnert und im Spiel der Abstraktheit die Übergänge und Verwandlungen zwischen Mensch und Objekt, Farbe und Form, Bewegtem und Unbewegtem visualisiert. Die Inszenierung der Träume und Spiele, die sich – hier vor den Augen des Kindes als Zuschauer – vollzieht, signalisiert die Verankerung der sichtbaren Welt in der unsichtbaren, sich poetisch entfaltenden, unaufhörlich verwandelnden Wirklichkeit.

17 Vgl. die Bilder, Skizzen und Notizen zu *Jeux d'enfants* in *Miro en escena* (1995: 71–118).

Zwischen 1935 und 1981 arbeitet Miró an seinem umfassenden Theaterprojekt *El gran Projecte*,¹⁸ ein theatrales Autoporträt und Traumprojekt, in dem er Themen und Techniken seiner eigenen Kunst sowie anderer Künstler und Dichter (u.a. von Jarry, Foix, Rimbaud) szenographisch entwirft und – zum Teil in simultanem Zusammenspiel – auf verschiedene Genres und Verfahren überträgt. Dazu zählen Tanz, Gesang, Worte, Pantomime und Guignol bis hin zu Projektionen von Standbildern und Filmen. Miró kreierte eine poetische Bilder-, Text- und Tonwelt der Ungeheuer und magischen Geister. Protagonist dieses Traumszenarios ist der Mensch, sprich hier der Künstlerpoet, der, im Kampf mit seinen inneren und äußeren Ungeheuern, eine fortschreitende Ästhetik der Metamorphosen und Transgressionen in Szene setzt. Die Verwandlung wird zum Signum einer Welt der Doppeldeutigkeiten und Konfusionen, der Rätsel, Vexierbilder und Inkonstanzen. Kryptisch und rätselhaft lesen sich die fragmentarischen, französisch-katalanischen Notizen, die Miró in seine Bühnenentwürfe hineinschreibt:

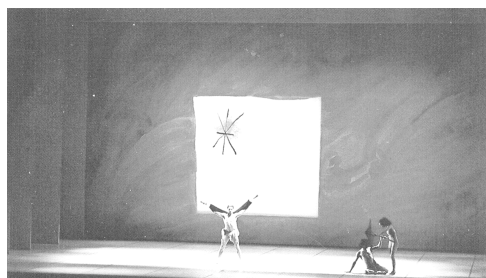
el capellà amagat/entre les flors//couleurs très violentes/homes nusos/amb una/escala (minotaure)//dones nues/amb barba//homes mig-nusos/mig-verds/fond blanc/les noies flors que surtín/dançant amagades darrera/una gran forma en forma/d'ou, que la facin moure/i evolucionar, i surtín des-/prés de darrera; colors/amb els homes-dones/de frac i pit; que broti també una gran/mà de terra i es despengi/una bola de color i quedí/suspesa//tâche de/noir// [...] (*Miro en escena*, 1995: 171)

Monströse Körperteile und Masken verführen und schrecken zugleich, Körper enthüllen und verhüllen sich, agieren in den Bewegungen einer Blume, eines Insekts oder Regenschirms, in den Lautsprechern ertönt das Echo im Hochgebirge oder das Rauschen der Niagara-Fälle. Miró arbeitet mit Überraschungseffekten und Provokationen: Schauspieler tauchen unvermittelt auf, indem sie von der Decke fallen und Gedichte rezitieren, Tänzer sprechen poetische Worte oder singen in einer ozeanischen Sprache, die niemand versteht. Schreie, erotische und gewaltsame Bilder irritieren ebenso wie das Aufblenden der Zuschauer mit grellen Scheinwerfern. Dazwischen sind lyrische Figurenbilder und Bewegungen gesetzt. Mädchen in weißen Buchstaben-Trikots, deren Körper Wörter figurieren: OEIL, EAU, AILE, OSE, OISEAU, Mädchen mit Sternen und Schleiern, schließlich ein Sternenregen, ein bunter Papierregen auf der Bühne.

18 Vgl. die Bilder, Skizzen und Notizen zu *El gran projecte*, das die Stücke *L'Œil Oiseau* und *L'Uccello Luce* einschließt, in *Miro en escena* (1995: 131–230).



Abb. 5/6: Joan Miró / Jacques Dupin, *L'Uccello Luce*, 1982
(in: *Miro en escena* [1995: 128];
© Successió Miró / VG Bild-
Kunst, Bonn 2009).



Das ikonische Inventar aus Mirós poetischer Bilderwelt ist auf der Bühne in Bewegung gebracht. Gestirne und Figuren treten aus der Zweidimensionalität des Bildes in den Raum, beginnen zu tanzen und zu sprechen. Malerei, Musik und Text geraten in Bewegung.¹⁹ Ihre Kombination und Vernetzung liegt in den Händen des Malerpoeten bzw. des Medienkünstlers, der als autoreferentielle Spielfigur auf der Bühne plaziert ist. In den Projekten *L'Œil Oiseau* und in *L'Uccello Luce* (deren szenische Komposition Jacques Dupin auf Wunsch Mirós entwickelt und die in Fragmenten auf die Bühne gebracht sind), betritt er die Bühne und malt den Bühnenhintergrund blau, bewegt Buchstaben und Körper, um schließlich auf eine Leiter zu steigen und zu entschwinden. *L'Uccello Luce* endet mit einer Hommage an den Medienkünstler Joan Miró. Es werden Bilder bzw. Bildfragmente als poetische Fundstücke aus der Welt des Künstlers gezeigt: eine Ecke seines Ateliers, sein Bildnis, der Abdruck seines Fußes im Sand; schließlich

19 Was sich hier auf künstlerisch-poetischer Ebene der abstrakten Bilder und kosmischen Figuren andeutet, realisiert Miró in seinem Theaterprojekt *Mori el Merma* mit konkret politischer Aussage. Die Bilderzyklen zu Jarrys *Ubu*, die Miró seit den 30er Jahren beschäftigen, sind als groteskes Puppenspiel auf die Bühne gebracht und decken in der Schreckensfigur des Merma die Mechanismen der Gewaltherrschaft Francos auf; siehe hier vor allem die Studie von Ehrich (2005), der die produktive Jarry-Rezeption Mirós in ihren verschiedenen Facetten analysiert, sowie Ehrich (in diesem Heft).

eine Filmsequenz, die Miró von hinten zeigt, während seine Hand die Buchstaben seines Namens mit einem Pinsel auf die Leinwand setzt. Malerleinwand und Filmleinwand, Zeichen- und Schreibblock sind übereinander gelegt und markieren die Theaterbühne als intermedialen und imaginären Schauplatz, an dem Bilder, Texte und Körper, Sinne und Emotionen zusammenwirken.

Die skizzierten Theaterexperimente und Theaterentwürfe, mit denen Miró seit den 20er Jahren eine Vermischung der Medien und Gattungsgrenzen behauptet, indem er Malerei, Text, Bewegung und Musik (Geräusche) in eine kalkuliert zusammenhanglose, verrätselte Beziehung setzt, indizieren Spielarten eines neuen Ausdrucksmodus der Performanz. Die Theaterprojekte Mirós (und dies gilt gleichermaßen für Dalí, Picasso, Cocteau oder Kandinsky) zeigen bereits seit den 20er Jahren eine deutliche Tendenz zur performativen Dimension des Theaters. Dabei geht es weniger (oder gar nicht mehr) um die Übermittlung von Bedeutungen und Sinnzusammenhängen, als vielmehr um den Vollzug der Handlungen und Bewegungen selbst. Das Textmodell der Geistes- und Kulturwissenschaften, so verdeutlicht Erika Fischer-Lichte in ihrer „Theorie des Performativen“, wird durch ein Performance-Modell abgelöst, das nicht die Fixierung von Bedeutung, sondern die Dynamisierung von Prozessen in den Mittelpunkt rückt. Der Fokus der Wahrnehmung verschiebt sich von der Zeichenhaftigkeit der theatralen Figuren und Objekte auf ihre Wirkung im Akt der Wahrnehmung.²⁰

Hier greift die Idee Mirós für ein poetisches Theater, das, in Abkehr des traditionellen Text- und Sprechtheaters, den Akzent auf die sinnliche Qualität der Wahrnehmung, die Gestaltung der Körper, die Rhythmik poetischer Worte oder Sätze legt. In diesem Sinn formuliert Isidre Bravo treffend: „En la seva concepció bàsicament ‘visual’ del teatre, són els colors i les formes en dansa, l’arquitectura mòbil dels cossos i els objectes i el gest eloqüent de brutalitat o lirisme dels ninots el que, ‘sense paraules ni explicacions’, ho diuen tot sobre el món de la poesia que està en el cor mateix del món de la realitat.“ (Bravo, 1995: 44)

Das Theater Mirós entpuppt sich als Inszenierungsort und Wahrnehmungsspiel, das die Schau- und Sinneslust als Ursprung einer jeden künstlerischen Produktion und Rezeption setzt. Dabei öffnet die Theaterbühne einen Imaginationsraum jenseits des diskursiven logischen Denkens, der die Grenzen zwischen Raum und Zeit, zwischen Malerei, Literatur und

20 Vgl. Fischer-Lichte / Wulf (2001).

Theater relativiert. Ein Spiel unaufhörlicher Metamorphosen hebt an, das die Flüchtigkeit und Fraktalität der Bilder sowie die Spannungen und Wechselwirkungen zwischen verschiedenen medialen Schreibweisen, sprachlichen und visuellen Figuren in Szene setzt. Unter diesen Vorzeichen wird das poetische Theater Mirós als Bilder- und Malertheater durchschaubar, als ein virtuelles Gedächtnistheater und Bildermuseum, in dem gemalte, gesehene oder getanzte Bilder zirkulieren, Erinnerungsfragmente, Träume und Visionen entzünden und neue Bilder/Konstellationen zwischen Sehen, Lesen und Träumen dynamisieren. ■

■ Bibliographie

- Adorno, Theodor W. (1977): „Die Kunst und die Künste“, in: Tiedemann, Rolf (ed.): *Gesammelte Schriften* 10:1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 432–453.
- Apollinaire, Guillaume (1991): „L’esprit nouveau et les poètes“, in: Caizergues, Pierre / Décaudin, Michel (eds.): *Œuvres complètes*, Bd. 2, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 943–954.
- Bravo, Isidre (1995): „Un home de teatre anomenat Joan Miró“, in *Miro en escena*, 17–46.
- Bruch, Klaus vom (ed. 1996): *Das szenische Auge: bildende Kunst und Theater*, Stuttgart: ifa.
- Ehrich, Riewert (2005): *Miró und Jarry. Ein Beitrag zur literarischen Rezeption in der Bildenden Kunst*, Frankfurt am Main: Lang.
- Fischer-Lichte, Erika / Wulf, Christoph (ed. 2001): *Theorien des Performativen*, Berlin: Akademie-Verlag (Paragrana; 10:1).
- Horstkotte, Silke / Leonhard, Karin (eds. 2006): *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln: Böhlau.
- Ionesco, Eugène (1976): „Eine Farbenoper“, in San Lazzaro (ed.), 114.
- Joan Miró 1893–1993* (1993), Barcelona: Fundació Joan Miró / Boston: Little Brown.
- Joan Miró. La Naissance du monde* (2004), Paris: Centre Pompidou.
- Manifeste Dimensioniste* (1936), in: *La Revue N+1*, Paris.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964): *L’Œil et l’esprit*, Paris: Gallimard.

- Miro en escena* (1995), Barcelona: Fundació Joan Miró (dt. Übersetzung in Auszügen: *Joan Miró – Die Welt des Theaters*, Erfurt: Verlagshaus Thüringen, 1997).
- Miró, Joan (1936): *Jeux poétiques*, in: Haenlein, Carl (ed. 1990): *Joan Miró. Arbeiten auf Papier 1901–1977*, Hannover: Kestner-Gesellschaft.
- (1937): „Entretien avec Georges Duthuit“, in Rowell (1995), 160–166.
- (1938): „Je rêve d’un grand atelier“, in Rowell (1995), 171–173.
- (1959): „Je travaille comme un jardinier“, in Rowell (1995), 268–275.
- (1977a): „Souvenir de la rue Blomet“, in Rowell (1995), 112–117.
- (1977b): *Ceci est la couleur de mes rêves. Entretiens avec Georges Raillard*, Paris: Seuil.
- Rowell, Margit (1972): *Joan Miró. Magnetic fields*, New York: Guggenheim Foundation.
- (1976): *Peinture-Poésie*, Paris: Editions de la Différence.
- (1995): *Joan Miró. Ecrits et entretiens*, Paris: Galerie Lelong.
- San Lazzaro, Gualtiero di (ed. 1976): *Hommage à Joan Miró*, Frankfurt am Main: Ebeling.
- Simhandl, Peter (1993): *Bildertheater: Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*, Berlin: Gadegast.
- Wiese, Stephan von (2002): „Malerei als Universalpoesie. Die Verbindung von Bild und Wort bei Joan Miró“, in: ders. / Martin, Sylvia (eds.): *Joan Miró. Schnecke Frau Blume Stern*, München: Prestel / Düsseldorf: Museum Kunst-Palast, 50–63.

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

Resum: Aquest article explora els experiments artístics de Joan Miró, que abasten la pintura, la poesia, la música, les representacions de teatre i de dansa, on l'artista deixa la seva empremta a la poètica de la imatge-text-diàleg i de la representació. La curiositat de l'artista per experimentar i el seu interès en el “dimensionalisme” més enllà dels límits originen noves tècniques de combinatòria interdisciplinària i condueixen a la reflexió. Els textos poètics, esborranys dramàtics i altres produccions de Miró neixen d'aquesta perspectiva com a textos pictòrics, espectacles visionaris i projeccions oníriques que erosionen els límits de l'espai i el temps, de la percepció i dels sentits. ■

Summary: This article explores Joan Miró's artistic experiments, which range from work in genres such as painting and poetry, music, dramatic performances to dance performances, and in which the artist puts his own mark on the image-text-dialogue and dramatic poetry. The artist's curiosity to experiment and his interest in trans-boundary "dimensionalism" spark new techniques of intermedial combinatorics and reflection. Miró's poetic writings, dramatic drafts and other forms of productions appear from this vantage point as pictorial texts, visionary spectacles and dream-analogous projections, which push the boundaries of space and time, of perception and the senses. Figures of speech and visual figures such as pictures, texts, sounds and bodies are rearranged in a play of metamorphoses and shiftings between various media. [Key-words: avant-garde, dimensionalism, intermediality, Joan Miró, surrealisme] ■