



A noir – O bleu! Von Laut und Schrift zur Fläche. Joan Miró und die *peinture poétique*

Laetitia Rimpau (Frankfurt am Main)

Wir müssen der Malerei ihre alte Gewohnheit des Kopierens austreiben, um sie souverän zu machen. Statt die Objekte zu reproduzieren, hat sie Erregung zu erzwingen mittels der Linien, der Farben und der aus der äußeren Welt bezogenen, jedoch vereinfachten und gebändigten Umrisse: eine echte Magie. (Arthur Rimbaud¹)

■ 1 Miró, Maler des Surrealismus?

Joan Miró wird als Maler der surrealistischen Bewegung betrachtet. 1919 kommt der Katalane nach Paris, er kommt in Kontakt mit Künstlern der Avantgarde, nimmt an Ausstellungen teil. Die Pariser Galerien sind die Bühne erster Anerkennung, damit auch der Impuls, die Enge der klassizistischen Ästhetik, die Miró in der Akademie von Barcelona kennen gelernt hat, zu überwinden. In der brisanten Atmosphäre von Krise und Neuorientierung im Anschluss an den Ersten Weltkrieg wendet sich Miró entschieden von Realismus und Kubismus ab. Neue Techniken inspirieren ihn und leiten eine Werkphase ein, in der der Künstler seine unverwechselbare Formensprache entwickelt. „Sicherlich zu recht hat man die 1925 einsetzende Phase seiner Malerei auf den Einfluss des Surrealismus zurückgeführt.“ (Bürger, 2001: 126f.) Welche Kriterien werden von der Kunstkritik hierfür geltend gemacht? Das „Ausarbeiten eines Universums von Chiffren“ (Bürger, 2001: 126), die von Miró geäußerte Absicht, die Malerei radikal zerstören zu wollen, „je veux détruire, détruire tout ce qui existe en peinture“ (Miró, 1995: 127), seine Skizzenbücher, in denen die Nähe zu

1 Aus der Pariser Zeit ist diese mündliche Äußerung von Rimbaud überliefert; zit. nach Friedrich (1956: 81).

automatischen Praktiken sichtbar sei (Bürger, 2001: 126). André Breton ist wohl der Erste, der Mirós Malerei für den Surrealismus reklamieren möchte. Er bringt sein Interesse durch den Ankauf eines Bildes, auch in Publikationen zum Ausdruck: „André Breton aimait beaucoup un pastel“ („Lettre à Pierre Matisse, 17 décembre 1934“, in: Miró, 1995: 135), notiert Miró. Breton sieht in ihm einen idealen surrealistischen Künstler, da er dem „reinen Automatismus“ folge: „C’est peut-être, il est vrai, par là qu’il peut passer pour le plus ‘surréaliste’ de nous tous.“ (Breton, 1928, in: Breton, 1965: 37), sein Werk äußere „une innocence et une liberté qui n’ont pas été surpassées.“ (Breton, 1941, in: Breton, 1965: 70)

Miró aber bleibt innerhalb der surrealistischen Bewegung ein Außenseiter, begegnet der Gruppe und ihren orthodoxen Theorien distanziert: Er wird nie offizielles Mitglied, unterschreibt kein Manifest, während Aktions-Sitzungen schweigt er. Ihre Techniken und Theorien lehnt er ab: „Je suis tous les peintres qui veulent théoriser“ („Lettre à J.F. Ràfols, 11 août 1918“, in: Miró, 1995: 68). Um sich mit Breton, der ‚Institution‘ der surrealistischen Schule, anzulegen, ist Miró zu geschäftstüchtig. „Il m’a semblé de bonne politique d’être en bons termes avec lui, car les surréalistes sont devenus des *personnalités officiels* à Paris.“ („Lettre à Pierre Matisse, 17 décembre 1934“, in: Miró, 1995: 135) Nur durch die Pariser Kontakte war den bedrückenden Verhältnissen der katalanischen Kunstszene zu entkommen: „Wenn ich noch viel länger in Barcelona leben muss, wird mich diese (künstlerisch gesprochen) kleinliche und provinzielle Atmosphäre ersticken“ (Combalá, 2002: 40).² Einerseits handelt Miró strategisch, andererseits äußert er seine Ablehnung, von den Surrealisten für ihre Zwecke vereinnahmt zu werden, öffentlich. In einem Gespräch mit Francisco Melgar besteht er auf seiner Unabhängigkeit.

De la même façon que l’on a enfermé Picasso parmi les cubistes, on m’a collé l’étiquette de *surréaliste*. Cependant, avant tout et par dessus tout, je tiens à conserver mon *indépendance rigoureuse, absolue, totale*. Je tiens le surréalisme pour une manifestation intellectuelle extrêmement intéressante, une valeur positive; mais je ne tiens pas à me soumettre à ses règles rigoureuses.³

2 Zum Kunstmilieu in Barcelona siehe Mirós Briefe aus den Jahren 1915–1919, in: Miró (1995: 56–75).

3 „Artistes espagnols à Paris: Juan (*sic*) Miró (24 janvier 1931)“, in: Miró (1995: 126f.), Hervorhebungen von mir. Weitere kritische Stellungnahmen zum Surrealismus siehe ebd. das Interview mit Francesc Trabal (14 juillet 1928), in: Miró (1995: 107) und den Brief an Pierre Matisse (28 septembre 1936), in: Miró (1995: 136).

Vor diesem Hintergrund erscheint es nicht verwunderlich, dass Breton abfällig über Miró urteilt, ihm größere intellektuelle Befähigung abspricht:

Le seul revers à de telles dispositions, de la part de Miró, est un certain arrêt de la personnalité au stade enfantin, qui le garde mal de l'inégalité, de la profusion et du jeu et intellectuellement assigne des limites à l'étendue de son témoignage. (Breton 1941, in: Breton, 1965: 70)

Neben Naivität wirft Breton ihm demnach gar Unstetigkeit, Maßlosigkeit und Verspieltheit vor, „was auch in geistiger Hinsicht der Reichweite seiner Botschaft Grenzen setzt.“ Weniger polemisch bringt es Mirós Biograph und Werkchronist Jacques Dupin zum Ausdruck: „Lieber wollte er malen, als von Malerei sprechen, mit seinen Farben lieber das Imaginäre erforschen, als am Kaffeestausch über die Wege dahin spekulieren.“ (Dupin, 1961: 147)

Nach wie vor wird in der Kunstgeschichte die Etikettierung „Miró, Maler des Surrealismus“ tradiert, seine Werke nach Begriffen wie „*peinture de rêve*“ (Dupin, 1993: 129), „surrealistische Kosmogonie“ (Gassner, 1994: 52), „surrealistische Ikonographie“ (Vowinckel, 1989: 346)⁴ eingeordnet, sein gesamtes Œuvre vor dem Hintergrund der „surrealistischen Periode“ (Gassner, 1994: 6) bewertet, obgleich Mirós ablehnende Haltung bekannt ist. Es scheint wie im Falle von Paul Klee zu sein, dessen Gemälde von den Surrealisten okkupiert wurden, „ohne dass er selbst Interesse an den Aktivitäten der Surrealisten gezeigt hätte.“ (Schneede, 1973: 23)

Miró hat für seine Kunst lediglich eine „*tendance surréaliste*“ („*Lettre à Pierre Matisse, 12 octobre 1934*“, in: Miró, 1995: 134) eingeräumt. Diese Bemerkung ist zu beachten, weist sie doch darauf hin, dass sich Mirós individuelle Handschrift auf andere künstlerische Strömungen beruft. Um bei seiner Aussage zu bleiben, mit dem Surrealismus ist höchstens eine *Tendenz*, nicht aber der Kern seiner Kunstauffassung zum Ausdruck gebracht. Ergiebiger scheint mir die Spur zu sein, die zur experimentellen Poesie *vor* den Surrealisten führt. Der Maler Miró versteht sich nicht als Surrealist, vielleicht eher als Dadaist, auf jeden Fall als Maler und Dichter. Dass Miró wesentlich von der Literatur inspiriert wird, ist allgemein bekannt, nicht aber, dass er die Dichtung gezielt nutzbar gemacht hat, aus ihr Verfahren für seine künstlerische Arbeit, das Vokabular der Formen, seine Bildpoesie abgeleitet hat..

4 Siehe auch Erben (1988: 186).

■ 2 Miró und die „vorsurrealistische“ Dichtung

In einem Dreischritt möchte ich darlegen, dass Mirós Selbstverständnis das eines „peintre-poète“ ist. In Mirós Bildpoesie spiegelt sich die Auseinandersetzung mit Formen visueller Lyrik: den Laut- und Buchstabengedichten der Dadaisten, den Figurengedichten von Guillaume Apollinaire, dem Vokalonett *Les voyelles* von Arthur Rimbaud. Diesen Dichtern zwischen Dadaismus und Symbolismus ist auch gemein, dass ihre Texte deutliche sprachkritische Komponenten haben. Vor dem Hintergrund von Kriegseignissen – Erster Weltkrieg, Deutsch-Französischer Krieg – wird die Absurdität bürgerlicher Sprachkonvention ethisch wie ästhetisch reflektiert. Miró, der während des Spanischen Bürgerkriegs im Exil lebt, verfasst in diesen Jahren Gedichte, zieht sich in die „innere Alchemie des Wortes“ (zit. nach Hausmann, ³1992: 42) zurück. Mirós „profond désir d'évasion“ („Entretien avec James Johnson Sweeney, février 1948“, in: Miró, 1995: 231) findet in Zeiten der politischen Krise Zuflucht in der Sprache. Referenzen zu Rimbauds *Saison en enfer*, zur *Alchemie du verbe* liegen auf der Hand.

Miró hat sich nicht nur intensiv mit Dichtung beschäftigt, sondern aus Gedichten Techniken seines künstlerischen Schaffens, seine individuelle Zeichen- und Formensprache abgeleitet. Entgegen der gängigen Vorstellung, Miró habe vornehmlich intuitiv gearbeitet, sei seinem Wesen nach naiv und bauernschlau, nicht aber intellektuell gewesen (Leiris, 1989: 34f.), möchte ich entgegenstellen, dass Miró bereits vor den Pariser Jahren gezielt mit poetischen Texten experimentiert, sie für seine Zwecke künstlerisch eingesetzt hat.

Erstens: Miró hat wesentliche Anregungen für eine radikale Sprachkritik, die sich in Schrift-Bildern zeigt, durch die Dadaisten erfahren. Zielpunkt dadaistischer Wortkunst ist die rigorose Zerstörung von Sprachklischees. Sprache wird als Objekt angesehen, sie wird in kleinste Einheiten zerschnitten, neu zusammengesetzt. Aus Buchstabenformen werden Bildeffekte entwickelt, diese in die Typographie übertragen. Die Auffassung von einer Anti-Kunst, absurde, spielerische und spontane Verfahren in der Kunst wird Miró von den Dadaisten übernehmen.

Zweitens: Mirós künstlerisches Selbstverständnis, zugleich Maler und Dichter zu sein, verbindet ihn mit Guillaume Apollinaire, dem großen Ahnherren visueller Lyrik. In Apollinaires Figurengedichten werden Schrift und Bild austauschbar: Mit handschriftlichen Sätzen zeichnet der Dichter Figuren und Formen. Die Schrift hat malerischen Wert, die Bilder lesen

sich als Dichtung. Miró findet in Apollinaires Bildtexten wesentliche Anregungen für sein Konzept einer „peinture-écriture“.

Drittens: Seine Methode der „peinture poétique“ leitet Miró aus Rimbauds Dichtung her. Das Sonett *Les voyelles* (1871) kann als Ausgangspunkt von Mirós Bildpoesie betrachtet werden. Die Klang- und Farbqualität, die der Dichter Rimbaud den fünf Vokalen A, E, I, U, O verleiht, setzt Miró in geometrische Bildzeichen um. Aus der Bildgestalt der Vokale entwickelt der Maler das Grundinventar seiner abstrakten Zeichensprache, die er in Folge immer neu kombinieren, auf verschiedene Techniken übertragen wird: Das A wird zum Dreieck, das E zur gebogenen und geraden Linie, aus dem i werden Linie und Punkt, aus dem U Wellenlinien, aus dem O Punkte. Die „Sprachmagie“ von Rimbauds Poesie verwandelt Miró in eine „magische“ Bildpoesie.

Ich möchte vorschlagen, die Dichtung von Apollinaire und Rimbaud nicht als „vorsurrealistische Dichtung“ (Wyss, 1950: 17), sondern als „experimentelle Bildpoesie“ zu bezeichnen. Die Tendenz, Werke und Autoren nachträglich in den Dienst einer „Schule“ zu stellen, legt die Texte zu stark auf eine Deutungsperspektive fest.

Es ist bekannt, dass Miró der Literatur viel verdankt. Miró erzählt über seine Pariser Jahre: „Je lisais tout le temps [...] la poésie, Mallarmé, Rimbaud. C'était une existence ascétique, uniquement le travail.“ („Entretien avec James Johnson Sweeney, février 1948“, in: Miró, 1995: 233) In der Kunstgeschichte wird bislang lediglich auf den wichtigen Einfluss, den Literatur als Inspirationsquelle für Miró hat, verwiesen. Rosalind E. Krauss und Margit Rowell waren die ersten, die Mirós Werke nicht unter den Kategorien von Psychoanalyse und Automatismus, sondern im Kontext der literarischen Avantgarde verankert haben:

In early discussions of Miró's art they [the paintings since 1969, L.R.] were largely ignored. [...] the writers who discuss them have grouped the works according to various designations: "Dream-Pictures" is the one of these; another is "Automatic Painting." For many reasons neither of these seems really correct. (Krauss, 1972: 11)

Die beiden amerikanischen Kunstkritikerinnen haben auf den strukturellen Zusammenhang von Mirós Malerei und französischer Lyrik aufmerksam gemacht, in Text- und Bildanalysen beschrieben (Krauss, 1972: 39–69). In der Forschung blieb dieser Ansatz bezeichnenderweise weit-

gehend unbeachtet.⁵ Ich möchte Rowells Vorschlag aufgreifen, Mirós Malerei stärker im Kontext poetologischer Praktiken zu betrachten: „This is reason enough to explore another important facet of Miró’s activity: namely the poetry he was reading and the poets he was seeing.“ (Rowell, 1972: 39) Wie Miró selbst unterstreicht, sind Lektüren für sein künstlerisches Schaffen nicht folgenlos geblieben. „Quel sera mon programme?“ fragt er seinen Freund Ricart 1916 und erzählt, dass durch Literatur vor seinem inneren Auge ein Form- und Farbuniversum entstände:

[...] que je lis un livre ou que j’écoute un concert, cela me suggère une vision de formes, de rythmes et de couleurs, que tout cela me permette de me former, que tout converge pour nourrir mon esprit, pour que sa parole soit plus puissante. („Lettre à E.C. Ricart, 7 octobre 1916“, in: Miró, 1995: 58f.)

Die Suche nach künstlerischem Ausdruck geht einher mit dem Erschließen literarischer Horizonte: „Dans la chambre qui me sert d’atelier j’ai toujours des livres que je lis pendant les relâches de mon travail. Cela me demande une continue vibration spirituelle...“ („Lettre à Roland Tual, 31 juillet 1922“, in: Miró, 1995: 92).

Mirós künstlerischer Neubeginn um 1924 steht im Zeichen der Auseinandersetzung mit der „Buchstabenpoesie“: „In the twenties, Miró was one of the most poetic of painters.“ (Rowell: 1972, 63) Aus Skizzen, Zeichnungen, Gemälden dieser Jahre ist ersichtlich, wie intensiv Miró an einer neuen Formensprache arbeitet. Auf der Grundlage der optischen Darstellbarkeit von Buchstaben entwickelt er ein „Vokabular der Formen“, das er auf alle Techniken übertragen kann. Miró hat dieser Erfindung selbst einen Namen gegeben: „peinture poétique“. In sein *Carnet de poèmes* notiert er um 1938: „reproduire des toiles avec des titres très poétiques. *parallèle entre la poésie et la peinture* comme entre musique et peinture, intercaler dans ce livre eaux-fortes, lithographies, etc., et reproductions de plusieurs *peintures poétiques*.“⁶ Diese Bildpoesie ist es, die Mirós Kunst ihre unverkennbare Handschrift verleiht. Im Folgenden möchte ich, zunächst an Textbeispielen, dann an ausgewählten Bildbeispielen zeigen, wie Miró aus Laut-, Figuren- und Vokalgedichten sein „Vokabular der Formen“ entwickelt, es in *letttristi-*

5 Eine Ausnahme ist die Monographie von Gassner, der die Themen „Sprachkörper“ und „Alchemistische Experimente“ in eigenen Kapiteln behandelt; vgl. Gassner (1988: 129–156).

6 „Un carnet de poèmes (1936–1939)“, in: Miró (1995, 63: 147). Hervorhebungen von mir.

*sche Bilder*⁷ umsetzt. Rückblickend erzählt Miró, dass es ein langwieriger Prozess gewesen sei, dieses Vokabular zu finden: „Je travaille comme un jardinier ou comme un vigneron. Les choses viennent lentement. Mon *vocabulaire de formes*, par exemple, je ne l'ai pas découvert d'un coup.“⁸

■ 3 Dadü Dada! – *Clairvoyance et façon d'agir*: Miro und der Dadaismus

„Der wesentliche philosophische Inhalt von Mirós Werk geht auf seine Ausbildung zurück, nicht auf die psychoanalytischen Surrealisten, sondern auf die konzeptuellen Dadaisten.“ (Rose, 1986: 111) Im Vergleich zur europäischen, scheint die amerikanische Kunstkritik Mirós Metamorphose aus anderem Blickwinkel zu betrachten. Miró begegnet bereits 1917 Marcel Duchamp und Francis Picabia in Barcelona („Entretien avec Denys Chevalier, novembre 1962“, in: Miró, 1995: 283). Während der Jahre 1920–1924, in denen die Dada-Bewegung ein zweites Mal in Paris aufblüht, hält er sich vorwiegend dort auf, ist mit Picabia und Tristan Tzara persönlich bekannt. Begeistert schreibt er an Ráfols: „Je préfère les sottises de Picabia, ou de n'importe quel sot dadaïste, aux *facilités* de mes compatriotes de Paris [...].“ („Lettre à J.F. Ráfols, 18 novembre 1920“, in: Miró, 1995: 88) Fasziniert ist Miró von der sprachexperimentellen Kunstauffassung der Dadaisten. Tzara bringt zentrale Ideen in der *conférence sur dada* (1922) zum Ausdruck: „Dada essaie de savoir ce que les mots signifient avant de s'en servir, non pas du point de vue grammatical, mais de celui de la représentation. Les objets et les couleurs passent aussi par le même filtre.“ (Tristan Tzara, „*conférence sur dada*“, 1922, in: Tzara, 1979: 40) Es geht um eine neue Bedeutungsdimension der Sprache, die durch *einfache Darstellung*, nicht durch komplexe Erklärung erreicht wird. Denn: „Nous voulons la clarté qui est directe.“ (Tristan Tzara, „*note sur l'art nègre*“, 1917, in: Tzara, 1979: 87) Die dadaistischen Lautgedichte, Vokalgedichte, Buchstabengedichte zielen auf direkte Effekte, die aus den neu kombinierten Sprachzeichen hervorgehen. Die Sprache wird in ihre kleinsten Einheiten zerlegt, ihrer Semantik beraubt, neu komponiert, zum Sinnträger ganz anderer, bildlicher Art erhoben.

7 Den Begriff „lettristische Gedichte“ verwendet Tristan Tzara. „Lettristisch“ scheint mir auch für Mirós Wort- und Buchstabenbilder passend. Zit. nach Hausmann (31992: 47).

8 „Entretien avec Yvon Taillandier (15 février 1959)“, in: Miró (1995: 272). Hervorhebung von mir.

In Mirós Konzept der „peinture poétique“ finden sich solche Kombinationen von Buchstaben, die als Schriftzeichen aus ihrem sprachlichen Kontext gelöst, als farbige Fläche eine Bildqualität haben. Mirós Bildpoesie hat keinen elitären Anspruch, sie soll universell, allgemein verständlich sein. Es scheint nur plausibel, dass Miró von Tzaras Dichtung schwärmt, dass er vom Dadaismus als Geisteshaltung und aktiver Methode überzeugt ist:

Réciproquement, je considérais sa poésie [die Tristan Tzaras, L.R.] depuis longtemps déjà comme une très grande valeur de l'esprit et sa position *dada* m'a toujours été extrêmement sympathique, comme *dairvoyance* et façon d'agir. („Lettre à René Gaffé, 18 mars 1931“, in: Miró, 1995: 125)

Mirós Einstellung entspricht einer „geistigen Stellungnahme“,⁹ so wie sie die Dadaisten für sich in Anspruch nehmen. Die Haltung zielt auf Pragmatismus, nicht auf Theorie, sie widersetzt sich jeder Form von Psychologismus, setzt auf Effekte des Sichtbaren.¹⁰ Welt wird als simultanes Gewirr wahrgenommen, weder ästhetisiert noch romantisiert, sondern ungeschminkt als Chaos gezeigt. Das *DADAistische Manifest* (1918) von Richard Huelsenbeck bringt diese Ideen zum Ausdruck:

Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit, mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird. (Hausmann, ³1992: 25f.)

Nicht nur die Gesellschaft, auch ihre Sprache wird als defekt angesehen. Durch provokante Störungen der Sprach- und Lesegewohnheiten soll sie regeneriert werden. Auch Miró hat dieses Ziel vor Augen: „Libérer la société de ses préjugés, de sorte que les sensations et les sentiments retrouvent de la fraîcheur.“ („Entretien avec Francis Lee, hiver 1947/1948“, in: Miró, 1995: 225) Mirós Vokalbilder setzen die Forderung nach absoluter Reduktion konsequent um: Sie zeigen eine zerstückelte, deformierte Spra-

9 Eine Bezeichnung für die Dada-Bewegung von Max Ernst, siehe Schneede (1973: 7).

10 Picabia definiert die Dada-Bewegung wie folgt: „Le mot *Dada*, restant le même dans toutes les langues, ne précisant rien, ne limitant rien, par son non-expression même [...], libéré des conventions, ouvert à tous ceux qui veulent faire quelque chose de vraiment nouveau, sans procédés, en dehors de toute école.“ (Picabia, 2005: 66)

che. Während dadaistische Texte meist radikale Untertöne haben, verlaufen Aktionen häufig spielerisch. Die spontane Aktion, im Anschluss an ein vorgetragenes Vokal-Gedicht (*aaó, ieo, aii*), auch Buchstabenplakate anzufertigen, beschreibt Tzara sehr eindrücklich. Ich zitiere den ganzen Wortlaut, um den authentischen Eindruck wiederzugeben:

Wir haben Gedichte, die nur aus Vokalen bestanden, vorgetragen...

Schließlich und endlich, Buchstabengedichte sind wohl auch zum Sehen da, aber auch zum ANsehen – warum also nicht Plakate aus ihnen machen? [...]

Dank dem Verständnis des Setzers war die Verwirklichung leicht, aus dem Kasten der großen hölzernen Buchstaben für Plakate nach Laune und Zufall hingesetzt, was da so kam, und das war sichtbar gut.

Ein kleines f zuerst, dann ein m, dann ein s, ein b, eh, was nun? Na, ein w und ein t und so weiter und so weiter, eine große *écriture automatique* mit Fragezeichen, Ausrufezeichen und selbst einer Anzeigehand dazwischen!

[...]

Das war wirklich eine Sache, die die Herren Dichter, auch die vom Sturm etwa, erstauen musste! Große sichtbare Lettern, also lettristische Gedichte, ja noch mehr, ich sagte mir gleich optophonetisch! Verschiedene Größen zu verschiedener Betonung! Konsonanten und Vokale, das krächzt und jodelt sehr gut! Natürlich, diese Buchstabenplakatgedichte mußten gesungen werden! DA! DADA! (Tristan Tzara, zit. nach Hausmann, 1972: 46f.)

Miró wird noch in Barcelona von solchen Aktionen gehört, dadaistische Manifeste und Gedichte gelesen haben. Mirós eigene Experimente mit Vokalen, der scheinbar spielerische Umgang mit Sprache in den Schrift-Bildern basieren auf der Vorstellung, Sprache bis zur totalen Unkenntlichkeit zu verzerren, sie auf diese Weise zu zerstören und zu erneuern.¹¹ Die Sprach-Kunstwerke von Miró sind ein „Laboratorium für die Befreiung der Sprache“ (Hausmann, 1972: 38).¹²

Der Holzschnitt *Dadü Dada!* (1919) von Raoul Hausmann [Abb.1, folgende Seite] stellt ein frühes Beispiel aus einem solchen „Laboratorium der Sprache“ dar. An einem aus abstrakten Formen zusammengesetzten Apparat ist ein trichterförmiges Sprachrohr angebracht, aus dem es „da-dü dada!“ tönt. Wie die Feuerwehr zu ihrem Löscheinsatz eilt, ist Dada unterwegs zu neuen Ufern einer durch Abstraktion ‚neutralisierten‘ Sprache.

11 Siehe Welchman (1990: 85–88).

12 Parallelen zu den italienischen Futuristen, insbesondere Marinettis Konzept der *Parole in libertà* und zu der Plakatkunst der russischen Konstruktivisten sind offensichtlich.

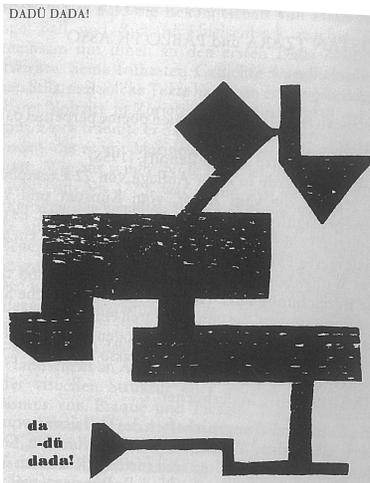


Abb. 1: Raoul Hausmann: *Dadü Dada!*, 1919 (© VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

■ 4 *Vivre avec la dignité d'un poète*: Miró und Guillaume Apollinaire

Literatur und Kunst befreien sich seit der Romantik von den Fesseln klassischer Formgesetze. Victor Hugo hatte in seiner *Préface de Cromwell* bereits 1827 programmatisch verkündet: „c'est la liberté de l'art contre le despotisme des systèmes, des codes et des règles.“ (Hugo, 1963: 444) Dieser Sieg der Modernen eröffnet allen experimentierenden Kunst- und Literaturformen neue Perspektiven und legale Operationsfelder. Der weitgehend offene Kunstbegriff, die Aufwertung der Imagination, die Erweiterung des Begriffs „Schönheit“ um das Groteske, die Aufhebung der Gattungsgrenzen bringen die Annäherung von Dichtung und Malerei weiter voran. Literaten und Maler bestimmen gemeinsam literarästhetische Debatten, wie zum Beispiel die um den „Realismus“. Spätestens seit Baudelaire sind Dichter auch Kunstkritiker, seit Rimbaud verstehen sie sich als „Wortmaler“, die mit der Farbpalette aus Lauten neue Töne in der Poesie anschlagen.

Guillaume Apollinaire ist in der Entwicklung visueller Lyrik ein Erneuerer. Für Mirós Technik der „peinture poétique“ mögen Apollinaires Figurengedichte und Bildtexte ein wichtiger Orientierungspunkt gewesen sein: „Apollinaire was probably Miró's broadest source of inspiration during this period.“ (Rowell, 1972: 55) In seinem poetologischen Vermächtnis, „L'Esprit nouveau et les Poètes“ (1917), reflektiert Apollinaire über veränderte

Funktionen des Wortes in der Kunst,¹³ sucht nach neuen Ausdrucksformen, fordert die Aufhebung der Grenzen zwischen den Künsten.

Les recherches dans la forme ont repris désormais une grande importance. [...] Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature. (Apollinaire, 1917: 944)

Auch in der Praxis neigt Apollinaires Dichtung zur Malerei, sein künstlerisches Selbstverständnis ist das eines Dichter-Malers. Er pflegt Kontakte zu Künstlern (Derain, Braque, Picasso), setzt Techniken der Malerei in die Poesie um: „Selten in der gesamten Kunstgeschichte sind die begabtesten Dichter und Künstler des Tages so eng miteinander verbunden gewesen, oder haben sich so wechselseitig und so fruchtbar beeinflusst.“ (Margaret Davies, zit. nach Adler / Ernst, 21988: 241)

Diesen Austausch zwischen Malern und Dichtern wird auch Miró in Barcelona und Paris pflegen: „vivre avec la dignité d'un poète“ („Notes de travail (1940–41)“ in: Miró, 1995: 188), schreibt er 1940/1941 in sein Notizbuch. Durch Duchamp, Picabia, André Masson, dessen Atelier-Nachbar Miró in der Rue Blomet ist, kommt er in direkten Kontakt mit jungen Dichtern und ihren Werken. In einem Gespräch betont er, dass diese Begegnungen für seine Malerei bedeutender gewesen seien als die mit den Maler-Kollegen:

Il [André Masson, L.R.] comptait parmi ses amis pratiquement tous les jeunes poètes du moment. Je les rencontrais par lui. Et par eux j'entendis discuter de poésie. Les poètes auxquels Masson me présenta m'intéressaient plus que les peintres que j'avais rencontrés à Paris. („Entretien avec James Johnson Sweeney, février 1948“, in: Miró, 1995: 230)

Apollinaires Auffassung, dass Malen und Dichten äquivalente, austauschbare schöpferische Tätigkeiten seien, verwirklicht Miró in seinen *lettristischen Bildern*. Für Apollinaire ist die Malerei Sprachschöpfung, die Dichtung Bildschöpfung. In seinem poetologischen Vermächtnis, „L'Esprit nouveau et les Poètes“ (1917), heißt es hierzu:

C'est que poésie et création ne sont qu'une même chose; on ne doit appeler poète que celui qui invente, celui qui crée, dans la mesure où l'homme peut créer. Le poète est celui qui découvre de nouvelles joies, fussent-elles pénibles à supporter. On peut être

13 Siehe den wichtigen Beitrag von Freeman (1990: 12–55).

Poète dans tous les domaines : il suffit que l'on soit aventureux et que l'on aille à la découverte. (Apollinaire, 1917: 950)

Diese Annäherung wird zum Lebens- und Kunstprinzip erklärt. In einem Gespräch mit Georges Duthuit äußert sich Miró ganz in diesem Sinne:

Et je ne fais aucune différence entre peinture et poésie. Il m'arrive d'illustrer des toiles de phrases poétiques, et vice versa. [...] Peinture et poésie se font comme on fait l'amour ; un échange de sang, une étreinte totale, sans aucune prudence, sans nulle protection. („Entretien avec Georges Duthuit, 1936“, in: Miró, 1995: 162)

Das Konzept einer „peinture-écriture“ spiegelt sich in den Textbildern beider Künstler: Apollinaires Figurengedichte können als Bilder betrachtet, als Texte gelesen werden. Mirós Schrift-Bilder sind poetisch. Während Futuristen, Konstruktivisten, Dadaisten mit optischen Effekten in der *Typographie* arbeiten, verfasst Apollinaire die visuellen Gedichte der *Calligrammes* in Handschrift:

Die Handschrift ist im konventionellen Sinn keineswegs schön: Ihre Stärke liegt darin, dass sie einerseits die dichterische Bewegung als *Stenogramm* oder *Autogramm* festhält, andererseits das Objekt als *Ideogramm* versinnbildlicht. So tritt bei Apollinaire eine *graphische* Komponente in das Figurengedicht ein, welche die *Typographie* nachzuahmen hat. [...] Die *Typographie* wird zu einer Art Handschrift. (Adler / Ernst, 1988: 245)

Für Mirós Technik der Bildpoesie ist das Experiment mit Handschrift zentral. Die Entwicklung seiner Bildpoesie setzt ein mit geschriebenen, gezeichneten Buchstaben, die als Schrift und Bild lesbar sind. Die Grenzen zwischen Dichtung und Zeichnung sind fließend, Schrift und Fläche gehen ineinander über: „He had to find a way to draw that would serve as *écriture*, and it is on the deep level of drawing as writing that Miró made his formal connection to poetry.“ (Krauss, 1972: 31) Mirós unkonventionelle Art, sich der Schrift für die Zeichnung zu bedienen, verbindet ihn mit Apollinaire.

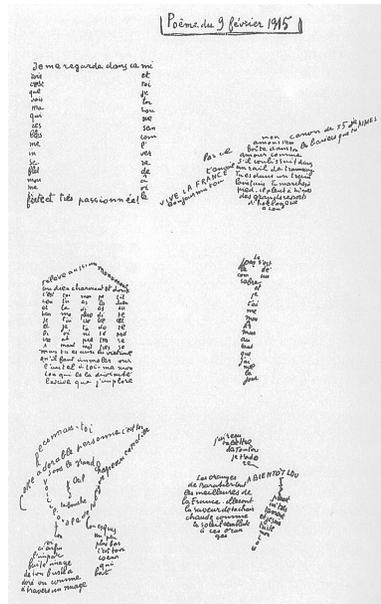
Apollinaires Figurengedicht *Poème du 9 février 1915* [Abb. 2] führt diese doppelte Lesbarkeit vor: Der handschriftlich verfasste Bildtext zeigt sechs Objekte: einen Spiegel, eine Kanone, einen Tempel, einen Säbel, ein Frauenportrait, eine Orange. Es bleibt dem Betrachter überlassen, in welcher Abfolge er Bilder und Texte liest, ob er sie in einen Zusammenhang stellt oder nicht. Die Schrift kann, wie das Portrait zeigt, eine Figur auch plastisch erscheinen lassen. Neben der malerischen Wirkung des Textes geht es Apollinaire auch um geometrische Formen (Quadrat, Kreis, Linie), die in den Wort-Bildern enthalten sind.

Abb. 2 : Guillaume Apollinaire: *Poème du 9 février*, 1915.

■ 5 *Ma peinture se libéra dans la poésie: Miró und Arthur Rimbaud*

Die Wende in Mirós Malerei um 1920 wird durch die Anwendung poetischer Verfahren vollzogen. Programmatisch formuliert Miró rückblickend: „J’ai beaucoup fréquenté, cette année-là, les poètes, car je pensais qu’il fallait dépasser la “chose plastique” pour atteindre la poésie.“ („Je rêve d’un grand atelier, 1938“, in: Miró, 1995: 172) Sich der Poesie anzunähern, um die realistische Maltechnik überwinden zu können, lautet die Formel. Sich der Poesie annähern, bedeutet, sich der Magie des Wortes, der Buchstaben anzunehmen, nach einer Sprache außerhalb des Bedeutungshorizontes zu suchen: „C’est comme une espèce de langage secret, composé de formules d’enchantement, et qui est d’avant les mots“ („Déclaration, 1957“, in: Miró, 1995: 262).

Die Dichtung von Arthur Rimbaud, der dunkle, hermetische Sprachgestus haben wohl dazu beigetragen, dass Miró seine Formensprache in den Versen des „Sehers“ gefunden hat. Mit zentralen Themen von Rimbauds Poesie, wie *Vision*,¹⁴ *Revolte*¹⁵ und *Purismus*,¹⁶ hat sich Miró identifizieren können. In der Rangliste der Lieblingsautoren steht Rimbaud an oberster Stelle: „Mes lectures favorites? Les poètes, les poètes purs, Rimbaud [...].“ („Entretien avec Francis Lee, hiver 1947/1948“, in: Miró, 1995: 223)¹⁷ Lyrik lesen bedeutet hier nicht nur Erschließen eines literarischen



14 Von der „très grande clarté de vision des choses“ und der „vue absolument à l’intérieur de moi“ spricht Miró in der „Lettre à J. F. Ràfols (26 septembre 1923)“, in: Miró (1995: 94).
 15 Verträumt, „avec un sens de la révolte“, sei er als Jugendlicher gewesen; in: „Lettre à Jacques Dupin (9 octobre 1959)“, in: Miró (1995: 54).
 16 Die programmatische Formulierung „vers un art *pur*“ fällt in der „Lettre à J.F. Ràfols (21 août 1919)“, in: Miró (1995: 75).
 17 Siehe auch „Souvenir de la rue Blomet (1977)“, 112–117, hier: 114.

Horizonts, sondern Aneignen und Umsetzung eines poetischen Universums. Mirós Malerei wird sich, indem sie nach dem „Modell Rimbaud“ poetisch arbeitet, befreien: „ma peinture se libéra dans la poésie“ („Souvenir de la rue Blomet, 1977“, in: Miró, 1995: 115) bekennt er. Die Poesie ist es, die die Metamorphose von Mirós Malerei, die endgültige Überwindung des Realismus bewirkt, nicht die surrealistische Theorie. Denn:

J'étais enthousiasmé par les idées nouvelles qu'ils [les jeunes poètes, L.R.] apportaient et surtout par la poésie dont ils discutaient. [...] Le résultat de ces lectures, c'est que je commençais progressivement à m'éloigner du réalisme [...]. („Entretien avec James Johnson Sweeney, février 1948“, in: Miró, 1995: 230)

Indem Miró literarische Techniken verinnerlicht, sie in die Malerei übersetzt, erschafft er sich sein neues poetisches Universum. Dieses Universum ist das einer „réalité *profonde et objective* des choses, non pas superficielle ni surréaliste non plus, mais d'une profonde réalité poétique“ („Lettre à Pierre Matisse, 28 septembre 1936“, in: Miró, 1995: 136). Mittels der Sprache gelingt es, der Banalität des Alltäglichen zu entkommen, einen Zustand schöpferischer Ekstase zu evozieren. Dieser, von Miró auch mit Begriffen „Halluzination“ oder „metaphysischer Zustand“ bezeichnete Produktionsimpuls, „me mettre à dessiner presque entièrement à partir d'hallucinations“ („Entretien avec James Johnson Sweeney, février 1948“, in: Miró, 1995: 230), entspricht keinem unbewussten Automatismus, sondern einem willentlich, bewusst herbeigeführten Zustand.

■ 6 *L'effet d'un choc que je ressens: Zum Verfahren des „poetischen Schocks“*

In einem zentralen Brief an Michel Leiris aus dem Jahre 1924 wendet sich Miró explizit an „les littérateurs [...] vous tous mes amis m'avez beaucoup aidé et facilité la compréhension de maintes choses.“ („Lettre à Michel Leiris, 10 août 1924“, in: Miró, 1995: 97) Dieser Brief stellt ein Dokument seiner Ästhetik, seiner an die Dichtung angelehnten Methode dar. Mit Strenge und absolutem Anspruch verfolgt Miró die Idee, durch eine radikale Veränderung eine neue Formensprache zu finden; „Je travaille furieusement“ („Lettre à Michel Leiris, 10 août 1924“, in: Miró, 1995: 97), schreibt er an Leiris. Indem er wie ein Dichter arbeitet, aus Sprache Ideen schöpft, kommt er diesem Ziel näher. Das laute Sprechen oder Schreiben¹⁸

18 „j'y écris des lettres isolées“, in: „Lettre à Michel Leiris (10 août 1924)“, in: Miró (1995: 97).

eines beliebigen Buchstabens, eines einsilbigen, neutralen Wortes evoziert einen „choc poétique“ („Lettre à Pierre Matisse, 28 septembre 1936“, in: Miró, 1995: 137). Dieser poetische Schock ist das Sprungbrett für einen Rhythmus, er liefert den Impuls, der Malerei in Gang setzen kann. Miró ist sich bewusst, dass es riskante Zustände sind, die es ihm ermöglichen, in unbekannte Regionen vorzudringen. An Ráfols schreibt er: „Je sais que je suis des chemins extrêmement dangereux et je vous avoue que parfois je suis pris d'une panique propre au voyageur qui se retrouve sur des chemins inexplorés avant lui [...]“ („Lettre à J.F. Ráfols, 26 septembre 1923“, in: Miró, 1995: 94) Es sind ebenso Momente größter Luzidität, in denen dem Maler die Dinge mit größter Klarheit vor Augen stehen: „Je me trouve à un moment de *très grande clarté de vision des choses*.“ („Lettre à J.F. Ráfols (26 septembre 1923)“, in: Miró, 1995: 94; Hervorhebung von mir) Der Maler-Dichter ist ein *Seher*, die Sprache sein Instrument. Sie gleicht einem Objekt, mit dem er operiert, das er für seine Zwecke einsetzt, ist das Mittel, aber auch das Ziel des künstlerischen Akts:

Ce point de départ d'une chose artificielle est à mon avis parallèle à celui que les littérateurs pourraient obtenir en partant d'un son quelconque; des R.R. du chant d'un grillon par exemple ou de la prononciation isolée d'une consonne ou d'une voyelle, son soit nasal ou labial. Lui seul pourrait créer en vous poètes un état métaphysique surprenant, même avec la seule prononciation des voyelles ou des consonnes sans la moindre signification. („Lettre à Michel Leiris, 10 août 1924“, in: Miró, 1995: 97)

Poetische Sprache heißt hier verdichtete Sprache, losgelöst von Bedeutung, Rimbaud nennt sie „poésie objective“ (Rimbaud, 1997: 10). Durch die Neutralität der Buchstaben und Silben werden unbekannte Bilder evoziert, objektive Bereiche des Denkens und Fühlens aktiviert. Wie Rimbaud, versteht sich auch Miró als Handwerker des Wortes, der kalkuliert Unkalkulierbares erreichen möchte: „je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant*“ (Rimbaud, 1997: 10), schreibt Rimbaud 1871 an Georges Izambard. Und bei Miró klingt es ähnlich: „Je travaille énormément, avec une régularité et une *méthode absolue*“, so schreibt er 1923 an Ráfols. Die Intensität der Arbeit mache es möglich, schreibt er weiter, eine „*vue absolue à l'intérieur de moi*“ („Lettre à J.F. Ráfols (26 septembre 1923)“, in: Miró, 1995: 94; Hervorhebungen von mir) zu erzeugen. *Poësis*, ganz wörtlich verstanden, macht den schreibenden Maler zum Visionär einer, wie Miró es ausdrückt, „objektiven Realität der Dinge“. Die Methode des „poetischen Schocks“ legt nicht nur unbekannte Dimensionen, sondern auch den Blick frei auf eine „profonde réalité poétique“ („Lettre à Pierre Matisse, 28 sep-

tembre 1936“, in: Miró, 1995: 136), die Miró in der Buchstabenpoesie finden und weiter verfolgen wird.

■ 7 *Beauté des astres et des lettres*: Zur Ästhetik der Laut- und Buchstabenpoesie

Anhand einer Tabelle sowie an ausgewählten Bildbeispielen möchte ich im Folgenden darstellen, dass Miró seit den 1920er Jahren eine Formensprache entwickelt, die am Gedicht *Les voyelles* von Rimbaud orientiert ist. Miró arbeitet an einer Zeichensprache, die er durch das Verinnerlichen und Übertragen von Rimbauds Farbpoetik in die Malerei gewinnt. Aus diesem Grundinventar der Formen entwickelt Miró seine „Sprache“, das „Vokabular der Formen“, wie er es nennt. Wie bereits am Verfahren des „poetischen Schocks“ erläutert, stehen Laut, Wort und Schrift am Beginn der künstlerischen Arbeit. Programmatisch heißt es in einer Notiz: „avant de commencer à les [les idées, L.R.] dessiner définitivement, relire à nouveau le texte“ („Notes, 1940–41“, in: Miró, 1995: 185). Ausgangspunkt von Mirós Schrift-Malerei ist der Text, das gelesene, gesprochene Wort, der handschriftliche Buchstabe. In dem bereits zitierten (Programm-)Brief an Leiris beschreibt Miró das experimentelle Arbeiten stichpunktartig wie folgt:

Une ligne en forme de zigzag décrit sur un papier blanc; au bout
une espèce d'œuf (un ovule) d'où jaillissent des étincelles.

Beauté des astres et des lettres.

Interjections. – Douleurs; surprise. – Étonnement.

Éloquence d'un cri d'admiration poussé par un enfant devant

une fleur qui s'épanouit. („Lettre à Michel Leiris, 31 octobre 1924“, in: Miró, 1995: 98)

In diesen Notizen werden wesentliche Punkte von Mirós „Vokabular der Formen“ angesprochen:

- geometrische Formen (Linie, Winkel, Punkt)
- „Schönheit“ der Buchstaben (Ästhetik der Schrift)
- kosmische Dimension (Universalität)
- „emotionale“ Wirkung durch Interjektionen („Erregung“).

Abstrakte Figuren sind Teil jener Formensprache, deren sich Miró von nun an bedienen wird. Sie spiegelt die Negation realistischer Darstellung, macht auf eine geistige Dimensionen hinter dem sichtbaren Zeichen aufmerksam. Die Ästhetisierung des Buchstabens zeigt, dass sich Miró für

seine Gestalt, nicht für den Inhalt sprachlicher Botschaft interessiert. Die Empfindungslaute stellen eine Art zeitlose Sprache dar, die, unabhängig von den Kulturen, ursprünglichste Bedürfnisse sinnlicher Art, wie Schmerz und Freude, zum Ausdruck bringen. Miró betont, wie wichtig diese „force émotionnelle“⁴⁹ in künstlerischen Werken sei. Dass hier von dem Erstaunen eines Kindes vor einer aufgeblühten Blume die Rede ist, bezieht sich im übertragenen Sinn auf gesuchte Ur- und Anfangsformen künstlerischen Ausdrucks. Hier klingen Rimbauds radikale Forderungen nach einer neuen, die Sinne entfesselnden, universellen Sprache an. Rimbaud schreibt: „il [le poète, L.R.] devra faire sentir, palper, écouter ses inventions; [...] Trouver une langue; – Du reste, toute parole étant idée, le temps du langage universel viendra!“ (Rimbaud, 1997: 30f.) Miró wird diese Idee umsetzen, indem er in seiner Kunst, auf der Basis der fünf Vokale, ein lesbares Zeichenuniversum entwickelt. Das Schaubild 1 auf der nachfolgenden Seite stellt eine Gegenüberstellung von Rimbauds Sonett *Les voyelles* und Mirós Formensprache dar und damit einen direkten Bezug zwischen Dichtung und Malerei her.

■ 7.1 A – O: Linie, Punkt und Fläche

Wie aus dem Sonett ersichtlich, lautet die Reihenfolge der Vokale **A** – E – I – U – **O**. Die Umstellung von U und O ist bedeutsam. Alpha und Omega stellen als erster und letzter Buchstabe des griechischen Alphabets eine Einheit der äußersten Gegensätze dar. Betrachtet man A und O, wie es Miró getan hat, als abstrakte Formen, stellt das A ein Dreieck, das O einen Kreis dar. Das Dreieck ist nach oben gerichtet, der Kreis eine geschlossene Figur. Dreieck und Kreis sind in der Analyse der malerischen Elemente „das ursprünglich gegensätzliche Flächenpaar“ (Kandinsky, 1926: 88f.).

In der Textstruktur von *Les voyelles* impliziert der Ablauf von A – Ω eine Bewegung, die von „unten“ nach „oben“, in Richtung Vollendung und Totalität strebt. Der Raum zwischen A und O deutet diesen „Bewegungshorizont“ an. Während die Vokale A und O als Phoneme sprachliche Zeichen darstellen, die nicht bedeutungstragend sind, sind sie als Laute „Ah“ und „Oh“ Interjektionen, d.h. mit starken Emotionen verbunden. Abstraktion und Emotion stehen hier als äußerste Gegensätze nebeneinander. Die Ästhetik absoluter Widersprüche, wie sie die Dadaisten fordern, wie

19 „Lettre à J.F. Ràfols (26 septembre 1923)“ und „Lettre à Pierre Matisse (28 septembre 1936)“, in: Miró (1995: 94 und 136f.).

Von der „Laut-Malerei“ ...

...zur „lettristischen Bildpoesie“

Arthur Rimbaud <i>Les voyelles</i>					Joan Miró Formensprache
A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu; voyelles;	A E I U O			Figures des Weiblichen Voix (et) elle A - Ω	Totalität
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:			Je		
A, noir corset velu des mouches éclatantes	A noir	Corset		A = schwarzes Korsett	A = ▲ oder ▼ Dreieck
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,					
Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,	E blanc	Vapeurs		E = weiße Wolke	E = ∅ oder € Gebogene u. Gerade
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;					
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles	I rouge	Rire		I = rote Lippen	I = —■ oder ■— Linie und Punkt
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;					
U, cycles, vibrations divins des mers virides,	U vert	Mers		U = grünes Wasser	U = ≈ Wellenlinie
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides					
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;				U = Falten	
O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,					
Silences traversés des Mondes et des Anges:					
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!	O bleu	Ses Yeux		O = blaue Augen	O = Kreis 2 Punkte = ● ●

Schaubild 1.

sie aus der Poetik von Rimbaud hervorgeht, scheint hier umgesetzt. Die anonymen Schriftzeichen scheinen „objektiv“, zugleich verweisen sie auf „emotionale Erregung“. Als abstrakte geometrische Figur stellen A – O das Eckige und Runde, als Symbolfigur Anfang und Ende, also ein ganzes Universum dar.

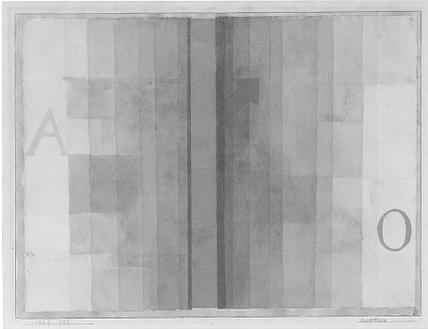


Abb. 3: Paul Klee: *Ouverture*, 1922
(© VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Miró mag in seiner Buchstabenpoesie durch Werke von Paul Klee,²⁰ den er sehr verehrt hat, angeregt worden sein: „La „picto-poésie“ [...] passe chez lui par une liberté d’écriture, qui le situe au premier rang des peintres poètes de ce siècle, auprès de Paul Klee.“ (Art. «Joan Miró», 1975: 211) In Klees Aquarell *Ouverture* von 1922 [Abb. 3] scheint der bei Rimbaud ange-deutete „Bewegungshorizont“ von A nach O auf. An den äußersten Rändern sind das A (im oberen Drittel links) und das O (im unteren Drittel rechts) angeordnet. Eine kompositorische schwarze Linie unterteilt das Bild in zwei gleiche Hälften, auf der rechten Bildseite weist ein roter Pfeil in Richtung „oben“. Während die Vokale A und O auf gelbgrauem Grund stehen, setzt sich der Zwischenraum aus einem Spektrum „blauer Farb-töne“ zusammen.

■ 7.2 *A noir – O bleu: Ceci est la couleur de mes rêves*

Rimbaud suggeriert in der Anordnung der Farben eine sukzessive Bewegung, die bei „A noir“ einsetzt und bei „O bleu“ endet. Der imaginäre

20 Auf die Nähe zu Paul Klee wird meistens nur verwiesen. Der sprachphilosophische Ansatz von Klee scheint mir vorbildlich für Mirós Buchstabenpoesie zu sein. Miró äußert seine Bewunderung für Klees Arbeiten wiederholt, in „Souvenir de la rue Blomet (1977)“, „Notes (1940–41)“, „Entretien avec Francis Lee (1947/48)“, in: Miró (1995: 116, 189, 225). Siehe auch Rose (1986: 28–30); Art. „Joan Miró“ (1975: 205 u. 211).

Weg führt aus der Tiefe in die Höhe, aus dem Schwarz einer materiellen Welt in das sublimen Blau einer geistigen Sphäre. Farben sind hier keine physikalischen Bestandteile des Farbkreises, sondern Grundlage lyrischer Bildgestaltungen: Schwarz als Abwesenheit des Lichts, als Bild für Tod und Inferno, als ‚Farbe‘ des Hässlichen; Blau, mit allen Implikationen romantischer Poesie, mystischer Idee von Unendlichkeit oder demütigender Schönheit, wie sie Baudelaire in seinem Sonett *À une passante* (1860) beschrieben hat.

O	=	Blau
U	=	Grün
i	=	Rot
E	=	Weiß
A	=	Schwarz

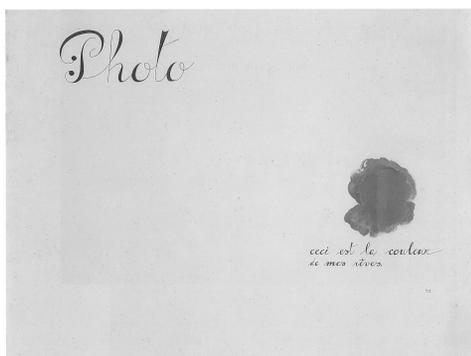


Abb. 4: Joan Miró: *Photo... ceci est la couleur de mes rêves*, 1925 (© Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Das 1925 entstandene Bild *Photo... ceci est la couleur de mes rêves* [Abb. 4] von Miró liest sich vor diesem Hintergrund als Programm-Bild: Schwarze Schrift (*Photo*), blauer Klecks, schwarze Schrift (*ceci est la couleur de mes rêves*) zeigen das Zusammenspiel von Schrift und Farbe, mit dem Miró experimentiert. Mit Tinte schreibt Miró Sätze, Worte, Buchstaben, mit dem Pinsel malt er farbige Flächen. Schwarze Schrift und blaue Farbe spiegeln Mirós Ästhetik: Sichtbares der materiellen Welt (*Photo*), das Unsichtbare der imaginären Welt (Träume) darzustellen. Im Unterschied zu Rimbauds strengem Textaufbau und suggerierter Vertikalität, trägt Miró die Zeichen und Bilder willkürlich, ohne räumliche Logik auf, scheint mit jeder Illusion von Realismus brechen zu wollen.

■ 7.3 A EIU O – Im Laboratorium der Sprache

Die folgenden Bildanalysen aus der abstrakten Schaffensperiode Mirós zeigen exemplarisch seine Fähigkeit, aus Schreibungsbewegungen Figurenkonturen zu entwickeln. Die folgenden Einzelinterpretationen mögen in diesem Sinne gelesen werden. Das literarische Schlüsselerlebnis „Rimbaud“ geht in seine bildnerischen Werke ein.

Zwei Arbeiten von Miró aus dem Jahr 1924 greifen das Thema Sprache und Schrift auf. Sie zeigen den Maler-Dichter beim Experimentieren im Laboratorium der Sprache: beim Sprechen von Lauten, beim Schreiben von Vokalen, bei der Umsetzung jener Methode „Rimbaud“, die Miró in seinen Briefen und Gesprächen beschrieben hat. In der Skizze *Étude pour automaton* [Abb. 5] hat Miró um die Vokale A und O eine Serie von Zeichen, Kreise, Punkte und Linien, angeordnet. Das A und O bilden den oberen und unteren Teil einer „Sprechmaschine“. Rechts oben ist eine Art Kurbel (A), rechts unten ein Rad (O) angebracht. Ein blasenartiges Gebilde stellt einen Kopf mit Augen, Nase, Mund, einem rüsselartigen Hör- und Tastorgan dar. Alle fünf Sinne sind an diesem mechanischen Vorgang beteiligt: Aus dem Mund strömt es, die Augen sind weit geöffnet. Solange die Sprechmaschine unter Dampf steht, mag das Rad am unteren Ende ‚in Fahrt‘ bleiben. Die Abläufe *zwischen* A und O zeigen den Künstler und sein Sprachobjekt: Durch einen „objektiven“ Anlass(er) werden die Sinne in Schwingung gebracht, der schöpferische Vorgang kommt in Bewegung.

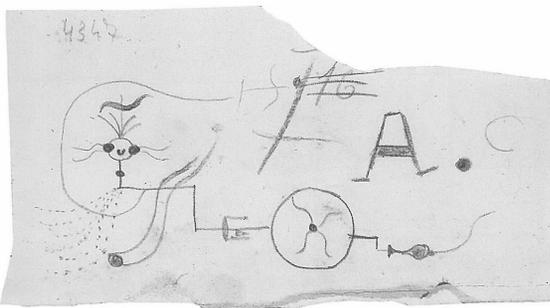


Abb. 5: Joan Miró:
Étude pour automaton,
1924 (© Successió
Miró / VG Bild-
Kunst, Bonn 2009).

L'écrivain (aieon, le poète) aus demselben Jahr [Abb. 6] zeigt den Maler als Dichter, wie er mit Schrift experimentiert. Diese Zeichnung ist wahrhaft *lettristisch*, eine Hommage an Rimbaud. In dünnen Strichen gezeichnet: ein Männergesicht, ein Tintenfass, zwei Schreibfedern. Rechts oben sind zwei

Briefmarken aufgeklebt: die blaue zeigt einen Männerkopf, die rote eine Frauengestalt. Neben dem Gesicht stehen: in dicken schwarzen Kleinbuchstaben die Vokale „aeiou“, ein „y“, neben dem Fässchen das französische Wort „encre“ (Tinte) geschrieben. Hier wäre zu fragen: Spielt Miró mit der doppelten Bedeutung des französischen Wortes *lettre* (Brief, Buchstabe)? Wenn dem so wäre, dann könnte mit Brief auch der *Seber*-Brief, mit „Buchstabe“ auch *Les voyelles* gemeint sein. Der Bildtitel *L'écrivain* könnte sich, in diesem Sinne gesehen, auf Rimbaud und Miró beziehen.

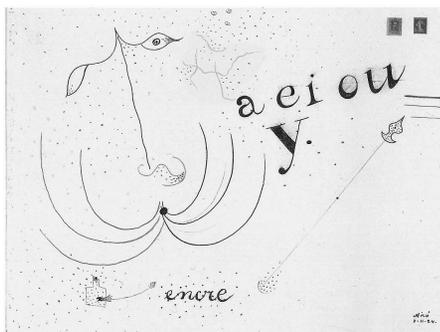
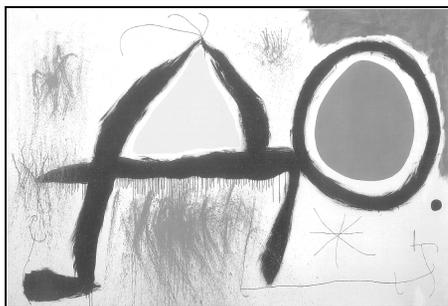


Abb. 6: Joan Miró: *L'écrivain* (*aieou, le poète*), 1924 (© Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Abb. 7: Joan Miró, *Personnage devant le soleil*, 1968 (© Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).



An *Personnage devant le soleil* von 1968 [Abb. 7] möchte ich zeigen, dass Miró auch noch vierzig Jahre später an einer Zeichensprache festhält, die er aus *Les voyelles* abgeleitet hat. Im Kontrast zur Experimentalphase der 1920er Jahre, kann man hier deutlich sehen, wie Miró die geschriebenen Vokale in figurative Embleme verwandelt. In *Les voyelles* unterlegt Rimbaud jedem der Vokale Sinndimensionen, die Miró aufgreift und in eine geometrische Form überträgt. Von A nach O gelesen, ergibt sich folgende Reihung:

O	=	Augen	–	zwei Punkte	
U	=	Wasser	–	Wellenlinie	
i	=	Lippen	–	Linie und Punkt	
E	=	Wolke	–	Gebogene/Gerade	
A	=	Korsett	–	Dreieck	

Betrachtet man *Personnage devant le soleil*, fallen auf den ersten Blick nur das **A** und **O** ins Auge: das **A** mit (gelbem) Dreieck, das **O** mit (rotem) Punkt. In Mirós *peinture poétique* kann jede Buchstabenform auf dem Kopf stehen, in alle Richtungen gelesen werden, zugleich zwei Formen in sich enthalten oder nur zaghafte angedeutet sein. Wo sind hier andere Vokale zu finden? Nach dem aus der Tabelle entwickelten Schema entspricht das E einer Gebogenen, auf die eine Linie stößt. Am linken „Fuß“ des A findet sich ein solches **€** in zartem Strich. Wie an einem dünnen Faden „hängt“ es dort. Ganz anders das **I**. Es „liegt“, setzt sich aus der schwarzen Horizontalen des A und dem roten Punkt des O zusammen. Das **U** entspricht Wellenlinien: hier sind sie in der blauen Umrahmung des O, in den wilden blauen Pinselstrichen am linken Bildrand zu finden. In der suggestiven Sinngebung von Rimbaud finden sich zwei Augen (Ses Yeux!), auch hier sind es zwei Punkte: ein großer roter, ein kleiner schwarzer am rechten Bildrand. Schrift und Bild stehen hier nicht mehr nebeneinander, sondern gehen ineinander über. AEIUO ist Schrift und zugleich Figur: Das A hat Stand- und Spielbein, steht zur Sonne O gerichtet, es könnte das Bild des trunkenen Dichters sein: „Et le poète soûl engueulait l’Univers.“ (Rimbaud, 1972: 222)

■ 7.4 „Voix et elle“ oder der weibliche „Sprachkörper“

Zwischen 1925 und 1930 entsteht eine Serie von Arbeiten, in denen Miró die Vokale und ihre Schriftgestalt in weibliche Körper verwandelt, somit aus „Schriftzeichen“ „Sprachkörper“ macht. Miró setzt Rimbauts ‚Bildsprache‘ in malerische Schrift-Bilder um: Laut und Schrift werden reine Fläche. Das französische Nomen „voyelle“ (Vokal) enthält nämlich noch eine andere Bedeutungsebene: „voix“ (Stimme) und „elle“ (sie). Mit den Vokalen werden auch Elemente des Weiblichen assoziiert. Miró greift sie auf, gestaltet aus ihnen weibliche Körper. In *Les voyelles* trägt die weibliche Figur ein schwarzes Korsett, sie lacht, ihre Augen blitzen blau-violett.²¹

21 Rowell deutet die Metaphern des Weiblichen als „a highly esoteric presentation“, in der

Anklänge an Baudelaires halb göttliche, halbdämonische Stadtmuse in *À une passante* sind unverkennbar.

In den Bildern *Femme, Journal, Chien* von 1925, *Portrait d'une femme en 1820* von 1929 und der Materialcollage *Construction* von 1930 sind Mirós Ablösung von der Schrift und der Übergang zur figurativen Darstellung zu erkennen. *Femme, Journal, Chien* [Abb. 8] zeigt eine Frauenfigur, die aus reinen geometrischen Formen zusammengesetzt ist. Mit Seitenblick auf den Kubismus hält sie in der einen Hand die Zeitung, in der anderen einen Hund an der Leine. Dieser abstrakte Körper setzt sich aus folgenden Zeichenelementen zusammen:

O	=	Augen	(schwarzer Punkt und O)
U	=	Brust und Arme	(schwarze Wellenlinie, U)
i	=	Hals und Kopf	(schwarze Linie, roter Punkt)
E	=	Oberkörper/Hals	(weiße Gebogene, schwarze Gerade)
A	=	Unterkörper	(schwarz-gelbes Dreieck)

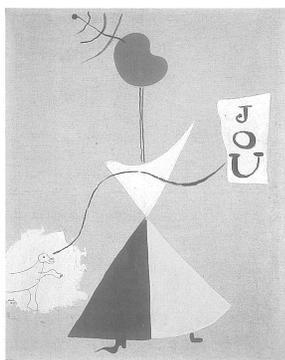
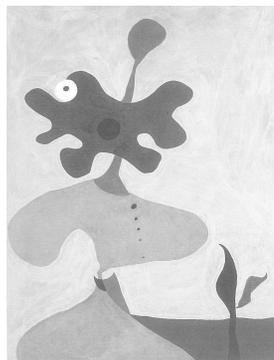


Abb. 8 (links): Joan Miró: *Femme, Journal, Chien*, 1925.

Abb. 9 (rechts): Joan Miró: *Portrait d'une femme en 1820*, 1929.

Abb. 8–9:
© Successió Miró /
VG Bild-Kunst,
Bonn 2009.



In *Portrait d'une femme en 1820* [Abb. 9] sind die Referenzen auf die Schrift kaum noch zu erkennen. Die geometrischen Formen wirken wie gedehnt, gezogen wie ein Gummi. Nicht mehr eckige, sondern runde Formen bestimmen die Gestalt dieses so weiblichen „Sprachkörpers“. Aus der Schrift ist hier reine Fläche geworden. Die bürgerliche Dame, ein wahres Ungeheuer, setzt sich nach dem Schema aus folgenden „Einzelteilen“ zusammen:

Rimbaud „evokes the different sexual attributes of a female body“. Miró habe die sexuellen Bilder im Sinne surrealistischer Deutung verwendet (Rowell, 1972: 46–47).

O	=	weißes und schwarzes Auge
U	=	ockerfarbene Bluse mit Knöpfen
i	=	roter Hals und roter Hut
E	=	roter Hals auf schwarzer Grimasse
A	=	ockergelber Rock mit Gürtel

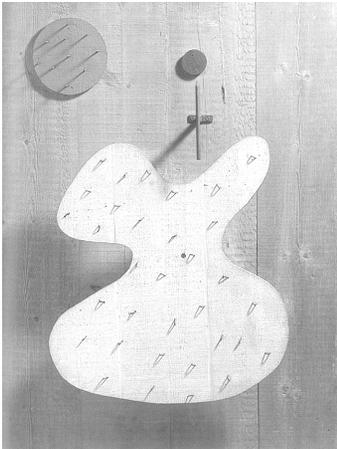


Abb. 10: Joan Miró: *Construction*, 1930
(© Successió Miró / VG Bild-Kunst,
Bonn 2009).

In der Materialcollage *Construction* [Abb. 10] ist der weibliche „Sprachkörper“ nicht nur gedehnt, sondern in seine Einzelteile zerlegt. Die Formen hängen nicht mehr direkt zusammen, sondern fliegen förmlich über die Fläche. Dennoch ist der weibliche „Sprachkörper“ in seinen Rundungen erkennbar. Auch hier sind alle einzelnen Elemente des Schemas zu finden:

O	=	rotes und blaues Auge
U	=	Rundungen des weißen Körpers
i	=	schwarzer Hals und blauer Kopf
E	=	weißer Oberkörper mit schwarzem Hals
A	=	weißer Unterkörper mit Taille

■ 8 AEIUO! – *Hommage à Rimbaud*

Die vorliegende Studie versteht sich als Anregung, Mirós Kunst als Sprachkunst zu betrachten, sie im Zusammenhang von experimenteller Dichtung neu zu sehen und zu bewerten. Mirós Kunstverständnis leitet sich nicht vom Surrealismus, sondern aus der Dichtung der frühen Moderne – insbesondere aus (Vor-)Formen der visuellen Poesie – her. Vor dem Hintergrund von Mirós Schriften und Gesprächen liest sich das bildnerische Werk mit anderem Blick, erscheint die allgemein gegenwärtige Auffassung, der Maler Miró sei Surrealist gewesen, eher eine Verkürzung zu sein. Die grundlegende Wende, die Miró in den 1920er Jahren vollzieht,

geht nicht auf den Einfluss von Psychoanalyse und Automatismus, sondern, so meine Annahme, auf Mirós intensive Auseinandersetzung mit Rimbauds Dichtung, seiner Poetik zurück. In diesen Jahren experimentiert er mit Sprache und Schrift, arbeitet an seiner *peinture poétique*. Es ist eine Bildpoesie, die auf dem Spiel mit Buchstaben und ihren Formen beruht. Miró wendet sie auf mehrere Techniken an, präsentiert sie in vielen Variationen. Eine späte Hommage an Rimbaud mögen das Gemälde *Chanson des voyelles* (1967) und die Illustration der *Lettre dite du voyant* (1974) sein.

Angeregt zu meinen Überlegungen hat mich ein kleiner, scheinbar belangloser Notizzettel [Abb. 11]. Ich fand ihn auf der letzten Seite des Bildbandes *The Roots of Miro*, in dem sämtliche Skizzen und Notizen aus Mirós Nachlass aufgearbeitet sind. ■

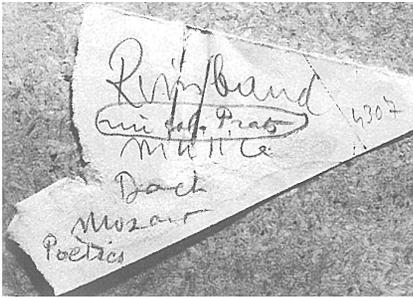


Abb. 11: Joan Miró: Notizzettel, ohne Jahr.

■ Bibliographie

■ Primärtexte

Apollinaire, Guillaume (1965): „Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916)“, in: ders.: *Œuvres poétiques*, hg. von André Billy, Marcel Adéma und Michel Décaudin, Paris: Gallimard, 163–314.

— (1991): „L’Esprit nouveau et les Poètes (1917)“, in: ders.: *Œuvres en prose complètes*, hg. von Pierre Caizergues und Michel Décaudin, Paris: Gallimard, 943–954.

Breton, André (1928): „Le Surréalisme et la peinture“, in: ders. (1965), 1–48.

— (1941): „Genèse et perspective artistique du surréalisme“, in: ders. (1965), 49–82.

— (1958): „Joan Miró, ‘Constellations’“, in: ders. (1965), 257–265.

- (1965): *Le Surréalisme et la peinture*, Paris: Gallimard.
- Garnier, Pierre (1996): „anfänge der welt“ (1992/93), „auch die erde ist ein vokal“ (1992/93), in: Gomringer, Eugen (Hrsg.): *visuelle poesie*, Stuttgart: Reclam jun., 84–87.
- Hausmann, Raoul (³1992): *AM ANFANG WAR DADA*, hg. v. Karl Riha und Günter Kämpf, Gießen: Anabas.
- Hugo, Victor (1963): *Préface de Cromwell*, in: ders.: *Théâtre complét* (I), hg. von Roland Purnal, Jean-Jacques Thierry und Josette Méléze, Paris: Gallimard, 409–454.
- Kandinsky, Wassily (¹⁰1955 [1926]): *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bern: Benteli Verlag.
- Klee, Paul (⁴2004): *Gedichte*, hg. v. Felix Klee, Zürich / Hamburg: Arche.
- Miró, Joan (1957): *Gesammelte Schriften, Photos, Zeichnungen*, hg. v. Ernst Scheidegger, Zürich: Arche.
- (1989a): *Arbeiten auf Papier (1901–1977)*, hg. von Carl Haenlein, Hannover: Kestner-Gesellschaft.
- (1989b): *The Illustrated Books: Catalogue Raisonné*, hg. von Patrick Cramer, Geneva: Patrick Cramer Publisher.
- (1993): *Joan Miró. 1893–1993*, hg. von der Fundació Joan Miró, Barcelona: Julio Ollero Editor.
- (1995): *Écrits et entretiens*, hg. von Margit Rowell, aus dem Englischen übers. von Gilles Courtois, Paris: Lelong.
- (2004): *Joan Miró 1917–1934. La naissance du monde*, hg. von Agnès de la Beaumelle, Paris: Editions du Centre Pompidou.
- Picabia, Francis (2005): *Écrits critiques*, hg. von Carole Boulbès, Paris, Mémoire du Livre.
- Rimbaud, Arthur (1972): *Ceuvres complètes*, hg. von Antoine Adam, Paris: Gallimard.
- (²1997): *Seher-Briefe / Lettres du voyant*, übers. u. hg. von Werner Koppenfels, Mainz: Dieterich'sche Buchhandlung.
- Tzara, Tristan (1979): *lampisteries précédées des sept manifestes dada*, Paris: Société Nouvelle des Éditions Pauvert.

■ Sekundärtexte

- Adler, Jeremy / Ernst, Ulrich (21988): *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft.
- Art. „Joan Miró“ (1975), in: *Encyclopédie du Surréalisme*, hg. von René Passeron, Paris: Editions Aimery Somogy, 205–211.
- Bürger, Peter (2001): „Befreiung und ‚refus‘: Miró und der Surrealismus“, in: ders.: *Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst*, Frankfurt: Suhrkamp, 123–134.
- Combalía, Viktoria (2002): „Mirós Strategien: rebellisch in Barcelona, schweigsam in Paris“, in von Wiese / Martin (Hrsg.), 38–49.
- Düchting, Hajo (1986): „Das ist die Farbe meiner Träume – Zur Bedeutung der Farbe bei Miró“, in: *Joan Miró*, Zürich: Kunsthaus / Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, 91–102.
- Dupin, Jacques (1961): *Joan Miró. Leben und Werk*, aus dem Französischen übers. von Lothar Klünner und Johannes Hübner, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg.
- (1993): *Miró*, Paris: Flammarion et Galerie Lelong.
- Erben, Walter (1988): *Joan Miró 1893–1983. Mensch und Werk*. Mit einem Beitrag zum Spätwerk Mirós und Bildbeschreibungen von Hajo Düchting, hg. von Ingo F. Walther, Köln: Benedikt Taschen Verlag.
- Freeman, Judi (1990): „Bedeutungsschichten – Mehrfache Lesarten der Wort-Bilder in Dada und Surrealismus“, in: dies.: *Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus*. Mit einem Beitrag von John C. Welchman, aus dem Amerikanischen übers. von Ebba Drolshagen, München: Hirmer Verlag, 12–55.
- Friedrich, Hugo (1956): *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg: Rowohlt.
- Gassner, Hubertus (1988): „Sternbild mit Aszendent. Zu Mirós Zeichenwelt“, in: *Miró: Gemälde, Plastiken, Zeichnungen und Graphiken; Werke aus der Sammlung des spanischen Staates*, München: Hirmer Verlag, 21–29.
- (1994): *Joan Miró. Der magische Gärtner*, Köln: DuMont.
- Gimferrer, Pere (1993): *The Roots of Miró*, Barcelona / New York: Ediciones Polígrafa / Rizzoli International Publications.
- Grimm, Jürgen (1993): *Guillaume Apollinaire*, München: C.H. Beck.

- Haenlein, Carl (1989): „Joan Miró – Arbeiten auf Papier“, in Miró, 9–27.
- Holländer, Hans (1982 [1970]): „Ars inveniendi et investigandi: Zur surrealistischen Methode“, in: Bürger, Peter (Hrsg.): *Surrealismus*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 244–312.
- (1995): „Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen“, in Zima (Hrsg.), 129–170.
- Kemper, Hans-Georg (1974): „Das Lautgedicht“, in: ders.: *Vom Expressionismus zum Dadaismus. Eine Einführung in die dadaistische Literatur*, Kronberg / Taunus: Scriptor Verlag, 149–205.
- Krauss, Rosalind E. (1972): „Magnetic Fields: The Structure“, in: *Joan Miró. Magnetic Fields*, New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 11–38.
- Leiris, Michel (1989): „Joan Miró“, in Miró, 31–35.
- Renner, Rolf Günter (1995): „Schrift-Bilder und Bilder-Schriften. Zu einer Beziehung zwischen Literatur und Malerei“, in Zima (Hrsg.), 171–208.
- Rose, Barbara (1986): „Miró aus amerikanischer Sicht“, in: *Joan Miró. Ausstellungskatalog*, Zürich: Kunsthau / Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, 103–142.
- Rowell, Margit (1972): „Magnetic Fields: The Poetics“, in: *Joan Miró. Magnetic Fields*, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 39–69.
- Schneede, Uwe M. (1973): *Malerei des Surrealismus*, Köln: DuMont Schauberg.
- Vowinkel, Andreas (1989): „Joan Miró“, in: ders.: *Surrealismus und Kunst. Studien zu Ideengeschichte und Bedeutungswandel des Surrealismus vor Gründung der surrealistischen Bewegung und zu Begriff, Methode und Ikonographie des Surrealismus in der Kunst 1919–1925*, Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag, 321–355.
- Welchman, John C. (1990): „Nach der Wagnerianischen Bouillabaisse: Theorie und Praxis des Wort-Bildes in Dada und Surrealismus“, in: Freeman, Judi: *Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus*, aus dem Amerikanischen übers. von Ebba Drolshagen, München: Hirmer Verlag, 56–96.
- von Wiese, Stephan (2002): „Malerei als Universalpoesie. Die Verbindung von Bild und Wort bei Joan Miró“, in: ders. / Martin (Hrsg.), 50–63.
- / Martin, Sylvia (Hrsg. 2002): *Joan Miró. Schnecke Frau Blume Stern*, München / Berlin: Prestel Verlag.
- Wyss, Dieter (1950): *Der Surrealismus. Eine Einführung und Deutung surrealistischer Literatur und Malerei*, Heidelberg: Lambert Schneider.

Zima, Peter V. (Hrsg. 1995): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

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

Resum: Joan Miró és una figura cabdal dins del panorama de l'art modern. Quan als anys vint el pintor català arribà a París, renovà totalment la seva concepció tècnica i estètica. Els treballs d'aquest període coneguts com “pintures oníriques”, “pintures automàtiques”, són considerades constants del surrealisme francès. El següent estudi vol demostrar, en contra dels enfocaments actuals, l'escepticisme de Miró respecte les teories i pràctiques del surrealisme, ja que ell només admeté “una *tendència* surrealista”. Als *Écrits*, Miró ofereix detalls sobre fonts importants d'inspiració: la poètica d'Arthur Rimbaud (poeta-visionari), Guillaume Apollinaire (poeta-pintor) i els dadaïstes (poesia-provocació). Miró no tan sols desenvolupà un “estil poètic”, sinó que a més experimentà amb textos poètics durant el seu procés creatiu. La *peinture poétique* de Miró es pot relacionar amb el famós sonet de Rimbaud *Les voyelles* (1871). El pintor traslladà la visió de sons purs i la dimensió suggestiva i metafísica de les lletres de Rimbaud vers la pintura visual, tot usant el llenguatge com a material fonètic. En diversos dibuixos, pintures i collages, les vocals A, E, I, U, O corresponen a signes plens de simbolisme i poden ser vistes com a formes geomètriques objectives i abstractes. Pel pintor-poeta Miró, escriure i pintar són processos anàlegs. Diferents combinacions de “quadres-lletra” poden oferir-nos un inventari inesgotable d'art poètic mironià. ■

Summary: Joan Miró is a towering figure in the landscape of modern art. In the 1920s, when the Catalan painter came to Paris, he totally renewed his conception of techniques and aesthetics. Generally, the works of this period are regarded as “dream pictures”, “automatic paintings”, as a constant part of French Surrealism. The following study tries, in opposition to the current approach, to show that Miró was sceptical about the surrealist theories and practise of art, conceding having only “une *tendance* surréaliste”. In the *Écrits*, Miró offers details about important origins of inspiration: the poetry of Arthur Rimbaud (poet-seer), Guillaume Apollinaire (poet-painter) and the Dadaists (poetry-provocation). Miró not only developed a “poetic style”, but experimented with poetic texts for the process of painting. Miró's *peinture poétique* can be related to Rimbaud's famous sonnet *Les voyelles* (1871). The painter transferred Rimbaud's vision of pure sounds, his suggestive and metaphysical dimension of letters into visual painting, using the language as phonetic material. In different drawings, paintings and collages the vocals A, E, I, U, O correspond to symbolic signs and can be seen as objective, abstract geometric forms. For the painter-poet Miró, writing and painting are analogue processes. Various combinations of “letter-pictures” seem to have offered an inexhaustible inventory for Miró's poetic art. [Keywords: Miró, Rimbaud [Arthur], poetics, *Les voyelles*, Apollinaire [Guillaume], *Calligrammes*, Dadaism, Surrealism, *peinture poétique*] ■