

DAS FELD DER LEIDENSCHAFTLICHEN FANTASIE

Colm Tóibín

Joan Miró, 1925

Langsam, während das 19. Jahrhundert verging und das 20. begann, wurde den Schriftstellern und Malern auf fast unverschämte Weise bewusst, dass Schreiben mit Sprache und Malerei mit Farbe gemacht wird. Die Künstler wurden auch ausgesprochen empfänglich für Ideen über Bewusstsein, Symbole und Willen, Ideen, die dank Freud, Jung, Nietzsche und deren Anhängern zum Allgemeingut wurden. So erhielt jeder Satz oder Pinselstrich seine eigene dynamische Kraft; er war ein purer Willensakt, aber auch ein Akt der List; er vermochte genauso viel zu verstecken wie er enthüllte. Ein Pinselstrich konnte zugleich allerreinste Malerei sein und eine symbolische Kraft besitzen. Die künstlerische Kunst ließ Enthüllung und Verdeckung Hand in Hand gehen. In den entstandenen Werken traten das Nervensystem und die Musik des verborgenen Selbst genauso hervor wie das eindeutige Bild und der bewusste Rhythmus.

Joan Miró, 1925

Was konnte die Malerei noch bedeuten oder machen, als die Karriere des 1893 geborenen Joan Miró begann? Wie konnte die Welt aussehen, die gemalte Oberfläche, wenn sie zugleich wissend und rein erscheinen sollte und auch in den zähen, komplexen und unruhigen Wassern des Symbols und des Ich gebrochen werden sollte? Diese Probleme beschäftigten Miró, als er versuchte, neue Formen und Systeme zu schaffen und seine eigene Ikonografie zu finden. Es ist faszinierend, wie allein er war, als er diesen Prozess begann und wie provinziell Barcelona in diesen frühen Jahren seines Künstlerseins noch war. Trotz der Fortschritte und Experimente in der Architektur und sogar in der Politik war Barcelona für einen Maler eine Art rückständiges Nest. Die wahre Welt begann jenseits der französischen Grenze.

Joan Miró, 1925

In seinem einsamen Streben, weit entfernt von der Vielzahl kosmopolitischer Einflüsse, begann Miró wie von Null an mit Farbe und Substanz, Form und Schatten, Träumen und Bewusstsein zu experimentieren. Die Scheinwelt und die gemalte Welt, die er schaffen wollte, entstanden durch einsames Träumen und harte Arbeit. Einsam in der Stadt und später allein in der Landschaft von Tarragona, begann Miró eine zielstrebige und ungewisse Arbeit mit einer einfachen Reihe von Systemen, und es gelang ihm beinahe durch reine Ausdauer, eine Verbindung zwischen sich selbst und den Zeichen auf der Bildoberfläche zu schaffen, die erst zaghaft war und später hart erkämpft, anspruchsvoll und kompromisslos. Er spielte mit Unschuld und Erfahrung, während er sein geträumtes und sein waches Leben ineinander widerhallen ließ.

Joan Miró, 1925

Miró hatte viel mit Francis Bacon gemeinsam. Beide kamen aus Verhältnissen ohne jegliches Interesse für die Malerei. Beide suchten und fanden die Befreiung und Inspiration im Paris der 1920er Jahre. Beide lernten eine Menge von Picasso. Beide machten Versionen herausragender Portraits der Kunstgeschichte. Beide erfanden eine persönliche Ikonografie, die sofort unverwechselbar wurde; und dann bemühten sich beide jahrelang, was sie erfunden hatten zu verfeinern, umzuformen und zu erweitern, ohne dabei in Selbstparodie zu verfallen. Obwohl keiner der beiden im Zweiten Weltkrieg kämpfte, ist in den Bildern beider ein starker Einfluss dieses Krieges, und in Mirós Fall auch des Spanischen

Bürgerkrieges, erkennbar. Keiner der beiden scheute sich davor, die menschliche Figur als etwas Makabres, Tierisches, Lüsternes darzustellen.

Joan Miró, 1925

Während der letzten dreißig Jahre ihres Lebens arbeitete jeder von ihnen in nur einem Studio. Beide waren Einzelgänger, die ihren eigenen Weg gingen. Dennoch half ihr frühes Kokettieren mit dem Surrealismus beiden enorm, und sei es nur, um ihnen den reinen Genuss näherzubringen, der darin lag, zu malen, um zu überraschen, zu stören und zu beunruhigen. Obwohl Miró sich an der Natur inspirierte, anders als Bacon, dessen Bilder sich klarer mit der menschlichen Verzweiflung beschäftigten als die von Miró, wäre es ein Fehler, die dunklen, erschreckenden Energien im Herzen vieler von Mirós Bildern zu übersehen.

Joan Miró, 1925

Sie hatten aber noch etwas anderes gemeinsam, das interessanter ist. Keiner der beiden war ein begabter Zeichner, und diese fehlende Begabung war für beide eine Art Geschenk. Notgedrungen begannen sich beide für das Bild selbst zu interessieren und für den Gebrauch des Instinkts anstatt für Linie oder Definition oder den dauernden Wandel oder sonst ein Zeichen eines außergewöhnlichen Talents. Beide interessierten sich für Bilder, die Formen psychischer Unterdrückung enthielten oder freigaben, eine onirische Welt am Rande des Albtraums. Beide behaupteten, keine Skizzen für ihre Bilder zu entwerfen, obwohl sie es in Wahrheit beide taten. Beide zeichneten auf den Seiten von Büchern; und beide verwendeten Beschreibungen, mit Stichwörtern oder kurzen Sätzen, um ein Bild zu planen. Miró leugnete, vorbereitende Skizzen zu machen, um den Surrealisten zu gefallen, die diese bewusste Vorbereitung eines Bildes als eine Art Verrat empfanden, als Untreue gegen die Kraft des Unterbewusstseins. Bacon leugnete es vielleicht, weil er es nicht für wichtig hielt. Dennoch tauchten nach seinem Tod, als sein Atelier Stück für Stück von London nach Dublin übersiedelt wurde, eindeutige Beweise für Bacons Skizzen auf.

Joan Miró, 1925

Es gibt vier Gebäude, die für Joan Miró wichtig waren, und jedes hilft uns auf eigene Weise, seinen komplexen Geist und seine Kunst zu verstehen. Das erste ist sein Geburtshaus in Barcelona; es befindet sich in einer kleinen Passage am Carrer Ferran, in der Altstadt in der Nähe der Plaça Sant Jaume, mit der wenig verheißungsvollen Adresse Passatge del Crèdit (Kreditpassage). Mirós Vater besaß eine Uhrmacherei in der Nähe der Plaça Reial. Obwohl die Stadt in den Jahren, in denen Miró aufwuchs große Veränderungen durchmachte, zeigte er sich gleichermaßen von ihrer konservativen Atmosphäre erstickt wie von der neuen Architektur und den politischen Umbrüchen begeistert.

Joan Miró, 1925

Miró hatte nichts von Picassos außergewöhnlichen und frühreifen Talent. Er war schon früh mehr an reiner Farbe und Struktur als an Darstellung interessiert. Jedenfalls hatte er kein Talent für akademische Zeichnungen. Als er dann sein Kunststudium an der Llotja begann, wo auch Picasso studiert hatte, ermunterte ihn niemand zu bleiben. Mit siebzehn Jahren begann er auf Druck seiner Eltern als Büroangestellter zu arbeiten; er schuftete sechs Tage die Woche von acht Uhr früh bis neun Uhr abends in einem Büro und nach einem Jahr erlitt er eine Art Nervenzusammenbruch.

Joan Miró, 1925

Er war und bleibt eine Figur, die leicht falsch verstanden werden kann. Er wirkte scheu und schüchtern, besaß aber einen völlig

kompromisslosen Geist. Sein Werk mag unpolitisch und pur erscheinen, doch er war sein Leben lang ein überzeugter Katalane (seine Notizbücher verfasste er auf Katalanisch oder Französisch, nicht auf Spanisch) und ließ sowohl während des Bürgerkriegs als auch während der Francodiktatur keinen Zweifel an seinen Sympathien für die politische Linke. Er hatte viele Freunde, doch trotz seiner Verbindung zu den Surrealisten gehörte er keiner Gruppe an und war eine durch und durch unabhängige Figur.

Joan Miró, 1925

Im Alter von neunzehn Jahren begann er an einer von einem Katalanen namens Francesc Galí geleiteten Kunstschule zu studieren. Er konnte nach wie vor nicht zeichnen, war mit eigenen Worten nicht fähig, eine gerade von einer krummen Linie zu unterscheiden. Galí arbeitete mit ihm und versuchte ihn Stillleben von farblosen Objekten zeichnen zu lassen, etwa von einem Wasserglas oder einer Kartoffel. Bei Miró sahen sie alle wie Sonnenuntergänge aus. Dennoch bewunderte er Galí, fand neue Freunde in seiner Kunstschule und begann wie Picasso das Leben auf den Straßen der Stadt zu genießen.

Joan Miró, 1925

Er wurde sich allerdings bewusst, dass das wahre Leben woanders stattfand, dass es in Barcelona keine Kubisten, Konstruktivisten oder Surrealisten gab, das die meiste in der Stadt ausgestellte zeitgenössische Kunst altmodisch und glanzlos war; er war empört, als die akstrakte Malerei eines Freundes öffentlich verspottet wurde. Er begann Barcelona als spießbürgerlich und einengend zu empfinden und wie viele katalanische Künstler vor ihm begann er von Paris zu träumen. Seine Mutter und Picassos Mutter waren befreundet, doch als er die „Parade“ sah, die Picasso 1917 für das Russische Ballett entworfen hatte, war er erst zu scheu, Picasso aufzusuchen, als der nach Barcelona kam. Als er sich schließlich dazu durchrang, war Picasso bereits abgereist; Miró traf ihn erst, als er selbst nach Paris fuhr. Trotz seiner Schüchternheit freundete er sich mit Francis Picabia an, einem der Anführer der Dadabewegung, der während des Ersten Weltkriegs in Barcelona Zuflucht gesucht hatte, aber Picabia verschärfte nur sein Verlangen fortzugehen. „Ich muss dir sagen“, schrieb er 1918, „wenn ich noch länger in Barcelona leben muss, werde ich an dieser Atmosphäre ersticken.“ Als der Krieg vorüber war, schrieb er seinem Freund eine Mitteilung mit nur drei Worten: „Paris! Paris! Paris!“.

Joan Miró, 1925

Als er 1919 nach Paris kam, fand Miró dort eine große persönliche und künstlerische Befreiung, auf den Straßen selbst und in den Museen und Galerien. Er war so begeistert von der Stadt, dass er erst nicht arbeiten konnte.

Joan Miró, 1925

Das zweite bedeutende Gebäude in Mirós Leben war ein Bauernhaus in einem Ort namens Mont-roig am Strand südlich von Tarragona, das Mirós Eltern kauften, als er sechzehn war. So wie das Pariser Ambiente einen Schock für sein System bedeutete, hatte auch dieses Haus und die Landschaft in der Umgebung, mit ihren Olivenhainen und zackigen roten Bergen, wo man ihn in Ruhe zeichnen und malen ließ, einen enormen Einfluss auf Miró. Er machte einige berühmte frühe Gemälde von den Gebäuden, die den Besitz seiner Eltern ausmachten, unter anderem *La masia* (Der Bauernhof). Aber er interessierte sich auch für die kleinsten Aspekte der Natur, für das Wachsen von Gras und Bäumen, kleine Tiere und Bauernhofgeräte, das Licht, das vom Meer kam, und die Anordnung der Dörfer in der Gegend.

Mont-roig wurde zu einem Zufluchtsort vor Barcelona; auch als er schon in Paris lebte, suchte er dort Zuflucht vor den stürmischen Gefühlen, die die Stadt ihm bot, und bald wurde es auch ein Refugium für eine Gruppe von Genossen – unter ihnen einige Maler und Schriftsteller, wie Hemingway –, mit denen er im Boxring kämpfte. 1923 kaufte ihm Hemingway das Gemälde *La masia* ab.

Joan Miró, 1925

In den 1920er Jahren, als Miró jedes Jahr zwischen Paris und Mont-roig pendelte, begann sich das Werk des Malers durch den Einfluss der Surrealisten zu verändern und er erfand seine eigene Ikonografie. Zwischendurch, wenn ihm das Geld ausging und er keine Bilder verkaufte, kam er in die Familienwohnung im Passatge del Crèdit zurück, wo er in seinem Atelier im oberen Stockwerk arbeitete. 1929 heiratete er Pilar Juncosa, die aus einer gebildeten mallorquinischen Familie kam; 1931 wurde ihre einzige Tochter Dolors geboren.

Joan Miró, 1925

Als seine Bekanntheit zunahm, fand Miró einen amerikanischen Agenten, Pierre Matisse, Sohn des Malers, und zwischen 1932 und 1939 gab es zwanzig Ausstellungen seines Werks in Amerika und Europa, aber keine einzige in Barcelona. 1968, als das Francoregime sich zu öffnen begann, widmete man ihm endlich eine Retrospektive, die im Hospital de Santa Creu in Barcelona zu sehen war. Miró freute sich über die Anerkennung, aber er beklagte sich auch über den Verlust, den es bedeutete, dass er sein Werk über fünfzig Jahre lang nicht in seiner Geburtsstadt hatte zeigen können.

Joan Miró, 1925

Er fragte nach einem Ort, wo er eine Stiftung errichten und viele seiner Bilder, die er noch hatte, spenden konnte, und seine Familie und Freunde dazu ermutigen, es ihm gleichzutun. Die Behörden, die über seinen Ruhm und Status noch im Ungewissen waren, überließen ihm dennoch die schönste Stelle auf der Seite des Hügels Montjuïc, die sowohl die Stadt als auch das Meer überblickt. Das weiße, von seinem Freund Josep Lluís Sert, der auch den spanischen Pavillon für die Weltausstellung 1937 in Paris entworfen hatte, entworfene Gebäude ist zugleich unauffällig und exquisit in seiner Gestalt. Seine völlige Weißheit scheint im Licht zu atmen. Jeder Raum wird vor dem direkten Sonnenlicht geschützt; so ist das Licht zugleich verhalten und intensiv, wodurch die Galerien wie ein Heiligtum gegenüber der Außenwelt erscheinen.

Joan Miró, 1925

Die Machart der Räume scheint die Kraft von Mirós Bildern zu verstärken, verleiht ihnen aber auch einen Hauch von Geheimnis, Schönheit und Feinheit. Manchmal erscheint sein Werk voll einer hart erarbeiteten Einfachheit, Gemälde, die zu einer Reihe von reinen Zeichen und symbolischen Gesten reduziert werden. Andere Gemälde sind voll von Bildern; sie sind belebt und ominös, oder lustig und surreal. Aber manche seiner Werke strahlen auch Schönheit und Sinnlichkeit aus; die Zerstreuung der Bilder, vor allem im Werk der letzten Jahre, scheint dazu zu dienen, die Malerei noch zu verstärken und gibt ihr eine gewisse transzendente Kraft. Einige seiner Skulpturen am Dach der Stiftung sind zugleich sehr lustig und auch eigenartig verstörend.

Joan Miró, 1925

In der Nähe befindet sich das Palau Nacional, in dem heute das Museu Nacional d’Art de Catalunya aufgehoben ist. Das Museum beherbergt eine Sammlung, die Miró tief beeindruckte, als er aufwuchs, Werke, die ihm ebenso viel bedeuteten wie all die zeitgenössischen Bilder, die er sah. Es ist die großartige

Sammlung romanischer Fresken, die aus den vielen über die katalanische Landschaft verstreuten kleinen Kirchen stammen. Diese Sammlung war früher im Parc de la Ciutadella beherbergt, in Gehweite vom Passatge del Crèdit. Als ihn einer meiner Freunde einmal fragte, ob diese Sammlung wichtig für ihn war, deutete Miró auf die Venen an seinem Arm. Sein Vater besuchte die Sammlung mit ihm, als er klein war. Er liebte die Flachheit der romanischen Malerei, die Bedeutung, die kleinen Dingen ebenso wie Engeln oder Heiligen zugemessen wird, und die reine Kraft, die auf diesen Bildern von einer Mischung aus Einfachheit und einer tiefen, bedachten Linie ausging, und die Farben, die ihnen eine schlichte Intensität gab.

Das vierte Gebäude, das Mirós Kunst beeinflusste, war das große, lichtdurchflutete Atelier, das ihm sein Freund Sert Mitte der 1950er Jahre außerhalb von Palma de Mallorca entwarf.

Mirós Ankunft auf Mallorca nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs muss näher erklärt werden. Im Grunde kam er auf die Insel, weil er nirgends sonst hinkonnte. Da er das Gemälde *Der Schnitter* gemalt hatte, das im spanischen Pavillon in Paris 1937 neben *Guernica* gehangen hatte, und öffentlich die Spanische Republik unterstützt hatte, war er nach 1939 einer gewissen Gefahr ausgesetzt. Als Franco an die Macht kam, blieb Miró deswegen in Frankreich. Als es offensichtlich wurde, dass die Deutschen in Frankreich einmarschieren würden, kehrte er nach Katalonien zurück, wurde allerdings gewarnt, nicht nach Barcelona zu kommen; stattdessen reiste er weiter nach Mallorca, wo seine Mutter Vorfahren hatte und vor allem die Familie seiner Frau lebte.

Für uns alle sind die Balearen mit einem Gefühl von Wonne und Geheimnis erfüllt. Die dort gesprochene Sprache ist eine Variante des Katalanischen. Doch es gibt große Unterschiede zwischen den Inseln selbst. Mallorca ist zum Beispiel ein Bollwerk der bürgerlichen Werte. Hier hat ein Sinn für das traditionelle Leben den Massentourismus überlebt. Die Landschaft im Inselinneren ist zauberhaft schön, wie auch manche zerklüfteten Küstenabschnitte und die versteckten Plätze am Meer. Die Stadt Palma strahlt eine vornehme Anmut aus und hält sich den Fremden mit einer Art grimmiger Würde fern. Als Miró 1940 mit seiner Frau und Tochter dort ankam, fand er das beste der beiden Welten vor. Er konnte in einem katalanischsprachigen Mittelmeerland leben; er konnte mit dem Licht, das er liebte, arbeiten. Aber er konnte auch ruhig und sicher unter dem Schutz der Familie seiner Frau leben. So konnte er zugleich zu Hause und im Exil sein. Er war vorsichtig genug, in den Jahren der Diktatur seine Opposition klarzustellen ohne zu einem Märtyrer zu werden.

Er arbeitete über vierzig Jahre lang auf der Insel und produzierte Gemälde, Skulpturen, Keramiken und Radierungen. Meistens gelang es ihm trotz der Grenzen seines eigenen Systems, nicht müde zu werden oder seine eigene Ikonografie zu parodieren. Und als der alte Diktator starb, war er bereit nach Barcelona zurückzukommen, um politische Plakate und Plattenhüllen zu entwerfen, mit jungen Theatergruppen zusammenzuarbeiten und den Erfolg zu genießen, den seine eigene Stiftung einbrachte. Mit seiner beflügelten Fantasie half er die Stadt Barcelona zu erneuern, den einst von ihm verachteten Ort. Er liebte zum Beispiel die Graffitis, die nach 1975 an den Wänden auftauchten. Er schuf ein Mosaik aus bunten Fliesen für die Ramblas in Barcelona.

Als er 1983 im Alter von neunzig Jahren starb, war er ein Held in der Stadt, einer, der seinen Glauben auch in den dunklen Zeiten nicht verloren hat und dies nicht durch Propaganda kundgetan hat, sondern indem er den Geist der Bevölkerung ohne Diskussion beflügelte, eine Offenheit in seinem eigenen malerischen Raum schuf und mit einer gewagten Unschuld mit Licht und Farbe, Figur und Linie arbeitete. Sein Werk und überhaupt seine beispielhafte Präsenz in der Welt verströmten Freiheit, den Geist eines Träumers in seiner höchsten Ausprägung, Bilder in ihrer höchsten Reinheit.

Da Miró selbst offen über seine Schwierigkeiten am Anfang seiner Karriere und sein fehlendes Talent als Maler oder Zeichner sprach, besteht die Gefahr, dass wir diesen Aspekt zu ernst nehmen oder zu oberflächlich damit umgehen. Giacomettis Bemerkngen zu seinem Werk könnten eine brauchbare Antwort auf Mirós Bescheidenheit sein: „Für mich war Mirós Werk absolute Freiheit –das Luftigste, Freiste und Leichteste, was ich je gesehen habe. Es war gewissermaßen absolut perfekt. Miró setzte jeden Punkt am richtigen Platz. Er war ein geborener Maler, der nur drei Kleckse Farbe auf eine Leinwand tropfen lassen musste, um ein Bild daraus zu machen.“

Als er darauf verzichtete, die Welt oder Figuren der Welt abbilden zu wollen, begann sich sein Werk, mit Yves Bonnefoys wunderbaren Worten, mit „dem Feld der leidenschaftlichen Fantasie“ zu befassen. Bonnefoy schreibt weiter über eine Kunst, die „wählt, bevor sie weiß, sieht, ohne zu berechnen, und entsprechend der Gefühlsintensität Entscheidungen trifft“. So wurde die Malerei für Miró ab Mitte der 20er Jahre eine Art Aktion. Um sie zu temperieren entwickelte er ein außergewöhnliches Taktgefühl; er wusste, wo er die Zeichen hinsetzen musste und wann er die Oberfläche leer lassen musste; er begann darauf zu vertrauen, dass die Rohheit seiner eigenen Instinkte sorgfältig und präzise mithilfe der Malerei auf eine Oberfläche übertragen werden konnte, oder in seiner Arbeit als Bildhauer, ohne erkennbare Zeichen von Anstrengung. Seine Bilder hatten die Ausstrahlung einer reinen Stimme, einer reinen Sicht, wurden aber auch mit exquisiter Sorgfalt kontrolliert. Die Kraft kam von der spielerischen Distanz zwischen dem, was losgelassen wurde und dem, was gewissenhaft angeordnet wurde. Da ist Fülle in seinen Farben und seiner Bilderwelt, aber auch Nüchternheit, ein wilder Kontrollzwang. Mirós Bilder haben die Schönheit und Spontanität des Vogelgesangs, aber auch ein tiefsitzendes, festes Wissen, das vom Auge kommt, vom wählerischen Blick, der Kenntnis von Flugbahn, Ziel, Gefahr.

Was er mit den Zeichen, die er malte, suchte, war eine Art Reinheit, die nicht mit Einfachheit zu verwechseln ist; er setzte die Farbe mit Leidenschaft und Autorität ein und verstand die Komplexität, die Farbe einem Bildraum geben konnte. Ein einfacher Farbspritzer oder irgendeine Form, die an etwas in der Natur oder etwas im Traum erinnerte, war dann genug, um es auf der Hintergrundfarbe zu platzieren; er konnte Punkte verwenden, Schnörkel, spinnenhafte oder sexuelle Formen, gestaltlose Formen, Kleckse, Oberflächen mit flachen Farben, schwarze Linien, Figuren, Vögel. Miró mochte die Sonne, den Mond, die Sterne genauso, wie er die anderen Zeichen, die er malte, mochte. Er brauchte die Sonne, den Mond, die Sterne oder gar die menschliche Form nicht darzustellen, nicht einmal anzudeuten; er musste eine Form für sie im Bild

finden, als ob sie uns verloren gegangen wären und wir sie als lebendige Gestalten, als essentielle Formen, von denen aus alle anderen Formen beurteilt oder geschaffen werden können, wiederfinden müssten. Oder weil das Bild etwas dort brauchte, an genau dieser Stelle, und er auf das Bedürfnis des Bildes antwortete wie Eltern auf das Weinen eines Kindes oder wie ein Vogel auf einen Wurm oder eine Fliege.

Aber es wäre zu simpel zu behaupten, dass Mirós Bilder einfach aus der Notwendigkeit entstanden, die seine Gemälde hatten; dafür sind die Bilder zu elementar und essentiell in ihrer Macht und Kraft. In seinen späten Werken liegt ein besonderer Glanz und eine Reinheit, ähnlich wie im Spätwerk anderer Künstler – den späten Gedichten des irischen Dichters W.B. Yeats zum Beispiel oder Beethovens späten Quartetten –, aber auch eine Fülle, ein Glaubensgefühl in der Verbindung zwischen Mirós eigenem Bewusstsein, seinem Nervensystem und der Malerei, die er schuf. Er hatte eine Art, diese Verbindung eher gewaltig oder grundlegend als persönlich erscheinen zu lassen. In den Verbindungen, die er zwischen Himmel und Erde zog und der Verbindung zwischen Traum und Wirklichkeit, schien er sich aus dem Selbst heraus in einen anderen Raum zu bewegen und immer weiter vorzudringen, um in einem Gemälde oder einer Skulptur ein Bild zu finden, das bescheiden, einfach, annehmend scheinen konnte und doch in seinem gewaltigen Geheimnis und seiner Mehrdeutigkeit der Welt selbst gleichkommen mochte.

JOAN MIRÓ UND DIE PASSION FÜR DEN UNTERGRUND

José María Pardo

Die Ausstellung *Miró, das Licht der Nacht* umfasst fünfundzwanzig Gemälde, vierzehn Skulpturen und einen Wandteppich und reicht über beinahe zwei Jahrzehnte, von 1962 bis 1979: eine Etappe intensiver malerischer Tätigkeit nach der Fertigstellung des neuen Ateliers, die nach dem Erstehen von Son Boter mit der Realisierung von Skulpturen und der Produktion graphischer Werke ergänzt wurde. In diesem Abschnitt erreicht Miró selbstsicher eine überraschende Befreiungsebene im kreativen Prozess und im Umgang mit dem künstlerischen Material. Er greift auf jegliche Technik, jegliches Verfahren und jeglichen Untergrund zurück, um sich plastisch auszudrücken. Er vertieft sich in die Arbeit von Serien, Werke, die er meist als Gesamtheit beginnt, ausarbeitet und abschließt und für die er normalerweise die gleiche Maltechnik und den gleichen Untergrund verwendet. In dieser Ausstellung ist eine Auswahl von Werken zu sehen, manche zum ersten Mal, die verschiedenen dieser Serien angehören und die Tätigkeit des Künstlers in dieser Periode illustrieren.

Ab 1959 beginnt sich das von Josep Lluís Sert entworfene Atelier nach anfänglichen Schwierigkeiten mit Werken zu füllen. Leer kann das lichtdurchflutete Atelier wie die weiße Oberfläche eines Bildes einschüchternd wirken⁵. Miró arbeitet mit wenigen Bezugspunkten, er nährt sich aus sich selbst. Um seine Bilderwelt zu erweitern, muss er sich mit Werken umgeben: mit begonnenen, in verschiedenen Momenten des Schaffungsprozesses befindlichen oder mit bereits fertiggestellten. Ein Jahrzehnt später ist seine Malerei spontaner und direkter, offener für Experimente mit neuen Materialien. Er verzichtet auf die vorbereitende Kohlestriche – formelle Richtlinien – und attackiert die Oberfläche direkt mit der Farbe, was mehr Risiko und dafür größere Integrität und Frische mit sich bringt. Er arbeitet mit vielen verschiedenen Untergründen, was zwar keine Neuheit in seinem Werk ist, in den siebziger Jahren aber beachtlich zunimmt, wie man in dieser Ausstellung sehen kann. ^(S. 88, 89)

Mirós Schaffensprozess ist komplex und wechselhaft, wofür wir viele Quellen besitzen²; es handelt sich um persönliche, direkte Zeugnisse eines Malers über sein Werk, der in sein Atelier eingeschlossen „von einer Kraft, die stärker ist als ich, die ich nicht beherrschen kann“³ zum Malen verleitet wird..., was uns von einem atavistischen Verhalten sprechen lässt und von einem vitalen Bedürfnis, eine unerschöpfliche Bilderwelt zu malen, zeichnen, radieren, meißeln oder modellieren. Die Komplexität der Materialnatur zu entziffern, die diese Bilderwelt möglich macht, erfordert eine aufmerksame Beobachtung der malerischen Machweise, der Stoffe, die sie benutzt, ihrer Anordnung und der Art, wie sie auf die Oberflächen, auf denen sie wirkt, aufgetragen werden. Ziel dieses kurzen Schreibens ist es, diese Werke im Zusammenhang mit dem Geschehen im Atelier zu sehen, mit der subtilen Malküche Joan Mirós; zu untersuchen, wie und womit seine Werke gemacht sind.

In einer chronologischen Lesart wurde *Painting (KAT.-NR. 1)* auf einer länglichen Leinwand ohne Grundierung und ohne Rahmen