

## JOAN MIRÓ AUF IBIZA

Joan Miró besuchte Ibiza mindestens dreimal. Sein erster und bekannter Besuch war 1946; er ist durch eine mit 31. März datierte Postkarte belegt, die er nach einem Besuch in Dalt Vila einem seiner Schwager schickte. Miró und seine Frau, Pilar Juncosa, waren im August 1958 ein weiteres Mal auf der Insel, diesmal in Begleitung des Ehepaars Sert.

Heute geben wir eine Reihe bisher unveröffentlichter Bilder heraus, die bei einem dritten Aufenthalt Mirós auf Ibiza im Januar 1970 aufgenommen wurden. Auf der Rückseite einiger der Fotos befinden sich handschriftliche Notizen von Pilar Juncosa. Die Bilder dokumentieren eine Reise des Ehepaars Miró in Begleitung der Architekten Germán Rodríguez Arias (1902-1987) und Josep Lluís Sert (1902-1983). Sie zeigen einen weiteren Besuch in Dalt Vila und einen in Serts Haus, wo seine Frau Moncha auf einer Terrasse zu sehen ist. Beide Architekten gehörten der Gruppe GATCPAC an, die den Rationalismus in der Architektur vertrat, und sie waren oft auf Ibiza, wo sie verschiedene Projekte realisierten. Von Rodríguez Arias ist vor allem sein eigenes Haus hervorzuheben (1966-1971) und einige Wohnhäuser der Siedlung in Cap Martinet (1966-1971). Von Sert die Siedlung Can Pep Simó, wo der Architekt selbst und ein gemeinsamer Freund und Fotograf, Joaquim Gomis, ein Haus hatten.

Miró interessierte sich wie seine Freunde für die Architektur Ibizas, vor allem wegen ihres menschlichen Maßstabs, was im bekannten Interview mit Yvon Taillandier zum Ausdruck kommt, *Je travaille comme un jardinier*: „Die großen Errungenschaften der Architektur, wie zum Beispiel die Stadt Ibiza, sind anonym.“

## DAS LICHT DER NACHT

Enrique Juncosa

“ *In der Nacht, glücklich, insgeheim, dass niemand mich sah und ich auf nichts schaute, ohn' anderes Licht und Führen, als das im Herzen brannte.*

*Dies führte mich sicherer als das Licht des Mittags...*”

**Johannes vom Kreuz**<sup>1</sup>

Der große italienische Essayist Pietro Citati betitelte eines seiner Bücher *Das Licht der Nacht*<sup>2</sup>. In diesem Werk, in dem er über die großen Mythen der Weltgeschichte schreibt, beschreibt er, wie sich viele antike Autoren auf ein schnelles, funkelndes Licht beziehen, das Licht der Nacht, das die Seelen der Menschen in einem Seligkeitsblitz entzündet, in einem Moment, in dem sie glauben, die göttlichen Dinge erreichen zu können. In seinem Buch analysiert Citati verschiedene Autoren und Kulturen und findet manchmal faszinierende Ähnlichkeiten. Die Reise reicht von den Skythen, Griechen und Azteken bis zu Mozart und Leopardi, über andere wie Apuleius, Chuang-tzu, Augustinus, Rumi, Cao Xueqin oder Montaigne. Beim Lesen von Citatis Text, der von Schönheit und Gelehrtheit überquillt, musste ich unbewusst an das Werk von Joan Miró denken, dem Erschaffer einer eigenen, unvergesslichen visuellen Mythologie, den sein Freund Sir Roland Penrose Herrn der Nacht<sup>3</sup> nannte. Die Nacht, Visionen und Träume, Sterne und Konstellationen, sowie eigenartige Vögel und einzigartige Frauen dominieren tatsächlich, wenn auch nicht ausschließlich, Mirós Werk, das neben seiner revolutionären Form tiefgehende spirituelle Verbindungen aufweist.

Die Nachtthematik ist Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre besonders häufig und erreicht ihren Höhepunkt mit der gefeierten Serie *Konstellationen*, im vielleicht faszinierendsten Moment seiner Laufbahn. Sie ist aber auch schon früher präsent, etwa in der Landschaft *Hund, den Mond anbellend* (1926), auf die wir noch zurückkommen werden, oder in einem seiner kleinen auf Kupfer gemalten Bilder, *Nocturne* (1935), um nur zwei Beispiele zu nennen. Diese nächtlichen, visionären Themen sollten in den letzten Jahren seines Schaffens zum zentralen Thema seiner Malerei werden, wobei Miró da auch noch auf anderen Wegen experimentierte, wie etwa mit seinen verbrannten Leinwänden oder seinen auf am Trödelmarkt gekauften dekorativen Bildern gemalten Gemälden. Hier präsentieren wir eine Ausstellung mit Gemälden und Skulpturen seiner letzten Epoche, den sechziger und siebziger Jahren, der Epoche, in der ihm die Kritik am wenigsten Aufmerksamkeit schenkte und in der Personen und Vögel in von schwarzer Farbe dominierten Räumen vorherrschen. Das trifft allerdings nicht auf seine Skulpturen zu, mit denen Miró anderen Fragen nachgeht, die unter anderem mit der Macht der Beschwörung der Objekte zu tun haben, worauf wir auch noch zurückkommen werden.

Wie bei den meisten produktiven und langlebigen Künstlern, ist auch Mirós Werk in seiner Gesamtheit sehr vielfältig, da es sich im Laufe der Jahre ständig weiterentwickelt und doch

seine grundlegende Einheit beibehalten hat. Dass wir hier das, was man die spirituellste Facette seines Werks nennen könnte, hervorheben, weil dieser Aspekt seine Arbeit der letzten Jahre dominiert, heißt keineswegs, dass wir nicht andere Merkmale seines Schaffens schätzen, das der Kunst vor allem in den zwanziger und dreißiger Jahren viele neue Wege eröffnet hat, mit Werken, die so geheimnisvoll in ihrer semantischen Bedeutung wie überraschend in der Form sind. Seine Experimentierlust, die ihn nie verlassen sollte, ließ ihn damals mit vielen verschiedenen Materialien, wie Kupfer, Masonit oder Sandpapier arbeiten und gewagte Collagen und Konstruktionen mit Brettern und Fundgegenständen anfertigen. Er erfand auch endlos erscheinende malerische Räume, in denen Inhalt und Form ohne hierarchische Voraussetzungen in Kontakt traten. Mirós Werk hatte, wie man weiß, großen Einfluss auf die nordamerikanischen Künstler der fünfziger Jahre, wie Arshile Gorky, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning und Mark Rothko, oder auch auf Antoni Tàpies in Katalonien; dadurch wird der katalanische Maler zu einem der unbestreitbaren Bezugspunkte in der westlichen Kunst des 20. Jahrhunderts.

Doch nun wollen wir seine Vorliebe für nächtliche Themen näher untersuchen. Als erstes wollen wir erwähnen, dass Miró Modest Urgell (1893-1919) bewunderte, einen seiner Lehrer. Es ist eine bekannte Anekdote, dass sich Miró gerne eine große Dämmerlandschaft dieses Künstlers anschaute, *Paisatge* (1893-1919), die im Hotel Majestic in Barcelona ausgestellt war. Urgell, ein Bewunderer des Schweizer Symbolisten Arnold Möcklin, war ein Maler, der daran glaubte, dass die Malerei Ausdruck der Seele ihres Erschaffers sein musste. Er malt zahlreiche verlassene, geheimnisvolle und melancholische Landschaften in düsteren Farben, wie die *Paisatge*, die Miró so gut gefiel. Er gab zu, dass seine Obsession für die Horizontlinie auf Urgell zurückging, gleich wie sein Hang zu leeren Landschaften und Räumen, und die wiederkehrende Darstellung von roten Kreisen, Monden und Sternen. In den detailverliebten frühen Landschaften Mirós, die im zweiten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts entstanden, gibt es jedoch keine Schatten, sondern eine essenzielle Helle, die an den *Sonnengesang* Franz von Assisis erinnert, den Miró kannte und in einem Brief zitierte<sup>4</sup>. Dieser leuchtende und sonnenbezogene spirituelle Aspekt ist wegen seines visionären Charakters für uns hier ebenso relevant.

Nach seinem Umzug nach Paris – wo Miró bald zahlreiche Schlüsselfiguren der Avantgardebewegungen dieser Zeit kennenlernte, unter ihnen viele Dichter, wie Reverdy, Tzara, Max Jacob, Breton, Éluard oder Aragon – veränderte sich sein Werk radikal. Drei Gemälde, *Gepflügte Erde, Katalanische Landschaft (Der Jäger)* und *Pastoral*, alle von 1923-24, brachten das, was Jacques Dupin die Verwandlung nannte<sup>5</sup>, mit sich. Mirós Bilder gehen vom vorigen genauen und detailgetreuen Realismus über in eine neue Zeichensprache über, die zur Abstraktion tendiert und eine Verinnerlichung des Sichtbaren bedeutet. Es ist, als wäre der Maler besessen von der Landschaft oder Wirklichkeit. André Breton, der bald zum Anführer der surrealistischen Bewegung werden sollte, deren Manifest 1924 verfasst wurde, und der in psychiatrischen Kliniken gearbeitet und Sigmund Freuds Werk studiert hatte, sagte später über die Malerei, dass das Modell, das sich an der äußeren Welt orientierte, nicht mehr nützlich sei, dass eine neue Malerei im Kommen sei, die, wie auch immer sie wäre, ausgehend von der inneren Erfahrung

entstehen würde. Erinnern wir uns, dass Miró 1925-27 seine außergewöhnlichen Traumbilder malen sollte, um wieder Dupins treffende und etablierte Bezeichnung zu verwenden<sup>6</sup>.

In den dreißiger Jahren hatte Miró, ein schweigsamer, pessimistischer, wahrscheinlich depressiver Mann, eine tiefe Krise, die sowohl persönlich war, als auch die schreckliche politische Situation in Spanien und Europa widerspiegelte. Er fühlte sich, wie man in seinen Briefen aus dieser Zeit lesen kann, beklommen und enturzelt<sup>7</sup>. Im New Yorker MoMa war kürzlich eine hervorragende Ausstellung über diese Jahre zu sehen<sup>8</sup>, die mit einem einzigartigen, seltsamen Bild endet, *Stilleben mit altem Schuh* (1937), das darstellend ist, aber schwer als realistisch klassifiziert werden kann. Es hat eindeutig mit der Gewalt und dem Hunger im Spanischen Bürgerkrieg zu tun. Auf dem Bild ist ein alter Schuh neben einer mit einem Stück Papier und einer Schnur umwickelten Ginflasche, einem von einer Gabel aufgespießten Apfel und einem Stück Brot zu sehen, alles in einem dunklen, von Schwarz dominierten Raum, eine Art surreale Landschaft. Hier und da erscheinen eigenartig grelle Farben, die den Ganzen ein gewissermaßen reflektierendes und psychodelisches Aussehen verleihen. Es ist ein halluzinatorisches Gemälde, das im Jahr darauf zu einigen außergewöhnlichen Selbstporträts führen sollte.

*Selbstbildnis I* (1937-38) ist ein in seiner Zeichnung sehr detailliertes Werk, das jedoch unfertig wirkt, als ob ihm Farbe fehlte. Die Augen des Künstlers sind das Auffälligste an dem Bild, zwei große, flammende Sterne. Diese Formen wiederholen sich rund um den Kopf des Malers an verschiedenen Stellen des Gemäldes, als ob sie schweben würden. Verschiedene eher angedeutete als gemalte Farben, vor allem rund um den Kopf des Künstlers, bilden eine Art Lichtschein. Der Maler brennt nicht, sondern erzeugt, oder ist, die Flammen, die seine Vision hervorrufen oder sind. Diesem Werk folgt *Selbstbildnis II* (1938), ein komplett anderes Bild. So wäre seine Bedeutung ohne den Titel nicht eindeutig; seine Farben, schwarz, rot, gelb und blau, sind sehr intensiv. Dank des vorhergehenden Bildes können wir erkennen, dass die zwei großen roten, von gelben Flammen umgebenen Kreise die Augen des Malers sind, das einzige, was von seinem Aussehen bleibt. Die Augen stechen auf einem völlig schwarzen Hintergrund hervor, neben den Silhouetten von Sternen, Fischen, einer Art Insekt mit halbmondförmigen Flügeln und anderen abstrakten Motiven aus gekrümmten und organischen Linien. Hier stellt sich der Künstler als sein eigener Akt des Sehens dar. Er identifiziert sich mit dem, was er malt und sieht, einem nächtlichen Raum voll treibender Lichter. Das Licht der Nacht, möglicherweise, in jenem von Citati beschriebenen Moment der Glückseligkeit. Die Sufis, die muslimischen Mystiker, sprachen auch vom schwarzen Licht als höchstem Moment der spirituellen Verzückung. Sowohl Dupin als auch Rowell, und später viele andere Kommentaristen, würden anhand von Beispielen des Künstlers auf die Bedeutung hinweisen, die die Lektüre der großen spanischen Mystiker Johannes vom Kreuz und Teresa von Ávila für Miró hatte.

Wir denken hier jedoch nicht an eine katholische, nicht einmal eine christliche Religiosität. Vor einigen Jahren veröffentlichte der Professor Javier Álvarez Rodríguez aus Salamanca ein faszinierendes Buch über die Erfahrung außergewöhnlicher psychischer Phänomene, wie etwa eine

ausgebildete Form der Wirklichkeitswahrnehmung, die er *Hiperia* nannte und die er als häufigen Zustand bei Mystikern, Künstlern und Geisteskranken nachwies. Dieser Zustand äußert sich in plötzlichen Ausbrüchen genussvollen Weinens oder einem unbeschreiblichen Nostalgiegefühl, Zustände, die auf unerwartete und passive Weise in das Bewusstsein einbrechen. Manche derer, die diese Zustände der Extase auf verschiedene Arten erlebt hatten, versuchten sie später mithilfe von Meditation, Musik, bestimmtem Licht oder Drogeneinnahme künstlich herzustellen<sup>9</sup>. An dieser Stelle wollen wir daran erinnern, dass 1993, zum hundertjährigen Jubiläum Mirós in Barcelona ein Symposium stattfand und ein Buch herausgegeben wurde<sup>10</sup>, das die Zusammenhänge zwischen gewissen psychischen Störungen, spiritueller Erfahrung und künstlerischer Tätigkeit diskutierte. Miró setzte sich nicht schriftlich mit diesen Themen auseinander, sprach allerdings über seine Gemütszustände und auch über längeres Stillsitzen, Fasten und an die Wand Starren, um Halluzinationen und Visionen hervorzurufen<sup>11</sup>. Seine späteren Bilder haben nicht so viel mit einer rationalen Übung zu tun als mit dem, was Jung kollektives Unbewusstsein nannte.

Es war Michel Leiris, der auf besonders beeindruckende Weise diese spirituellen Aspekte in Mirós Werk beschrieb, in diesem langen von Dupin aufgenommenen Zitat, das wir auch hier fast vollständig wiedergeben wollen: „Bevor man etwas Bedeutendes schreiben, malen, formen oder komponieren kann, scheint es notwendig zu sein, sich an eine Übung zu gewöhnen, die der ähnelt, die manche tibetanische Asketen praktizieren, um das zu erreichen, was sie mehr oder weniger (...) das Verstehen der Leere nennen. Diese Technik – eine der ungewöhnlichsten, die der Mensch jemals im Bereich der Geistesalchimie erfunden hat – besteht in etwa in folgendem: Man sieht einen Garten an und betrachtet alle Einzelheiten – wobei man jede bis ins letzte Detail studiert –, bis man ein Bild von ihm hat, das präzise und intensiv genug ist, um es selbst mit geschlossenen Augen noch zu sehen. Sobald man dieses Bild perfekt verinnerlicht hat, unterzieht man es einer eigenartigen Behandlung. Es geht darum, eines nach dem anderen alle Elemente, die ihn ausmachen, aus dem Garten zu löschen, ohne dass das Bild an Kraft verliert oder aufhört, uns, wie schwach auch immer, zu begeistern. Blatt für Blatt pflücken wir im Geiste von den Bäumen, Stein für Stein heben wir vom Boden auf. Hier nehmen wir eine Mauer weg, hier einen Bach, etwas weiter weg ein Lebewesen, weiter drüben eine mit Blumen bedeckte Absperrung. Bald ist nur noch der von allen Wolken gereinigte Himmel übrig, die Luft ohne ihren Regen, der nur auf pflügbare Erde reduzierte Boden und einige magere Bäume, die ihren Stamm und ihre vertrockneten Zweige emporstrecken. Wenn sie an die Reihe kommen, entfernen wir auch diese letzten Pflanzen, sodass nur Himmel und Erde übrig bleiben. Dann muss man auch Himmel und Erde verschwinden lassen; erst den Himmel, der die Erde in einem schrecklichen Selbstgespräch zurücklässt, die ebenso verschwinden muss, ohne auch nur irgendetwas zurückzulassen, die letzte Abwesenheit, die dem Geist erlaubt, die Leere wirklich zu sehen und zu betrachten. Dann erst können wir beginnen, den Garten Stück für Stück wieder herzustellen, wobei wir den gleichen Weg in umgekehrter Richtung gehen. Danach wiederholen wir das Aufeinanderfolgen von Aufbauen und Zerstören, bis wir an einen Punkt gelangen, an dem wir dank dieser Reihe von immer schneller durchgeführten Vorgängen ein Verständnis der wahren Leere erlangen, das Verständnis

der moralischen und metaphysischen Leere, die nicht, wie wir vielleicht glauben könnten, der negative Begriff des Nichts ist, sondern das positive Verständnis dieses Begriffs, der zugleich mit dem Nichts übereinstimmt und das Gegenteil bedeutet, das, was wir mit diesem Namen, der kalt wie ein Marmorsockel und hart wie ein Glockenschwengel ist, bezeichnen: das Absolute, schwerer verständlich als eine Arteriole aus Bronze in den Zwischenräumen eines erfundenen Steins. Unter den zeitgenössischen Malern, die es mit diesen Versuchen am weitesten getrieben haben, befindet sich (...), der Katalane Joan Miró“<sup>12</sup>.

Dupin bemerkt, dass *Malerei* (1925), ein kleinformatiges, monochrom blaues Bild, sich auf diese Idee der sinnesgesättigten Leere beziehen könnte. Ein anderes Werk mit dem Titel *Foto. Das ist die Farbe meiner Träume* (1925) ist ein weißes Gemälde, auf dem neben einem blauen Farbfleck die Worte des Titels geschrieben stehen, „Blau ist die Farbe meiner Träume“. Wenn ich über diese Dinge nachdenke, kommt mir ein Gedicht des Kubaners José Lezama Lima in den Sinn, *El pabellón del vacío* („Der Pavillon der Leere“)<sup>13</sup>, das auch damit zu tun hat. In dem Gedicht, das sich an den japanischen *Tokonoma* inspiriert – diesen Nischen in den traditionellen Häusern, wo je nach Jahreszeit und Tag ein anderes Kunstwerk oder ein anderer Blumenschmuck aufgestellt wurde –, beschreibt der Dichter, wie er mit dem Fingernagel an der Wand kratzt, um sich danach in diesem winzigen Spalt zu verlieren, in den er und nach ihm auch der Himmel in seiner ganzen Ausdehnung schlüpft. Ich habe das Gefühl, dass es das ist, was der Miró der *Konstellationen* mit dem Pinsel machte. Lezama Lima hat auch ein kurzes, wunderschönes Essay geschrieben, *Confluencias* („Zusammenflüsse“), eine seiner am meisten bewunderten Arbeiten, wo jemand als Dichter beschrieben wird, der wartet und während seines Wartens komplett in die Nacht eingehüllt wirt. Die Nacht ist für den Dichter, und hier zitiere ich mich selbst: „unendlich wie das Meer und erfüllt von Stimmen. Sie macht ihm Angst und verwandelt sich auf wundersame Weise in einen Spiegel. Diese Nacht ist auch eine ausgestreckte Hand, Symbol des Anderen, das ihm angeboten wird, und die man nach einer willentlichen Anstrengung drücken kann. So werden die Nacht, das Meer und die Hand zu Atmung, Konzentration, organischem Bilderfluss und einer ununterbrochenen Wortkette“<sup>14</sup>.

Nach den Selbstportraits kommt die berühmte Serie der ekstatischen und gekünstelten Bilder, am Höhepunkt von Mirós Werks, gebildet von Sternen, Ziffern, Figuren und Vögeln, die in einem lichtstrahlenden Raum treiben. Wir beziehen uns auf diesen organischen Fluss, den die *Konstellationen* bedeuten. Mit Worten des Künstlers inspiriert sich diese Reihe von Gouache-Bildern auf Papier an der Vision der nächtlichen Sternenhimmel und ihrer Reflexe im Wasser. Es wurde viel über diese Werke geschrieben und sie wurden sogar als Reaktion auf den Krieg gedeutet, aber ich habe das Gefühl, dass sie eindeutig mit diesen spirituellen Erfahrungen zu tun haben, von denen wir sprechen. Eines davon trägt den Titel *Die Fluchtleiter*, wie ein kleines Gemälde von 1939. Wir dürfen nicht vergessen, dass die Leiter ein verbreitetes mystisches Symbol ist, das für den rumänischen Religionshistoriker Mircea Eliade den Wunsch, in eine höhere Wirklichkeitsebene aufzusteigen, symbolisiert. Es ist ein häufiges Motiv bei Miró und kommt auch im bereits erwähnten *Hund, den Mond anbellend* (1926) vor und in anderen Werken wie *Der Karneval des Harlekins* (1924–25)

und *Landschaft mit Hahn* (1927). Die *Konstellationen* wurden jedenfalls in Varengeville-sur-Mer begonnen, einem kleinen Ort an der Küste der Normandie, den Miró und seine Familie ab 1938 besuchten; ihr Gastgeber war ein Freund Mirós, der Architekt Paul Nelson, der ihn später mit einer Wandmalerei für sein Haus beauftragen sollte. Dieser Ort war sehr wichtig für die Kunstgeschichte der Avantgarden: Louis Aragon (*Traité du style*) und André Breton (*Nadja*) hatten dort wichtige Werke geschrieben und George Braque hatte ein Haus. Die feuchte, grüne Landschaft, in der es beinahe ständig regnet, ist weit entfernt von den hellen, trockenen Mittelmeerlandschaften, die wir normalerweise mit dem Maler assoziieren. In Varengeville, um Dupin einmal mehr zu zitieren, beeindruckte Miró „der schwere Flug der Raben über die Ebenen weiter Horizonte“<sup>15</sup>, was vielleicht das wiederholte Auftauchen von schwarzen Vögeln im Endabschnitt seines Werks erklärt.

Kurz vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, im August 1939, hatte sich Miró in Varengeville niedergelassen, in einem kleinen typischen Haus, und er hatte sich, mit Dupins Worten, „einer stillen, aktiven Meditation hingegeben, vergleichbar mit den spirituellen Übungen, durch die er versucht zu fliehen, indem er immer tiefer in die innere Realität vordringt“<sup>16</sup>. Miró selbst gestand J.J. Sweeney in einem anderen sehr bekannten Satz: „Die Nacht, die Musik und die Sterne begannen eine größere Rolle in der Suggestion meiner Bilder zu spielen“<sup>17</sup>. Das Resultat, nach neun 1939 auf Sackstoff gemalten Gemälden, in denen er schon die Sprache erfindet, die in den Gouache-Bildern ihren Höhepunkt finden würde, sind Bilder synthetischer Schrift in einem beinahe flüssigen Raum von großer Beweglichkeit und organischen Rhythmen. Wir erkennen darin Bilder von Gestirnen, Vögeln und Figuren, die, wie bereits erwähnt, in einem völlig mühelosen Fluss aufzutauchen scheinen, wenn erst einmal die nötige Konzentration erlangt ist. Die erste Konstellation trägt das Datum 21. Januar 1940 und die letzte 12. September 1941. In diesem Zeitraum von fast zwei Jahren marschierten die Deutschen in Paris ein und Miró kam mit seiner Familie in die französische Hauptstadt; von dort gelangten sie nicht ohne Schwierigkeiten auf beiden Strecken nach Mallorca, über Vic und Barcelona. Miró führte sein Projekt trotz dieser widerlichen Umstände mit erstaunlicher Konzentration fort.

Die vierziger und fünfziger Jahre werden für Miró dann Jahre der Fülle sein, in denen er mit der völligen Beherrschung seiner Fähigkeiten arbeitet und großes internationales Ansehen erlangt, mit Ausstellungen in den wichtigsten Museen der Welt, von New York bis Tokyo, über London und Paris. In den Fünfzigern entwirft ihm außerdem der Architekt Josep Lluís Sert ein großes Atelier in Cala Major, wie er es sich immer gewünscht hatte, was ihm erlaubte, mit großen Formaten zu arbeiten. In manchen dieser großformatigen Bilder erforscht Miró wieder die Idee der Leere, von der wir gesprochen haben, vor allem mit seinen großen Triptychen, wie *Blau I, II und III* (1961) oder *Wandmalerei für die Zelle eines Eigenbrötlers I, II und III* (1968). Die Triptychen scheinen Meditationsräume zu bilden und der zweite Titel suggeriert Klosterräume, die uns zur Erforschung unseres Innenlebens einladen, ähnlich wie Rothkos Gemälde in der fünfziger Jahren. Es ist bekannt, dass Miró seine großen Triptychen gerne an den drei Wänden fast quadratischer Räume aufhängte, damit sich der Betrachter, wenn er sie ansieht, gleichsam wirklich im gemalten Raum befindet. Diese Räume, wie zum Beispiel einige der Säle der

Fundació Joan Miró in Barcelona, sind nicht sehr groß, als ob der Betrachter die Werke alleine erleben sollte. Wieder sehen wir, dass die Malerei für Miró die Eingangstür zu einer höheren Wirklichkeit ist.

Und doch malt Miró in den sechziger und siebziger Jahren auch gewaltsam gestische Werke, teilweise in Großformat, wie *Personen, Vögel in der Nacht* (1973) oder *Hände, die zu Konstellationen fliegen* (1974), und auch seine verbrannten und mit Messern zerkratzten Gemälde. Diese Werke wurden politisch interpretiert und Miró gab tatsächlich einigen Arbeiten ganz eindeutige Titel wie *Mai 68* (1968) oder das Triptychon *Die Hoffnung des zum Tode Verurteilten I, II, und III* (1974), das in der Francozeit als Antwort auf das Todesurteil des Anarchisten Puig Antich entstanden ist. Einige der Formen in diesen Gemälden sind mit schnellen Gesten gemacht worden, als hätte man einen Eimer Farbe auf sie geschüttet, und sie erinnern entfernt an die Graffiti, die in jenen Jahren oft zur Mitteilung politischer Parolen genutzt wurde, auch wenn wir sie ohne die Titel niemals so interpretiert hätten. Natürlich erinnern wir uns auch alle an die Anwesenheit Mirós im Pavillon der Spanischen Republik in Paris zu Zeiten des Bürgerkriegs (1937), wo Picassos *Guernica* neben einem großen verschollenen Werk Mirós ausgestellt war, *Der Schnitter (Katalanischer Bauer)*, das eine große expressionistische Figur mit einer Sense in der Hand darstellt (1937). Und das war nicht sein einziger Solidaritätsbeweis mit der republikanischen Regierung.

In den sechziger Jahren nahm Miró auch an einem von Pere Portabella an der Architektenschule in Barcelona organisierten Projekt mit dem Titel *Miró otro* („Der andere Miró“, 1969) teil, für das er entlang der Fenster im Erdgeschoß der Institution ein vierzig Meter langes kurzlebiges Bild malte, das er selbst nach Ende der Ausstellung wieder auslöschte, während der Organisator und Filmemacher ihn dabei filmte. Die Ausstellung war als Replik auf seine Retrospektive im Antic Hospital de la Santa Creu gedacht, die gleichzeitig stattfand und in der manch einer eine Manipulation von Mirós Werk durch das Francoregime sah. Aus heutiger Sicht manipulierte auch Portabella Miró, der neben seiner internationalen Berühmtheit eine sehr großzügige Person war, nur aus einem anderen Blickwinkel und mit seinem Zugeständnis. Jedenfalls erkannte Barcelona Miró endlich als einen seiner berühmtesten Söhne an, indem die Stadt mit Josep Lluís Sert die Stiftung plante, die den Namen des Malers tragen sollte und die 1975 noch zu seinen Lebzeiten am Montjuïc eröffnet wurde.

In den letzten Jahren, und hier erwähnen wir bereits Werke, die in dieser Ausstellung zu sehen sind, schuf Miró auch eine Reihe von Gemälden auf Bildern, die er auf Trödelmärkten gefunden hatte, wie *Pferde, von einem Vogel in die Flucht geschlagen* (1976), die seine ständige Unruhe beweisen, wie auch die verbrannten Leinwände, von denen schon die Rede war. Er malt auch weiterhin auf unkonventionellen Untergründen, wie Plastik – *Figuren* (1976) –, Zink – *Frau, Vogel* (1970), oder bei der Feldarbeit, etwa der Mandelernte, verwendeten Planen – *Gemälde* (1962) und *Belebte Landschaft* (1973) –, wie auch Karton, verschiedenem Holz und Masonit. Die letzten zwei erwähnten Bilder, im Hochformat, sind auf keinen Rahmen aufgezogen und erinnern an Fahnen und auch orientalische Malerei, vor allem das letzte, *Belebte Landschaft*, wo die mit schwarzen Strichen gemalten Formen Ideogramme suggerieren.

Miró, der in den sechziger Jahren mehrmals nach Japan reiste und der Gedichtbilder gemalt hatte, war bestimmt an der Kalligraphie und der Tradition der japanischen Schriftbilder interessiert. Während seiner letzten Jahre künstlerischen Schaffens malte Miró auch kleinformatige Bilder, wie die meisten der hier ausstellten. In vielen von ihnen dominiert, wie wir schon vorausgenommen haben, die schwarze Farbe, mit ihren nächtlichen Konnotationen, und es erscheinen vor allem Formen von Frauen, Köpfen, Figuren und Vögeln.

Mirós Spätwerk hat noch nicht die Aufmerksamkeit der Kritik bekommen, die es verdient<sup>18</sup>. Die formalistische Kritik wiegt immer noch schwer, vor allem, wenn die Arbeit moderner Künstler diskutiert wird, sodass die Idee der Neuheit über alle anderen Aspekte überwiegt. Außerdem arbeitete Miró in einer Zeit weiter, in der die Konzeptkunst triumphiert und sowohl die Malerei selbst als auch die Bronzeskulpturen an Ansehen verlieren. In diesem Sinn wagt Dupin zu behaupten: „Miró revolutioniert seine Sprache nicht, er vertieft und entblößt sie“<sup>19</sup>. Das Attraktivste an Mirós letztem Werk ist vielleicht die offensichtliche Dringlichkeit in seiner Realisierung, und auch seine Hartnäckigkeit, die aufwiegen, was manche als wiederholend gesehen haben. Es sind notwendige und damit wahrhaftige Werke, was ihnen einen mächtigen Gefühlswert gibt. Die schönsten seiner letzten Werke sind vielleicht die zahlreichen, beunruhigenden schwarzen Köpfe, mit leuchtenden roten und blauen Augen, und die Bilder, in deren Zentrum Frauen stehen, vielleicht Göttinnen der Nacht, die er auf der Suche nach Schaffenskraft verfolgt, wie *Frau in Trance wegen der Flucht der Sternschnuppen* (1969), *Frau und Nachtigallgesang in der Nacht* und *Frau vor dem Mond* (beide von 1971), *Frau mit drei Haaren, von Vögeln umgeben in der Nacht* (1972), *Frau in der Nacht* und *Frauen, Vögel* (beide von 1973), *Frau vor dem Mond II* (1974) und viele mehr.

Scheherazade, die Erzählerin und Protagonistin von *Tausendundeine Nacht*, lässt sich dem Sultan Schahrayär zur Frau geben, der aus Rache gegen seine untreue Frau befohlen hatte, dreitausend Jungfrauen hinzurichten, nachdem er sie geheiratet hatte. Doch bevor sie sich ihm hingibt, bittet Scheherazade, ihrer Schwester eine Geschichte erzählen zu dürfen. Sie zieht die Geschichte dann derart in die Länge, dass sie die ganze Nacht nicht zum Ende kommt und in der nächsten Nacht weitererzählen muss, und dieses Spiel geht solange weiter, bis die tausendein Nächte vergangen sind, die diesem Klassiker der Weltliteratur den Titel geben. In der Zwischenzeit hat sich der Sultan in die schöne, intelligente Erzählerin verliebt, heiratet sie und lässt von seiner blutrünstigen Rache ab. Die Frauen, die Miró mit solchem Nachdruck am Ende seiner Laufbahn malt, sind für ihn wie die Geschichten, die Scheherazade erzählt, sie erhalten ihn am Leben. Die Vögel wiederum, die hoch in die Lüfte fliegen können, Symbole des Aufstiegs in eine andere Wirklichkeit, wie die bereits erwähnten Leitern, stellen vielleicht ihn selbst im auf ekstatische Weise verstandenen Schaffensakt dar. Eines der bekanntesten Gedichte der sufistischen Literatur ist interessanterweise *Vogelgespräche*, ein langes im 12. Jahrhundert vom Perser Farid ad-Din Attar geschriebenes Epos. In diesem Werk machen sich die Vögel auf eine lange Reise, angeführt von einem Wiedehopf, auf der Suche nach einem Vogel, den noch nie jemand gesehen hat und den die zu ihrem König ernennen wollen. Am Ende wird ihnen klar, dass sie auf der Suche nach sich selbst gewesen sind.

Dupin fragte Miró, ob das Schwarz seiner letzten Werke den Tod vorwegnahm, was der Künstler verneinte. Ich denke, dass er sich nach wie vor über das schwarze Licht wunderte, von dem wir gesprochen haben, was vielleicht Werke wie *Der Flucht entgegen I, II und III* (1972) belegen, drei Gemälde, auf denen eine große rote Sonne neben einigen Sternsymbolen in einem schwarzen Raum mit weiten leuchtend weißen Flächen schwebt. Oder auch eines der großen Meisterwerke dieser Phase, *Tanz von Figuren und Vögeln in einem blauen Himmel. Sternschnuppen* (1968), in der Sammlung des Centre Georges Pompidou in Paris. Hier sehen wir unter einer langen schwarzen Horizontlinie auf blauem Grund andere schwarze Formen, die musikalischen Noten ähneln, und leuchtende rote Punkte. Selbst wenn es sich um einen äußeren Raum handelt, etwa einen mit Nachtvögeln übersäten Sternenhimmel, suggeriert das Bild doch auch unendliche innere Weiten. Mirós Symbole sind immer mehrdeutig, einfache lyrische Bilder, die zugleich Tribute an die Nacht als Schwelle zum poetischen und künstlerischen Geheimnis darstellen.

Zum Schluss wollen wir uns noch auf sein bildhauerisches Werk beziehen. Ende der zwanziger Jahre hatte Miró bereits einige Objektkollagen im Einklang mit den surrealistischen Ideen angefertigt. In den Vierzigern und Fünfzigern modellierte er auch einige richtige Skulpturen. Aber erst in seinem neuen, großzügigen Atelier in Cala Major konzentrierte er sich bewusst auf die Skulptur. Miró sammelte Objekte der Volkskunst, wie etwa die mallorquinischen *Siurells*, weiße bunt bemalte Pfeifen in Form von Figuren, aber auch Gebrauchsgegenstände jeder Art, wie Spielzeug oder auch Kürbisse, Steine und ansprechend geformte Baumstämme. Einige seiner Skulpturen sind eine Kombination verschiedener Objekte, von Schildkrötenpanzern und Tierhörnern bis zu Schuhleisten, Weidenkörben oder Steuerrudern; viele weisen etwas vom surrealistischen Spiel schlechthin auf, dem exquisiten Kadaver. Später, als sie in Bronze gegossen werden, verschmelzen die Objekte zu einem Ganzen, das in den meisten Fällen einem Totem oder einer Figur ähnelt. Viele dieser grotesken, subversiven Figuren scheinen dem Theater Alfred Jarrys entsprungen, dessen *Ubu Roi* Miró faszinierte, aber sie beziehen sich auch auf die sogenannten „wilden Bilder“ der dreißiger Jahre.

Einige Skulpturen entstehen auch ausgehend von Keramiken, die später in Bronze gegossen werden. Miró hatte das Glück mit Llorens Artigas zusammenzuarbeiten, mit dem er auf der ganzen Welt sowohl kleine Stücke wie auch große Keramikprojekte kreierte. Viele von Mirós Keramiken sind selbst Skulpturen, obwohl er auch mit konventionellen Formen arbeitete. Ein anderer Mitarbeiter Mirós war Josep Royo, mit dem er zahlreiche Wandteppiche schuf. In dieser Ausstellung ist *Die Echse mit den goldenen Federn zu sehen* (1989-1991), in diesem Fall ein beeindruckendes posthum umgesetztes Werk. Wie die meisten seiner Wandteppiche ist es ein prächtig erscheinendes Werk, das sowohl etwas volkstümlich Traditionelles wie etwas völlig Modernes aufweist, Eindrücke, die sicher je nach Ausstellungsort multipliziert werden.

Es ist wahrscheinlich, dass Mirós Werk, vor allem aus dieser spirituellen Perspektive, die wir hier analysieren wollten, weit von den materialistischen Formen entfernt ist, die heute die zeitgenössische Kunstszene zu dominieren scheinen, obwohl es auch Künstler gibt, die weiterhin diesen Fragen

nachgehen, und das nicht nur in der Malerei, wie Fred Tomaselli, Philip Taaffe, Francesco Clemente, Wolfgang Laib oder Bill Viola. Mirós Generation war allerdings auch die von Geschichtsschreibern wie Sigfried Giedion, der die Höhlenmalerei als „ewige Gegenwart“ bezeichnete. In einem sehr bekannten Interview mit Georges Duthuit von 1936 sagte Miró: „Jedes Staubkörnchen trägt in sich die Seele von etwas Wunderbaren. Um das verstehen zu können müssen wir den magischen, religiösen Sinn der Urvölker wiederfinden“<sup>20</sup>. Miró befriedigte zweifellos seine eigene Auflösung in einer mystischen Ekstase der Identifikation mit dem Unendlichen, wenn er sie erreichen konnte, doch er verlor sich nicht in dieser Ekstase und verband sie auch nicht mit Religion. Er verwandelte alles in komplizierte plastische Bilder und schuf so einige der bemerkenswertesten Werke, die uns bekannt sind. Sein Handwerk hielt ihn in der Welt, mit beiden Beinen auf dem Boden, und mit diesem Handwerk regt er uns immer noch zum Nachdenken über persönliche, tiefe Wahrheiten an.

1. Johannes vom Kreuz, aus „Dunkle Nacht“, übersetzt von Elisabeth Peeters, Elisabeth Hense und Ulrich Dobhan, in *Die Dunkle Nacht: Vollständige Neuübersetzung. Sämtliche Werke Band 1*. Freiburg im Breisgau, Verlag Herder, 1995, S. 27.

2. Pietro Citati, *La luce della notte*, Mondadori, Mailand, 1996. Deutsche Version: *Das Licht der Nacht. Die großen Mythen der Welt*, Berlin, Claassen Verlag, 1999.

3. Sir Roland Penrose, „Miró, Señor de la noche“, Zeitschrift *Destino*, Barcelona, 29-11-1968, S. 39.

4. Margit Rowell, *Joan Miró, Selected Writings and Interviews*, Boston, G. K. Hall, 1986.

5. Jacques Dupin, *Miró*, Paris, Flammarion, 1993.

6. Ibid.

7. Margit Rowell, *op. cit.*

8. Joan Miró, *Painting and Anti-Painting 1927-1937*, New York, MoMA, 2008, kuratiert von Anne Umland. Die Fundació Joan Miró in Barcelona und die Whitechapel Art Gallery in Londres zeigten 1988-89 eine andere Ausstellung, die beinahe die gleichen Jahre abdeckte, 1929-1941.

9. Javier Álvarez Rodríguez, *Éxtasis sin fe*, Madrid, Trotta, 2001.

10. Joseph J. Schildkraut & Aurora Otero, Hg., *Depression and the Spiritual in Modern Art, Homage to Miró*, Chichester, West Sussex, John Wiley & Sons, 1996.

11. „Ich träume von einem großen Atelier“, erschienen in der Zeitschrift *XXe Siècle*, Paris, Mai 1938.

12. Michel Leiris, zitiert von Jacques Dupin in *op. cit.*, S. 122-124.

13. Das Gedicht erscheint in seinem letzten, posthum veröffentlichten Buch *Fragments a su imán*, Barcelona, Lumen, 1978.

14. Enrique Juncosa, „Prólogo“ (Vorwort), in José Lezama Lima, *Confluencias*, Almería, Editorial Confluencias, 2011, S. 14.

15. Jacques Dupin, *op. cit.*, S. 238.

16. Jacques Dupin, *op. cit.*, S. 242.

17. Jacques Dupin, *op. cit.*, S. 243.

18. Es sticht die Ausstellung *Joan Miró 1956-1983. Sentiment, emoció, gest hervor* (Fundació Joan Miró, Barcelona, 2006).

19. Jacques Dupin, *op. cit.*, S. 337.

20. Georges Duthuit, Interview erschienen in *Cahiers d'art*, Paris, Num. 8-10, 1936.