

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.

Miró in Paris

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.

Miró in Paris

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.

Miró in Paris

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.“

Miró in Paris

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.

Miró in Paris

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.

Miró in Paris

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

Miró in Paris

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.

Miró in Paris

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)

Miró in Paris

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.

Miró in Paris

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

gemalt, was uns an mittelalterliche Sergen und Banner mit vielleicht orientalischen Proportionen erinnert. Miró bearbeitet diese Werke auf dem Boden, wobei er Drippings und Spritzer einsetzt, Lasuren aufträgt und Zeichen malt; das gleiche Verfahren wendet er zehn Jahre später bei *Paysage animé* an (KAT.-NR. 6), auf einem ähnlichen, aber größeren Stoff. Es sind karge, schematische Werke, die wiederholt auftauchen und deren ungewöhnliches Hochformat eine kompositorische Herausforderung darstellt. Miró hat Erfahrung in der Lösung der kompositorischen Probleme, die die großen Panoramen mit sich bringen, doch nun stellt er sich größeren Schwierigkeiten, die sich aus der Vertikalität dieses Formats und dem Anspruch einer neuen Deutung desselben ergeben. Und in dieser Trance werden ihm die Dimensionen des neuen Ateliers eine große Hilfe sein, da sie es ihm erlauben, den Fortschritt seiner Arbeit aus einer neuen Perspektive zu betrachten und analysieren.

Mirós Berufung zur Malerei wird zu einem absoluten Engagement und sie betrifft jedes malerische Medium. Pigmente und Farben, sei es in Form von Öl-, Kasein-, Acryl-, Gouache- oder Aquarellfarben, Öl- oder Pastellkreiden, sind seine üblichen Werkzeuge. Doch er verschmäht auch nicht weniger wertvolle Stoffe wie industrielle Farbstoffe und Harze, schwarze und weiße Lacke oder sogar Kitt; Miró kann jedem Material einen künstlerischen Zweck geben. Aber auch seine Leidenschaft für den Untergrund ist übermächtig, für die Untergründe im allgemeinen, die Träger seiner Bilder⁴. Die industrielle Einförmigkeit der Leinwände, Stoffe, Tafeln und Kartons bietet nur beschränkte Ausdrucksmöglichkeiten; sie besitzen keine Unregelmäßigkeiten und Mängel und führen unausweichlich zu einer Art Wiederholung der Effekte. Für Miró ist die Feinheit dieses künstlerischen Materials annehmbar, aber nicht ausreichend, und im Laufe seines Experimentierens setzt er alles ein, was im Fachhandel erhältlich ist und auch, was man durch Zufall an den ungewöhnlichsten Orten finden kann.

Was die Farbe angeht, zeigt er sich außerordentlich selektiv. Seine Palette erinnert eher an einen raffinierten Maler der Steinzeit als an einen Meister dieses Werkzeugs (wie etwa Delacroix mit seinen peinlich genau nach Skalen geordneten und von Helfern vorbereiteten Paletten⁵). Was Mirós essentielle Farbpalette angeht, kann man nicht von einer allgemeinen Färbung oder von Skalen sprechen – Grün-, Blau-, Rot- oder Gelbtöne –, sondern von bestimmten Farbsorten, wie Kobalt oder Himmelblau bei den Blautönen, oder Cadmium bei den Rot- und Gelbtönen, um nur einige entscheidende Beispiele zu nennen. Es handelt sich um eine Farbgebung, der er treu bleibt und die ihn unverkennbar auf jeder bemalten Oberfläche identifiziert, egal ob es sich um Malgründe oder Zeichen handelt: 2+5=7 (KAT.-NR. 2)⁶. Die Eigenschaften dieser Farbsorten sind entscheidend für den malerischen Effekt und auch maßgebend was die Beständigkeit und Haftung der Farbe angeht. Mit ihnen deckt Miró das gesamte Farbspektrum ab, was in den Verhüllungen, Abstufungen, den Reib- und Fließtechniken deutlich wird, die wir auf den Malgründen erkennen können. Auch wenn es widersprüchlich erscheint, ist es gerade diese in ihrer Anzahl beschränkte Farbreinheit, die es – durch wiederholtes Mischen – erlaubt, breite dazwischenliegende Farbskalen mit reinen und durchscheinenden Farbtönen zu erlangen⁷.

Als guter Kenner der Malküche fügt Miró diesen technischen Hilfsmitteln eine bewundernswerte Intuition hinzu. Die

Auswahl des Untergrunds ist entscheidend und hängt von seiner künstlerischen Absicht ab. Auf einem Gewebe wie dem erwähnten Baumwollserge kann man völlig andere Resultate erlangen. Bei *Femmes et oiseaux II* (KAT.-NR. 3), *Femmes et oiseaux III* (KAT.-NR. 4) und *Tête, oiseau* (KAT.-NR. 9) handelt es sich um eine Leinwand aus feinem, dichten, regelmäßig gewebten Leinen, ein Gewebe, das Miró perfekt kennt und oft verwendet. Der neutrale, warme Farbton dieser Faser ergibt einen wunderbaren Grund; wenn man sie leicht appetriert, erlaubt ihm die Struktur, den Farbstoff großzügig aufzutragen, die Ölfarbe, die das Gewebe durchtränkt und auf der schlichten Oberfläche eindickt, oder nach Belieben auch mit verdünnter Farbe zu arbeiten. Vor allem aber lässt dieser Grund den Gebrauch von Weiß zu – das man schwer auf grundierte Oberflächen auftragen kann –, wodurch es zu einer weiteren Farbe wird und im Bild erkennbar ist. Auf diesen neutralen Leinenunterlagen malt Miró mit Weiß, das er durch Überlagerung wie jede andere Farbe der Palette moduliert, und es überzieht nicht selten fast die ganze Oberfläche, wodurch subtile Plattformen entstehen, über die er seine Symbolwelt aus Formen, Zeichen und Sternen legt.

Im Prinzip kann jeder beliebige Stoff als Farbträger dienen. Die Vielfalt der Untergründe ist unbestritten, aber es ist schwierig, Vorlieben oder Neigungen festzustellen. Es handelt sich um ein wiederkehrendes Verhalten⁸. Die herkömmlichen Bildträger sind seine gesamte Karriere über präsent, Miró kennt sie perfekt und weiß, was er aus ihnen herausholen kann, während die unverhersehbaren Eigenschaften anderer ungewöhnlicher oder – von ihm – selten verwendeter Untergründe zufällige Effekte jeder Art hervorrufen können. Doch es fasziniert ihn vor allem die Dialektik, die zwischen dem Bildträger und dem Verfahren entsteht und die er moderiert, indem er Inhalt und Gefäß in der Einsamkeit seines Arbeitsraumes verbindet⁹. Miró kann sich sowohl von einem unregelmäßigen, holprigen, saugfähigen Gewebe herausfordern lassen, als auch vom genauen Gegenteil, wie etwa der blanken, undurchlässigen Zinkoberfläche – *Femme, oiseau* (KAT.-NR. 5) –, auf der die Ölfarbe sich fließend verteilt und mit weniger Farbe Dicke, Dichte und Deckung erreicht werden kann, da die Metallplatte keine Farbe aufnimmt. Das Gegenteil ist bei zwei Werken mit dem gleichen Titel der Fall, *Tête* (KAT.-NR. 11 UND KAT.-NR. 24), die zu dieser Erforschung von nicht nur unkonventionellen, sondern seltenen Strukturen und Stoffen gehören, wie etwa Teerpapier¹⁰; (IL. 1 UND IL. 2) die gewellte Struktur dieses Verpackungsmaterials, das auf eine rustikale Platte geheftet wird, ist inspirierend genug, um Anfang 1976 eine ganze Serie zu bilden.

Diese Beispiele zeigen die Wichtigkeit der Epidermis von Mirós Werken, den Tastsinn seiner Malerei, die Machart des Bildes. Aber diese Machart ist äußerst variabel in den Werken des Künstlers; sie hängt von der Vorgehensweise, den Materialeigenschaften und der Struktur des Bildträgers ab. Manchmal fällt seine Wahl auf grobe Abfallmaterialien, wie etwa im Fall von *Personnages* (KAT.-NR. 23), das auf einer so überraschenden Oberfläche wie Polypropylen gemalt ist: auf einem robusten Düngersack, von dem er den äußeren Teil wählt, der am meisten verwittert ist und auf den das Etikett aufgedruckt ist; wahrscheinlich hat die ungewöhnliche Farbe der Verpackung seine Aufmerksamkeit geweckt, ein grelles Gelb, auf das er 1976 diese *Personnages* malte. Es kann Zufall sein, aber ein Werk, das Miró einen Tag nach dem

kommentierten datiert, *Oiseaux en face de l'horizon* (KAT.-NR. 8), ist ein bemerkenswertes Ölgemälde auf konventioneller Leinwand, dessen Herausforderung darin besteht, das kräftige Orangegelb über die Oberfläche zu verteilen, ohne sie mit Farbe zu übersättigen; dabei soll das Überlagern und Vermischen der Farben vermieden werden und der von Drippings und Zeichen besetzte Raum wird sorgfältig umrissen.

Es ist natürlich nicht alles poetisch in Mirós Werk. Es ist hinlänglich bekannt, dass auch Gewalt in seine Werke Einzug findet. Oft erreicht diese Heftigkeit die Struktur der Oberfläche und manchmal dringt sie sogar bis zum Untergrund vor. Es handelt sich um eine Aggression, die Miró mithilfe von Kratzern und Löchern überträgt, ohne sie zu sublimieren. Eine unterschwellige, bedachte Gewalt, die er kontrolliert und genau plant, wie die Löcher, die er in zwei Gemälde auf dickem Karton stanzte, *Personnage* (KAT.-NR. 13) und *Femme, oiseau* (KAT.-NR. 18). Diese Löcher zentrieren den Spannungspunkt der beiden Gemälde und verstärken ihre Bedeutung durch den Kontrast mit diesen Effekten der Gewalt, die abgeschwächt werden, wenn der Punkt nur gemalt ist, wie bei *Femme* (KAT.-NR. 19). Bei *Femme, oiseaux, constellations* (KAT.-NR. 14) handelt es sich um eine subtil verhüllte Aggressivität; sie taucht in einigen Grafismen auf – die den Mund der Figur definieren –, die gemalt erscheinen können, aber mit einem spitzen Instrument eingeritzt wurden (Grattage), wobei die Farbschichten abgeschabt werden, bis die Oberfläche der Leinwand durchscheint und mit ihr der gewünschte Effekt bei der beunruhigenden Figur erzielt wird (IL. 3). Dieses letzte Werk, sowie *Femme, oiseaux* (KAT.-NR. 15) und *Tête* (KAT.-NR. 17), machen die Hierarchie der schwarzen Farbe deutlich, die einen Großteil der Oberfläche bedeckt und die der Künstler durch Überlagerung so lange bearbeitet hat, bis er die Werke für beendet hielt. Es sind mahnende, beunruhigende Gemälde, die wenig Platz lassen für malerische Subtilität, die man nur versteckt unter dem Schwarz erahnen kann, das sie abrupt beschneidet und das im Fall von *Tête* (KAT.-NR. 17) ein unheimliches, finsternes Bild ergibt, einen forschenden Blick, der sogar für Verwirrung in den Raumbegriffen sorgt.

Mirós Raumkonzept geht nicht auf das der Renaissancekünstler zurück, das von den Avantgarden Anfang des 20. Jahrhunderts revolutioniert wird. Mirós Raum hat keinen Rahmen, er hält sich an keine Normen und ist schwer greifbar. In diesem Zusammenhang scheint die unbefleckte Einförmigkeit der Leinwand nicht am geeignetsten, um ein Gefühl räumlicher Tiefe zu erzeugen; um diese makellose Wand in Raum zu verwandeln, ist eine vorherige Bearbeitung des Untergrundes notwendig. Miró stellt sich der weißen Leinwand mit der gleichen Wildheit und der gleichen Raffinesse wie in früheren Zyklen. Sein Verhalten wird vom Moment und von den Rahmenbedingungen bestimmt. In *Personnages, oiseaux* (KAT.-NR. 10) kontrastiert die im oberen Teil des Hintergrunds entfaltete Synthese und gestische Gewalt mit der Detailliertheit, mit der Miró den entscheidenden roten Strich aufträgt, der aus einer gewissen Entfernung wie eine durchgehende Geste erscheinen kann, aber mir dicken Impastos gelöst wurde, ausgehend von kleinen, mit extremer Präzision und Genauigkeit aufgetragenen Pinselstrichen. (IL. 4 UND IL. 5)

Der Zufall, sei er natürlicher oder gewollter Art, ist der Ausgangspunkt für einen Großteils seiner Werke, bei deren Entstehen Gewalt in verschiedenen Graden eine Rolle spielt: ein

Entfesseln unvorhersehbarer Folgen – das Action Painting –, das ihn auf dem Weg zu den Formen und Zeichen führen wird und sowohl auf einer konventionellen Tafel – *Personnage* (KAT.-NR. 21) – wie auf einer aus Versehen entstellten – *Personnage et oiseaux* (KAT.-NR. 22) – gültig ist. Aber Miró gönnt sich auch Waffenstillstände: so entstehen ohne offensichtliche Kämpfe begonnene Werke, ausgehend von großen Aufteilungen der Oberfläche, von Bündnissen, die einen Teil des malerischen Geländes unberührt lassen – *Paysage* (KAT.-NR. 7). Es handelt sich um Abtrennungen, die auf Überlegungen, Abmachungen und Kompromisse bei der Aufteilung der Oberfläche zurückgehen; man darf nicht vergessen, dass Miró dem Weiß in seinen letzten, unvollendeten und geheimnisvollen Werken ausschließlich mit Schwarz entgegentreten sollte, wobei er das Territorium des Bildes resolut parzelliert.

Jedenfalls erinnert uns jedes seiner Werke unfehbar an Miró, unabhängig vom Untergrund, auf dem es gemalt ist: eine Art Hexerei, die jedes Objekt, auf das er einwirkt, in einen *Miró* verwandelt¹¹. Der Bildträger verändert das Resultat manchmal grundlegend und bestimmt den Prozess: Was kann erfolgreich aufgetragen werden und welches Verfahren wird besser nicht angewendet. Miró experimentiert auf jeder Art von Stoffen, Leinwänden, Papieren, Kartons und Tonpapier, aber die Vielfalt der Leinwände ist beschränkt und auch der Karton hat Grenzen¹². Kartonähnliche, aber steifere und resistere Materialien – die Faserplatten – bringen ihn dank der Färbung der Fasern der Wand des Wandmalers näher (KAT.-NR. 12)¹³. Manche Arten, vor allem Masonit und Celotex¹⁴, sind ideal, um die Spannungen der Stoffe, die Miró überlagert und die die Oberfläche angreifen, auszuhalten, um Reibungen, Schnitten, Abschabungen und sogar Durchlöcherungen zu widerstehen, die auf anderen Materialien schwierig oder gar unmöglich wären. Der mittlere Farbton dieser Oberflächen liefert Ergebnisse mit einem großen Farbreichtum und vielen verschiedenen Fertigstellungen, mit Matteffekten, Emailglanz und Farbtransparenzen; Malgründe, die an einen Raum erinnern, in dem Zeichen und Galaxien schweben, im Falle von *Après les constellations* (KAT.-NR. 16), oder undefinierte, erwartungsvolle Figuren, die uns erforschen: *Femme, oiseaux* (KAT.-NR. 18).

Mitunter übertrifft der symbolische Inhalt die bloße Attraktivität des Materials. *Chevaux mis en fuite par un oiseau* (KAT.-NR. 20) ist Teil einer ungewöhnlichen, als *Pasterades* bekannten Serie, bei der Gemälde anonymer Autoren, die wir als den malerischen Kitsch der franquistischen Entwicklungsjahre bezeichnen könnten, übermalt werden; die Wahl dieses Untergrunds, die durch den Titel noch unterstrichen wird, drückt eine augenzwinkernde Komplizenschaft mit dem Betrachter aus, indem sie die ordinärsten Werke der kommerziellen Malerei dieser Epoche und das, was sie darstellt, ablehnt¹⁵.

Auf einer anderen Ebene ist die Zusammenarbeit mit dem Teppichmacher Josep Royo beispielhaft für die plastischen Möglichkeiten Mirós in jeder Kunsttechnik, in seiner Zusammenarbeit mit anderen Meistern bei bestimmten Verfahren, wie etwa der Keramik mit J. Llorens Artigas und Joan Gardy, bei der sie gemeinsam eine Formel (die Alchemie, könnte man sagen) finden, damit Miró auch bei einer Temperatur von tausend Grad noch Miró bleibt. Nun handelt es sich um eine Symbiose von Mirós Welt mit Stoffen und Verfahren, die wenig mit der Malerei zu tun haben, wie etwa die Wandteppiche, bei

denen Royo sich gezwungen sieht, von der Tradition entfernte Texturen und Volumen zu erproben. (KAT.-NR. 40)

Was Miró als Bildhauer angeht, enthüllt der 2006 erschienene Catalogue raisonné die riesige in diesem Bereich geleistete Arbeit¹⁶. Die Skulptur taucht erstmals in den zwanziger Jahren auf und ist dann sporadisch in seinem Werk präsent, erwacht aber 1959 zu neuem Leben, als Miró die Häuser von Son Boter ersteht, auf dem an Son Abrines anschließenden Grund. Son Boter wird zur Basisstation seiner bildhauerischen Arbeit und die weiß getünchten Wände im Inneren dienen als Unterlage für die Skizzen einiger dieser Skulpturen, was eine neue malerische Facette zu seinem bereits reichen Inventar von Verfahren und Bildträgern hinzufügt: die Wandmalerei. (S.97)

Die Gesamtheit der Skulpturen besitzt ein Eigenleben, wird jedoch durch die Malerei ergänzt. Es ist dreidimensionale Malerei. In diesen Volumen gibt es nichts Ätherisches und die Formen, die Miró in zwei Dimensionen suggeriert oder andeutet, bekommen nun eine mehr als offensichtliche Körperlichkeit. Wenn er auf jedem Stoff eine Malerei entstehen lassen kann, kann er in der Bildhauerei diese künstlerische Wirklichkeit mit jedem Objekt erreichen. Er nimmt die Objekte wahr, untersucht sie, definiert ihre Funktionen, vereint sie, lehnt sie aneinander oder baut sie zusammen und gibt ihnen eine neue Körperlichkeit, mit einer neuen Identität und einer anderen Materialität, die uns wieder seinen unerschöpflichen Schaffensgeist erkennen lässt; er engagiert sich als Bildhauer und Bronze und Wachs erlauben ihm, diese Werke, die er mit verschiedenem Material baut, zu materialisieren. Es handelt sich um eine Zusammenarbeit mit verschiedenen Werkstätten in Barcelona, Frankreich und Italien, die sowohl dem Künstler als auch seinen Gießern, die ihre Einzigartigkeit mit verschiedenen Patinen und Oberflächen beweisen, zugute kommt. Zusätzlich zu diesem Prozess entdeckt Miró auch die Serienproduktion als eine Form, ein größeres Publikum zu erreichen. Eines seiner wichtigsten Ziele war es, das Museum zu verlassen und öffentliche Räume zu besetzen; die hier ausgestellte Skulptur *Femme et oiseau* (KAT.-NR. 39) ist eine kleinere Version der riesigen Skulptur im Park Joan Miró (als Parc de l'Escorxador bekannt) in Barcelona.

Jedenfalls bedeutet Joan Mirós Werk, egal ob als Bildhauer, Maler, Graveur oder Keramiker, einen Bruch mit den Begriffen der Kunsttradition, auch wenn es zugleich durch seine spirituellen Elemente der Beschwörung und Anrufung tiefe Verbindungen mit der Kunstgeschichte aufweist. Während seiner langen Reise auf diesem ungewissen Weg, ohne Meister oder Führer und mit der Intuition als einziger Orientierung, verwirklichte er seinen Jugendtraum vom Malersein¹⁷. Aber dieser Traum war so bescheiden wie sein Verhalten, denn in Wahrheit erreichte Joan Miró viel mehr, er verwandelte seinen Beruf in ein magisches Ritual und sein Atelier in ein Alchemielabor. Ohne Grenzen für seine Zeichen und ohne Regeln für die eingesetzten Mittel.

1. Der Bau war 1956 abgeschlossen, aber verschiedene Zwischenfälle, Reisen und vor allem öffentliche Aufträge in den USA verzögern die Kontaktaufnahme mit dem neuen Raum und mit der Malerei bis 1959.

2. In verschiedenen Gesprächen und Interviews im Laufe seines Lebens liefert er reichlich Information über die Dynamik dieses Prozesses und über seine Tätigkeit im Atelier. Siehe: Raillard, Georges, *Ceci est la couleur de mes rêves*. Paris, Seuil, 1977.

3. Raillard, Georges, *op. cit.*, S. 146.

4. Raillard, Georges, *op. cit.*, S. 187.

5. Gage, John, *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*, 1993, S.185-187. (Deutsche Fassung: *Kulturgeschichte der Farbe: von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg, Otto Maier, 1994.)

6. Aus der Chemieindustrie im Laufe des 20. Jahrhunderts entstandene Farbsorten, die die Leuchtkraft, Beständigkeit und Haftung der „feinen Künstlerfarben“ verbesserten, vor allem Rot-, Orange-, Gelb- und Blautöne und Weiß.

7. Dabei vermied er Erdpigmente, Ocker-, Erd- und natürliche Rottöne, die nicht so leuchtend und transparent sind und deren Farbton durch Mischung der Grundfarben erreicht werden kann.

8. Wir beziehen uns hier ausschließlich auf die Maluntergründe, da das Werk auf Papier einen unabhängigen Katalog besitzt.

9. Über Materialien und Verfahren in Joan Mirós Malerei, siehe: Pardo Falcón, José M., „D'Altamira a Son Boter. Entre el ritu i la màgia, Aproximació al procediment pictòric de Joan Miró“, in: *Institut d'Estudis Baleàrics*, Nr. 47-48, S. 75-92, Palma, 1993-1994; Pardo Falcón, José M., „Miró frente al blanco“, in: *Picasso, Guston, Miró, de Kooning. Painting for themselves: Late Works*, Bremen, Hirmer, 1996, S. 122.

10. Es wird als isolierende Schutzschicht in Transportverpackungen eingesetzt; ein damals vielleicht revolutionäres Material, das aber durch die Fortschritte der Plastikindustrie schnell überholt wurde.

11. Fernández Miró, Emili, „Joan Miró, ¿pintando para sí mismo?“ in: *Picasso, Guston, Miró, de Kooning. Painting for themselves: Late Works*, Bremen, Hirmer, 1996, S. 122.

12. Vor allem bei Verfahren, die eine starke Befeuchtung benötigen.

13. Manchmal auch auf härteren, kompakteren Spanplatten, dem Träger von *Femme, oiseaux* (Kat.-Nr. 12).

14. Bestimmte Faserpressplatten mit verschiedener Dichte und großer Festigkeit, die in den dreißiger Jahren in den USA auftauchen; in ihrer Konsistenz einem extradicken, feuchtigkeitsbeständigen Karton ähnlich.

15. Diese Bilder ersteht er in Trödeläden in Barcelona; Werke, die normalerweise die Einrichtung populärer Möbelhäuser schmückten.

16. Fernández Miró, Emili; Ortega Chapel, Pilar, *Joan Miró. Sculptures. Catalogue raisonné*. 1928-1982, Paris, Daniel Lelong-Successió Miró, 2006.

17. Raillard, Georges, *op. cit.*, S. 142. Seine Anpassungsprobleme an die Regeln der akademischen Zeichnung während seiner Ausbildungszeit bescherten Joan Miró eine Reihe emotionaler Krisen.