

MIRÓ

VON DER ERDE
ZUM HIMMEL



MIRÓ

VON DER ERDE ZUM HIMMEL

Herausgegeben von Gisela Fischer und Jean-Louis Prat

Mit Beiträgen von Gisela Fischer, Joan Miró, Jean-Louis Prat
und Joan Punyet Miró

PRESTEL München · London · New York

ALBERTINA

Leihgeber

Barcelona, Fundació Joan Miró
Basel, Emanuel Hoffmann Stiftung
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
Bern, Kunstmuseum Bern
Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art
London, Tate
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza
Madrid, Sammlung Carmen Thyssen-Bornemisza
New York, The Metropolitan Museum of Art
New York, The Museum of Modern Art
New York, Poughkeepsie, Frances Lehman Loeb
Art Center, Vassar College
Palma de Mallorca, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca
Paris, Centre Pompidou. Musée national d'art moderne
Paris, Sammlung Madame Sylvie Baltazart-Eon
Paris, Sammlung Larock Granoff
Prag, Národní galerie v Praze
Riehen/Basel, Fondation Beyeler
Schweiz, Sammlung Nahmad
Stockholm, Moderna Museet
Washington D.C., National Gallery of Art
Winterthur, Volkart Stiftung

sowie private Leihgeber, die nicht genannt
werden möchten.

		KLAUS ALBRECHT SCHRÖDER
	9	Vorwort
		JEAN-LOUIS PRAT
	13	Von der Erde zum Himmel
		GISELA FISCHER
	21	Vollkommene Leere
		JOAN PUNYET MIRÓ
	33	Miró und die Musik
		JOAN MIRÓ
	49	»Ich arbeite wie ein Gärtner«
Katalog	57	»Langsames Begreifen ...« 1893–1919
	65	»Ein entscheidender Ort, eine entscheidende Zeit« 1920–1925
	81	»Mein Werk soll aus sich selbst heraus entspringen« 1926–1933
	95	»Das Drama des Schöpfers« 1934–1938
	117	»Ein großes Verlangen zu entfliehen« 1939–1944
	135	»Eine neue Welt betreten ... eine Welt für sich« 1945–1960
	179	»Ein universaler Akt« 1960–1983
Anhang	219	Chronologie
	232	Liste der ausgestellten Werke
	238	Bibliografie
	239	Fotonachweis







Vorwort

Joan Miro ist nach René Magritte (2011) und Max Ernst (2013) der dritte in einer Reihe herausragender, dem Surrealismus verbundener Künstler, die die Albertina in umfassenden Retrospektiven präsentiert.

Wie die Surrealisten betrachtet auch Miro die nach dem Ersten Weltkrieg aus den Fugen geratene Welt aus einer radikalen Perspektive. Miró inspirieren Poesie, Musik und Intuition. Im Sinne des Surrealismus findet er den Ausgangspunkt seines Schaffens aber auch in dem, was ihn unmittelbar umgibt. Miró war ein Künstler, dessen Arbeit zeit seines Lebens mit den Wurzeln seiner Herkunft und zugleich einem Wunsch nach Freiheit und Unabhängigkeit, dem Ausbruch aus den Zwängen der Herkunft, verbunden war. Die Hingabe an die katalanische Landschaft und die gleiche Faszination für alle Dinge und Wesen formen den Grund seines Schaffens. Seine Malerei, die von so viel Leichtigkeit, Spontaneität und Poesie ist, entsteht tatsächlich aus einem bedachten Arbeitsprozess und einer Affinität zum Naturbelassenen und Ursprünglichen.

Mit einer Auswahl von rund 100 Werken – Gemälde, Papierarbeiten und Objekte – zeichnet die Ausstellung in der Albertina den gedanklichen und handwerklichen Weg des Künstlers nach und folgt dabei dem zentralen Denkmotiv Mirós: »Von der Erde zum Himmel«.

Von André Breton, dem führenden Kopf der Surrealisten, wird er anfangs wegen seiner »naiven« und »intellektuell begrenzten Kunstvorstellung« kritisiert. Es ist jedoch dieser Zugang, der Mirós Werk bewusst so unbeschwert und unmittelbar, wie eine Kinderzeichnung erscheinen und ihn schließlich zu einem der einflussreichsten Surrealisten werden lässt.

Wie so viele kreative Wege, wird auch jener Mirós durch die Dynamik des Aufeinanderprallens von Gegensätzen angetrieben und geformt. Die treibende Kraft zieht er aus jenen

Impulsen, die er durch sein abwechselndes Leben abgetrennt auf dem Land und in der pulsierenden Stadt erlebt: als Reisender zwischen seinem Landhaus in Montroig in der Provinz Tarragona oder der Ruhe des damals noch unberührten Mallorca einerseits und dem visuell und akustisch überwältigenden sowie intellektuell bereichernden städtischen Leben in Paris und Barcelona andererseits.

Der eher schweigsame und zurückgezogen lebende Künstler hat in mehr als achtzig Jahren ein Werk hinterlassen, dessen visueller Reiz nichts von der Anstrengung erahnen lässt, die er der künstlerischen Arbeit angedeihen ließ. Die bunten, fröhlichen und in ihrer Formen- und Farb Gewalt lauten Bilder und Objekte präsentieren sich ganz anders, als es das stille und zurückhaltende Wesen ihres Schöpfers waren. Einen intimen Einblick in den gelassen-ruhigen Charakter des Künstlers gibt der auf einem Interview mit Miró basierende Text *Ich arbeite wie ein Gärtner (Je travaille comme un jardinier)*.

Es freut mich, dass wir diesen Text für diese Katalogausgabe abdrucken dürfen, in dem der Künstler die Gedanken über sein Kunstwollen preisgibt. Mein herzlicher Dank gilt dem Schriftsteller Yvon Taillandier, der dem Wiederabdruck zugestimmt hat. Auch allen anderen Autoren gilt mein aufrichtiger Dank. Sie alle haben dazu beigetragen, diesem Katalog eine inhaltlich konsistente Linie zu geben. Der Fokus der Beiträge liegt auf Aspekten der Mystik, der Philosophie und der Musik, welche über Jahrzehnte die durchgängige Basis für Mirós Leben und seine Kunst bilden.

Mirós Leben war seine Kunst. Er vereint das Naturbezogene – den »katalanischen Bauern« – ebenso wie den Denker, oft auch »Mystiker«. Dies gab den entscheidenden Impuls für seine Kreativität, denn wie er selbst meinte: »Wir Katalanen glauben, dass man die Füße immer fest am Boden haben muss, wenn man in die Luft springen möchte.«¹

Man nennt Miró im Vergleich zu Pablo Picasso gerne unpolitisch, doch kämpfte er mit den ihm eigenen Mitteln für

Joan Miró in seinem Atelier, Passatge del Crèdit, Barcelona (Ausschnitt), 1945

Humanität und Freiheit. Mirós Beobachtungen der Welt münden in eine poetisch-visionäre, universelle Bildwelt. Die Realität ist Ausgangspunkt, niemals Endziel. Ihre Transformation in ein System von Farben und Formen stellt den Leitfaden seiner Schaffensidee dar: Die Bildsprache ist magisch. Monde, Sonnen, Sterne und Kometen, Augen und Insekten, Vögel und Frauen bevölkern seine Bilder. An Zeichen wie diesen wird die poetische Interpretation seines Interesses an der Erde und am Universum, an Flora und Fauna sowie am Menschen ablesbar.

Das Zustandekommen dieser Ausstellung in der Albertina ist der Unterstützung und dem Engagement vieler geschuldet, allen voran den Nachkommen des Künstlers: den Enkeln Mirós, Joan und Teodor Punyet Miró, sowie Lola Fernández Jiménez, der Urenkelin. Ihnen danke ich zutiefst für ihre großzügige Unterstützung in allen Belangen. Ihr intensives inhaltliches Interesse an unserem Projekt, die Gespräche mit ihnen, die uns viele neue Erkenntnisse aus direkter Quelle lieferten, haben eine zutiefst bereichernde Arbeit in einer unvergesslich freundschaftlichen Atmosphäre ermöglicht.

Ich danke Jean-Louis Prat, dem langjährigen ehemaligen Direktor der Fondation Maeght und großen Kenner Mirós, für die Konzeption dieser Ausstellung. Ihm verdanken wir nicht nur unser Wissen über Miró, sondern auch viele Werke aus Privatbesitz und öffentlichen Sammlungen. Mein besonderer Dank gilt darüber hinaus Gisela Fischer, der Kuratorin in der Albertina, auch ihr für die inhaltliche Konzeption und Organisation dieser Ausstellung sowie ihr Engagement in der Betreuung des Projekts.

Auch die kollegiale und stets hilfsbereite Mitarbeit von Gloria Moragues und Pilar Ortega von der Successió Miró in Palma de Mallorca hat entscheidend zum Erfolg dieses Projekts beigetragen. Ihre Geduld und ihre Bereitschaft, unseren Kuratoren immer wieder mit Rat und Tat zur Seite zu stehen oder auch manche Recherchearbeit zu erleichtern, waren von großem Wert.

Danken möchte ich ferner allen Mitarbeitern in der Albertina, die geholfen haben, dieses Ausstellungs- und Katalogprojekt zu realisieren. Insbesondere gilt hier mein

Dank Barbara Buchbauer für die umsichtige Abwicklung des Leih- und Ausstellungswesens sowie Margarete Heck für ihre auch in schwierigen Entscheidungen stets geduldige und diplomatische Begleitung des Katalogprojekts.

Ich danke dem Prestel Verlag für die Zusammenarbeit an der Katalogproduktion, dem Grafiker Klaus E. Göltz für eine inhaltlich wie optisch gelungene Gestaltung sowie den Übersetzerinnen Bronwen Saunders und Brigitte Willinger für ihre stete und rasche Hilfsbereitschaft und die inhaltliche Aufmerksamkeit in Bezug auf diverse Übersetzungsfragen.

Mein Dank gilt zudem unserem langjährig geschätzten Ausstellungsarchitekten Walter Kirpicsenko für eine räumliche Umsetzung, die sich durch eine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Thema der Ausstellung auszeichnet, sowie für die engagierte Betreuung des Ausstellungsaufbaus.

Mein besonderer Dank gilt darüber hinaus all jenen, die das Zusammenkommen einer so erlesenen und umfassenden Werkauswahl aus allen Schaffensphasen ermöglicht haben. Ohne die Unterstützung und das Vertrauen unserer Leihgeber – viele davon schenken uns ihr Vertrauen bereits über Jahre hinweg – wäre das Entstehen eines solchen Projekts undenkbar.

Ich danke allen Museen, Privatsammlern und -besitzern, die uns ihre wertvollen Werke Mirós als Leihgaben zur Verfügung gestellt haben. Für die Unterstützung durch die Zusage von Leihgaben und für die organisatorische Abwicklung danke ich Rosa Maria Malet, Jordi Juncosa und Ester Ramos von der Fundació Joan Miró in Barcelona, Maja Oeri von der Emanuel Hoffmann Stiftung sowie Charlotte Gutzwiller, Udo Kittelmann und Dieter Scholz von den Staatlichen Museen zu Berlin, Matthias Frehner vom Kunstmuseum Bern, den Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique und ihrem Direktor Michel Draguet, Marion Ackermann und Annette Kruszynski von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, Simon Groom und Patrick Elliott, Scottish National Gallery of Modern Art in Edinburgh, Nicolas Serota und Matthew Gale, Tate und dem Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid. Für die langjährige Unterstützung und das anhaltende Vertrauen danke ich Guillermo Solana

vom Museo Thyssen-Bornemisza, Thomas P. Campbell und Sabine Rewald vom Metropolitan Museum of Art sowie Glenn Lowry und Ann Temkin vom Museum of Modern Art in New York, Alfred Pacquement und seinem Nachfolger Bernard Blistène sowie Brigitte Léal und Jonas Storsve vom Centre Pompidou in Paris ebenso wie der Národní galerie in Prag. Ich freue mich über die Kooperation mit dem Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College in Poughkeepsie, New York, und danke dem Direktor James Mundy sowie Patricia Phagan für ihre Unterstützung. Mein Dank gebührt auch der Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca in Palma de Mallorca und der Direktorin Elvira Cámara López sowie Carme Colom Arenas. Ich danke Sam Keller und Raphaël Bouvier in der Fondation Beyeler, Riehen/Basel für ihre Unterstützung und bereitwilligen Auskünfte, dem Moderna Museet in Stockholm und dem Direktor Daniel Birnbaum, Earl A. Powell III und Harry Cooper von der National Gallery of Art, Washington D.C., sowie Judith Schläpfer und Jasmin Sumpf von der Volkart Stiftung in Winterthur.

Meinen herzlichen Dank möchte ich allen privaten Leihgebern für ihre großzügige Unterstützung durch Leihgaben, das Interesse an unserem Projekt sowie das Vertrauen in unsere Institution aussprechen. Viele von ihnen möchten ungenannt bleiben; mein Dank gilt ihnen allen sowie namentlich Madame Sylvie Baltazart-Eon, der Sammlung Carmen Thyssen-Bornemisza, der Sammlung Larock Granoff sowie der Sammlung Nahmad. Angelika Felder und Laura Bechter von der Galerie Hauser & Wirth, Nada Rizzo und Anna Wälli von der Galerie Minerva sowie Janet Briner bin ich zu großem Dank für die Vermittlung wichtiger Leihgaben verpflichtet.

Ein derartiges Projekt mit einer solchen Anzahl von Leihgaben aus aller Welt wäre ohne die finanzielle Unterstützung unserer Förderer und Sponsoren nicht realisierbar gewesen. Mein herzlicher Dank dafür, dies möglich gemacht zu haben, gilt daher unseren langjährigen Partnern SUPERFUND und der UniCredit Bank Austria AG sowie unseren Sponsoren Cerha Hempel Spiegelfeld Hlawati, den Österreichischen Lotterien und der Raiffeisen Bank International AG.

Klaus Albrecht Schröder
Direktor der Albertina

¹ Joan Miró, in: *Selected Writings*, S. 211.



Von der Erde zum Himmel

Sein ganzes Leben hindurch bediente sich Joan Miró der Ikonografie der mediterranen Welt, in die er hineingeboren worden war, der Bildsprache seiner Heimat Katalonien, mit der er bereits während seiner ersten bildnerischen Erkundungen im Jahr 1915 eine außergewöhnliche, gewissermaßen physische Beziehung eingeht. Die Realität des heimatischen Bodens sollte der Bezugspunkt werden, auf den er sich stets berufen wird. Die fortwährende Beschäftigung mit ihr veranlasst ihn, Landschaften und Bildmotive zu beschreiben, die über das Herkömmliche hinausgehen. Diese Realität bricht im Sinn für das Detail durch, der seinem Werk von Anfang an eine unverkennbare Schwungkraft verleiht: einem Werk, das sich gegenüber allen Strömungen der Moderne, vom Fauvismus bis zum Kubismus, die sich anlässlich einer großen, vom französischen Staat zur Zeit des Ersten Weltkriegs in Barcelona organisierten Ausstellung vorstellen, seine Eigenständigkeit bewahrt. Die Künstler, die Miró damals entdeckt, beeindrucken ihn in hohem Maße, doch instinktiv erkennt er, dass ein künstlerisches Werk nur durch eine teuer erkaufte Freiheit bestehen kann. Und dieser Aufgabe stellte er sich sein Leben lang.

Auf jenem tausend Jahre alten Boden, der den Menschen Lebensquell ist, widmet er sich dem Kreislauf der Natur. In den üppigen Ebenen, in denen hundertjährige Olivenbäume von Vergangenheit und Gegenwart sprechen, erforscht er auch den Himmel und macht in den unwägbar Weiten aus, was davon er mit dem greifbaren Inhalt der vor ihm liegenden Ackerfurchen in Einklang bringen könnte. Diese in einer beschützten und seit Jahrhunderten unveränderten

Joan Miró, Paris, um 1930

Welt verlebte Jugend sollte den Ton angeben – immerdar märchenhaft in den Augen des Kindes, das gleichwohl auch der Realität verhaftet bleiben wird. Durch die einfache Schönheit des sich entfaltenden Lebens und Mirós Begeisterung für den auf glückhafte Weise unberührt gebliebenen Landstrich um das Gehöft der Familie unweit des abgeschiedenen Dorfes Montroig, wo er die Sommermonate verbringen sollte, bleibt die Prägnanz seines Themas immer gewahrt. Er gelangt zu detailreichen Kompositionen von einer seltenen Genauigkeit, und darüber hinaus spielt eine abwechslungsreiche, ausgeklügelte Farbigkeit bereits früh eine maßgebliche Rolle. Auf diese Weise findet sein Land in seinem Werk Niederschlag. Die romanische Kunst und ihre Kirchen sind ein beständiger Fixpunkt, und auch die Architektur Gaudís versetzt den Künstler immer wieder in Erstaunen.

Er beobachtet die Natur und die Jahreszeiten, die keimende Vegetation, von Menschenhand geschaffene, unentbehrliche Alltagsgegenstände. Er erklärt: »Es ist die Erde, die Erde: etwas, das stärker ist als ich. Die fantastischen Berge wie auch der Himmel spielen in meinem Leben eine Rolle. [...] Es geht mehr um den Schock, den diese Formen meinem Geist versetzen, als um das Sehen. In Montroig nähre ich mich von der Kraft, der Kraft [...]. Montroig ist der urgewaltige Schock, wohin ich immer wieder zurückkehre. Anderswo misst sich alles an Montroig.«¹ So bildet sich eine Sprache heraus, die von Beginn an ein Zwiegespräch zwischen der Erde und einem unendlichen Himmel beschreibt. Auch von ihm sollte Miró – und bald auch wir – unaufhörlich träumen.

Das Gemälde *Der Bauernhof* (1921/22; Abb. S. 63) markiert diese detailverliebte Periode, die sich aus der gewollten Verbindung der mächtigen Gegensätze zwischen Erde und

Himmel speist. Zarte Arabesken stehen scharfen Kanten gegenüber und künden bereits von der neuen Bildsprache, die Miró als Einziger in der Malerei seiner Zeit durchsetzen sollte. Zwischen den Brauntönen des Erdreichs und dem Blau des Himmels finden sich allerlei Gerätschaften des Bauern sowie die Tiere, die sein Leben bevölkern und bereichern; ihnen weist Miró die gleiche Bedeutung zu wie dem Menschen. Dieses Gemälde hatte sich Ernest Hemingway, damals Kriegskorrespondent in Paris, in den Kopf gesetzt und es in einer überstürzten und abenteuerlichen Aktion erworben. Er schreibt darüber: »Es enthält alle Gefühle, die man Spanien entgegenbringt, wenn man dort ist, sowie alle, die man empfindet, wenn man nicht dort ist und nicht hinfahren kann. Niemand anderem ist es bisher gelungen, diese zwei sehr unterschiedlichen Dinge zu malen.«²

Die Bildsprache Mirós entwickelt sich rasch und zeichnet sich stets durch eine symbolisch zum Ausdruck kommende Verbundenheit mit seiner Lebenswelt aus. In dem Gemälde *Interieur (Die Bauersfrau)* (1922/23; Abb. S. 62), einer Frontalansicht, widmet er sich der Beschreibung des Alltags der Dargestellten in einem eher monochromen Bildraum. Am rechten Arm der Frau hängt ein großer Korb, während sie mit der linken Hand einen erlegten Hasen gepackt hält. Die monumentalen Füße betonen die Verwurzelung im Boden, aus dem sie die Kraft der Erde aufnehmen. Eine stilisierte Katze wacht am Fuße eines Ofenrohrs, umgeben von sich weniger leicht erschließenden Zeichen wie Kreis und Dreieck, die sich in die Komposition einfügen. Sie lassen bereits die Vorliebe des Künstlers für eine andere Welt erkennen, die vielmehr poetisch denn beschreibend ist. Dieses Werk befand sich einmal in der Sammlung André Bretons, der sehr bald Interesse für das Schaffen Mirós bekundete, in dem er schon früh einen surrealistischen Maler sah. Eine neue Freiheit bemächtigt sich der Bildträger des Künstlers. Ob Stilleben oder Landschaft – er bedient sich eines Vokabulars, das sich ab nun fast ausschließlich an der Poesie orientieren sollte. Eine offensichtlich banale Flasche schwebt in dem Gemälde *Die Weinflasche* (1924; Abb. S. 71) durch einen landschaftsartigen Bildraum; belebt wird er von einer scharfkantigen Linie, die ebenso gut

den Kamm eines Gebirges wie eine große Tischdecke umreißen könnte, welche den Blick auf eine Art Spielwiese freigibt. Die Vorstellungskraft des Betrachters ist hier gleichermaßen gefragt wie die des Malers, der alles daranlegt, sich selbst genauso zu überraschen wie uns. Zeichen bilden Insekten – etwa eine riesige Biene – in der bewegten Landschaft, die als Einladung zu einem neuen »Frühstück im Grünen« zu verstehen ist.

Das aufgebotene Bildvokabular erhält eine starke, verdichtete Spannung aufrecht. Ein Strich stürmt gegen den Raum an. Hier ist bereits der Poet am Werk und führt die Malerei zu einer neuen Sprache hin, auf der Suche nach dem Unendlichen. Jene Malerei der Transparenz spricht von den Farben des Himmels und seiner unergründlichen, grenzenlosen Tiefe. Angesichts der unendlichen Weite und ihrer nicht von der Hand zu weisenden Schwere – oder Schwerelosigkeit – führt der Maler seinen Kampf mit Überzeugung. Mit vorwärts gewandtem Blick stellt Joan Miró der Moderne neue Fallen. Langsam gezogene Linien treffen auf embryonale Formen und breiten sich auf akribisch gemalten Bildhintergründen aus. Diese Striche werden nicht mit einer schnellen, lyrischen Geste festgehalten. Sie sind aufgeladen durch die nicht enden wollende Dauer einer Bewegung, die sich im Einklang mit dem dazugehörigen Gedanken befindet. Es ist eine Welt, die man nicht mehr vergisst. Auch der Zufall mag mitspielen und ist willkommen. Daraus ergeben sich ein stellarer Bildraum und eine unerwartete Beziehung zwischen Traum und Wirklichkeit. Der durchscheinende, sorgfältig ausgearbeitete Bildgrund ist klar wie der Himmel oder das Meer der Balearen; immer ist es mediterraner Boden, bevölkert von alten Zivilisationen, die Miró wieder zu Tage bringt. Bald finden sich Wörter hingeschrieben, einfach und knapp, um die Bildausage zu verstärken. Die Malerei wird ab nun auf der Suche nach dem Unendlichen von einer Sprache getragen, die weder abstrakt noch gegenständlich ist.

Joan Miró reist und holt sich von den großen Meistern Bestätigung für seine Bildsprache. Gleich nach seiner Rückkehr aus Holland nimmt er die Serie der drei *Holländischen Interieurs* (1928; Abb. S. 86, 87) in Angriff, aus der zwei Werke

in der Ausstellung der Albertina vertreten sind (aus dem Museum of Modern Art und dem Metropolitan Museum of Art in New York). Der Maler bereitet sie mit zahlreichen Skizzen vor, wie er es bei Werken, die in der Folge die Marksteine seines Bildrepertoires ausmachen sollten, häufig tun wird. Joan Miró beobachtet, erzählt und verwandelt, ohne je von einer tiefen, gründlichen Analyse abzulassen. Die so betitelten Gemälde stehen wohlgeordnet nur in einem losen Zusammenhang mit jenen Bildern, die ihm Anregung waren, als er die holländische Malerei, die sich ja ihrerseits durch die Nähe zum realen Lebensalltag auszeichnet, für sich entdeckte. Miró formt seine Bildaussage um und passt sie einer historischen Wahrheit an, die seine Vorstellungskraft beflügelt. Zwischen Ironisierung und Karikatur inszeniert er in seinen Werken durch deren symbolische Aufladung ein Fragenspiel, das uns aus einem Zustand der Ruhe in einen Taumel befördert. Er vergrößert oder verkleinert Bildelemente, die unsere Fantasie stets wachhalten.

Alles, was an Gelingen grenzt oder danach aussieht, verunsichert Miró. Nie gibt er sich damit zufrieden, eine Überlegung erfolgreich zum Abschluss zu bringen, ohne am Ende mit einer anderen zu experimentieren, die ihn auf steile, gefährliche Wege führt. Das gilt auch für die Serie der großformatigen *Collage-Gemälde* (1933), die auf Ausschnitten beruhen, die er aus Zeitschriften zusammengetragen hat (Abb. S. 91–93). Die Formen ergeben sich frei aus der Fantasie und aus Mirós Gedankenwelt. In der Folge werden sie gekonnt auf die Leinwand übertragen, wo sie spielerisch miteinander in Beziehung treten. Manche überlappen sich und bilden erfinderische Überschneidungen oder verleihen neu erdachten Gestalten sichtbare Form. Für den Maler beginnt eine Zeit, in der er aus einer kräftigen Farbpalette schöpft, die geeignet ist, seine Ansprüche umzusetzen.

Mit dem Aufkommen des Faschismus in Europa sind die kommenden Jahre von großer Unsicherheit gezeichnet. Miró möchte mit gewissen Regeln des guten Geschmacks aufräumen und, wie er es ausdrückt, »die Malerei ermorden«. Er sucht von allem Abstand zu nehmen, was sich dem natürlichen Risiko, das jeder künstlerischen Schöpfung innewohnt,

entgegenstellt. Miró tritt mit einer Serie ungestümer Gemälde an, die zum Ausdruck bringt, was in der Welt vor sich geht und mit ihr geschieht. Der grausam umrissene *Kopf eines Mannes* (1935; Abb. S. 103) präsentiert sich monströs und von einer brennenden, schmerzhaften Farbintensität. Wie bei den Gemälden von 1936 besteht der Bildträger aus einer Holzfaserplatte – einem Material, das Miró bislang noch nicht erprobt hat. Auf diesen neutralen, kühlen Grund zeichnet er vehement und mit großer Ausdruckskraft und Dichte die Konturen, die er mit grellen Farben füllt. Mirós Bekenntnis zur Freiheit veranlasst ihn, bei der Pariser Weltausstellung 1937 an der Seite seiner Kameraden Pablo Picasso, Julio González und Alexander Calder im Pavillon der Spanischen Republik auszustellen. Dessen Entwurf stammte von seinem katalanischen Freund Josep Lluís Sert, der später Mirós Atelier in Palma de Mallorca sowie danach die Stiftung von Marguerite und Aimé Maeght in Saint-Paul de Vence und die Fundació Joan Miró in Barcelona, von der der Künstler immer geträumt hatte, bauen sollte.

Joan Miró, der in Paris lebt, lässt sich in der entscheidenden und dramatischen Phase des Spanischen Bürgerkriegs, die er wie ein persönliches Unglück erlebt, und in der Anfangszeit des Zweiten Weltkriegs in Varengeville-sur-Mer nieder. Mit einer ungewöhnlich kraftvollen Bildsprache hat er die Grausamkeiten, die ihn stark belasten, ihm aber auch einen neuen Weg weisen, um der damaligen Barbarei Ausdruck zu verleihen, schon vorweggenommen. Zurück in Spanien widmet er sich, wie seine Notizbücher belegen, dem Zeichnen und bald darauf der Keramik. Schon 1945 wendet er sich wieder der Malerei zu und schafft eine Reihe herausragender Werke. Mit beispielloser, nie versiegender Energie stürzt er sich ins Abenteuer der Bildfindung. Das großformatige Gemälde *Der Stierkampf* (1945; Abb. S. 149), dem etwa zwanzig Bilder von gleichem Ausmaß folgen, sticht durch eine zeichnerische Handschrift und nachdrücklich platzierte Zeichen hervor. Miró spielt mit dem Kontrast zum durchweg monochromen, wie immer sorgfältig ausgearbeiteten Bildgrund, auf dem sich nervös aufgeladene klare Umrisse eines Stiers mit betontem Geschlecht abzeichnen; in dem

Tier und um es herum sind Formen in kräftigen Farben angeordnet. Mit nie erlahmendem Rhythmus geben sie die neue Bildsprache vor, die der Zeichnung eine exzeptionelle Kraft verleiht. »Die Corrida ist nur ein Vorwand fürs Malen und das Bild vielmehr illustrativ als wirklich aufschlussreich. Diese Feststellung ist im Zusammenhang mit einem spanischen Maler sehr bezeichnend. Der dem Stierkampf zugrundeliegenden Wirklichkeit entzieht sich Miró, denn sie steht im Widerspruch zu seiner persönlichen Sicht der Welt und mehr noch der Zeit. Der Stierkampf ist eine genau geregelte Abfolge, ausgerichtet auf ein strenges Ritual, und damit eine Kunst der Dauer, eine Umsetzung in der Zeit. Doch diese Dauer wird ganz vom entscheidenden Moment der Tötung und somit durch die Negation der Zeit, durch den Akt ihrer Auflösung und Verklärung, bestimmt«,³ meint Jacques Dupin, der das Œuvre Mirós in seiner Vielfalt und Bandbreite beschrieben hat. Mit unverkennbarer bildnerischer Sparsamkeit verleiht Miró durch eine ausgeprägte Handschrift und flach aufgetragene, reine Farben, die sein künftiges Schaffen bestimmen sollten, seiner Malerei Dynamik.

Zur selben Zeit lässt die Vorstellung von neuen Abenteuern die Gedanken des Künstlers nicht los, der andere Welten und Bildträger ausloten möchte als jene, auf die sich die Malerei beschränkt. Die Keramik bietet sich ihm in der Person Josep Llorens Artigas' an, mit dem er schon seit 1917 freundschaftlich verbunden ist. Mit dessen Hilfe sollte er jenes kulturelle Erbe weiterführen und dabei dem Urwerkstoff Erde neues Leben einhauchen. Miró erarbeitet Formen, die er zeichnerisch festhält. 1942 setzt er im Atelier in Gallifa unweit von Barcelona – in einem Landstrich von Katalonien, der sich sein Mysterium und seine starke Identität bewahrt hat – seine Erkundungen fort. Das Unterfangen gereicht der Keramik zu neuen Ehren. Andere Zivilisationen, andere Ausdrucksformen und Bilder, die Vorfahren an geschützten Orten und in abgeschlossenen Höhlen hinterlassen haben, werden wieder ins Gedächtnis gerufen. Die Muster auf dem Rohling, den Miró dem Feuer übergibt, aus dem alle Keramik hervorgeht, feiern jene Vermählung zwischen Erde und Mensch und verleihen dem Scherben den Anstrich des Ewigen.

Die Brennöfen von Gallifa geben in weiterer Folge Werke frei, die sich durch noch urtümlichere Formgebungen auszeichnen. Es sind exemplarische Schöpfungen, bei denen das Material von der scheinbaren Unbekümmertheit einer Zeichnung lebt, die immer stärker das Einvernehmen mit der Natur sucht. Das Braun der Erde nährt den Grund, aus dem kräftige Primärfarben heraustreten, die ganz dem der Kunst der Keramik eigenen Feuer der Leidenschaft unterliegen. Es ist Volkskunst, die einem Geist entspringt, der um alle Raffinessen der Kunst weiß, aber daraus nur das Wesentliche behalten will. Infolgedessen tritt der Künstler hinter den Handwerker zurück, der nach seinem Gutdünken ein Werk erschafft, welches seine Wahrheit aus einer jahrhundertalten Tradition bezieht. Diese Werke, egal welcher Größenordnung, tragen eine Kraft der Demut vor dem Werkstoff in sich, die aufgebracht wird, um eine seit Langem vergessene Aufgabe zu erfüllen. Die Ergebnisse unterscheiden sich je nach Temperatur vollkommen voneinander. Das Öffnen des Ofens ist immer eine Überraschung, die den Unwägbarkeiten des Brennvorgangs zuzuschreiben ist. Die durch Fügung entstandenen Produkte mögen daher für eine Welt des Zufalls stehen, auf die sich Joan Miró stets mit großer Achtung und mit ungeheurem Erstaunen berufen sollte.

In dieser Zeit entsteht eine neue Welt, erschaffen von Miró mit der Hilfe seines Freundes Josep Llorens Artigas und später mit jener dessen Sohnes, Joan Gardy Artigas. Immer sind es vier Hände, welche die Werke bearbeiten und damit handwerkliches Können mit künstlerischer Kreation zusammenführen. Über die Jahrzehnte entstehen überraschende Werke, die der Moderne ständig neue Impulse geben. Auf Kleinformate sollten monumentaleren Werke folgen, die später Mauern in Städten oder jene der Fondation Maeght in Saint-Paul de Vence oder der Fundació Joan Miró in Barcelona schmückten. Die Welt der Keramik ist nur eine Fortsetzung und natürliche Etappe auf Mirós nie enden wollender Entdeckungsreise in der Malerei und bald darauf in der noch monumentaleren Skulptur.

Nach dem Krieg – im Jahr 1947 – unternimmt Miró mit seiner Frau Pilar die erste Reise in die Vereinigten Staaten,

die er wie einen »Schlag in die Brust« empfindet. Er entdeckt den amerikanischen Kontinent mit Manhattan als außergewöhnlichem Konzentrat der neuen, sehr lebendigen Kultur. Die New York School erlebt er als Gegensatz und unabdingbare Ergänzung all dessen, was er in Paris zur Zeit des Surrealismus kennengelernt hat. Er ist zwar beeindruckt, lässt sich aber nicht aus dem Konzept bringen. Die großen Formate sind für ihn Übersetzung einer bis dahin unbekannten Welt – eines Instinkts und einer Sensibilität, die er als Ausdruck des Zeitgeists wahrnimmt und die ihm fern-, schlussendlich aber auch sehr nahe stehen. Dies veranlasst ihn jedoch nie, von seiner eigenen Wahrheit abzuweichen, die von den Amerikanern anerkannt und gepriesen wird. Sie gestehen ihm einen wichtigen Platz in der Moderne zu, an ihrer Seite und ihnen gegenüber.

So führt eines zum anderen. Ein paar Jahre darauf, an der Schwelle zu den 1960er-Jahren, tritt die Skulptur als natürliche Weiterführung der zuvor in der Keramik umgesetzten Formen in das Schaffen des Künstlers. Sie verlangt jedoch nach anderen Materialien, was Miró, der ständig auf der Suche nach der Begegnung mit dem Unbekannten ist, fasziniert. Zudem fordert sie – auch das ist neu – ein Denken im Großformat. Bereits einige Jahre zuvor hat er, unter keinerlei Berufung auf irgendeine Realität, die wenig beachteten Formen des *Mondvogels* und des *Sonnenvogels* (Abb. S. 153, 152) als Kleinformat entwickelt. Diese Werke, die nun stark vergrößert in Marmor oder Bronze umgesetzt werden sollten, bilden die Ausgangsbasis für Joan Mirós Formenvokabular in der Bildhauerei. Die Skulptur wird den Maler die nächsten Jahre hindurch in Beschlag nehmen. Er weiß instinktiv, dass er sich nicht von einem Material beherrschen lassen darf, wie es die Bildhauerkunst von einst vorgibt. Vorausblickend experimentiert er mit Holz, Marmor, Zement und Bronze, um schließlich zu erfindungsreichen Kombinationen zu gelangen, die es ihm erlauben, sich eine gewisse Freiheit zu bewahren. Der zum Bildhauer gewordene Maler stützt sich auf Erinnertes und erfüllt es unter unbekanntem Bedingungen und fernab aller Regeln mit neuem Leben. Miró kreiert mächtige, fremdartige Formen und unterbreitet sie abermals

unserem staunenden Blick. Oft handelt es sich bei seinen Skulpturen um seltsame Assemblagen von Objekten; das Unvorhersehbare erblickt das Licht der Welt, vom ungedulden Schöpfer auf Dissonanzen hin überprüft, die man später als wahrhaft wegweisende Zusammenklänge einstufen wird. Nicht zusammengehörige Alltagsobjekte finden nach langem Überlegen zueinander. Diese zweckgebundenen Gegenstände, mit denen wir tagein, tagaus in Berührung kommen, nehmen den Status autonomer Objekte an. Miró erweckt sie zum Leben, verbindet sie miteinander und verleiht ihnen eine neue, kühne Präsenz. So erfährt die Skulptur, die man gemeinhin mit einem Handwerk in Verbindung brachte und von der man Wiedererkennbarkeit erwartete, durch Miro eine ungeahnte und heilsame Erneuerung, wobei er zumeist die Grenzen des Akademismus überschreitet. Er befreit das Material von seinem Korsett und den ästhetischen Konventionen vergangener Jahrhunderte.

Miró liebt das Licht, die Sonne, die Klarheit und das Blau des Himmels. Er liebt auch die lebendigen, reinen Farben, die sich ohne Weiteres und unvermischt als Komplemente oder Kontraste aneinanderfügen und im unverdorbenen mediterranen Boden vorkommen, den sich der Maler nun mit Palma de Mallorca als Lebensort gewählt hat. All das findet in Mirós Malerei seinen Niederschlag. Jeden Tag des Lebens bleibt sie präsent, die Hoffnung auf ein Morgen in sich bergend.

Joan Miró beschäftigt sich auch mit seinen Zeitgenossen, erkennt die bezwingende Präsenz von Schriftstellern und Dichtern, die seine Träume bereichern. Viele Begegnungen zeugen von einer beständigen und großzügigen Aufmerksamkeit für andere. Sie ist eines der Grundprinzipien des Künstlers, der es verstanden hat, seinen eigenen Weg zu gehen.

In den 1960er-Jahren kommt in seiner großformatigen Malerei jenes Raumgefühl zum Ausdruck, das sich schon in den Kleinformaten der Anfangsjahre eingestellt hat. Schwarz kontrastiert mit Farbe, unterstützt von einer kraftvollen, lebendigen Zeichnung, mit der eine letztgültige Sprache begründet wird. *Botschaft eines Freundes* (1964; Abb. S. 183) zeugt

davon und verweist mit seinem vielsagenden Titel auf das Zusammentreffen eines sich auf der Leinwand ausbreitenden und in unterschiedlichen Nuancen changierenden Grüns, das einem akribischen Farbauftrag geschuldet ist, mit einem satten Schwarz, das riesige kosmische, an die Nacht gemahnende Formen bildet. Doch Miró weiß auch um den Tag und das Blau des Himmels, jenes Azur, das, wie der Philosoph Gaston Bachelard es formulierte, die Farbe der Träume ist. Der Maler schreibt dem Blau groteske Gestalten und einen wilden Tanz fremdartiger Formen in reinen, fröhlichen Farben ein – etwa in zwei Werken des Jahres 1963, Fresken, die Emilio und David, seinen jungen Enkeln, gewidmet sind. Das Gemälde *Das Gold des Azurs* (1967; Abb. S. 193) vermittelt die Kraft und Lebendigkeit der Farben: Strahlendes Gelb füllt den Malgrund des großen Bildes aus; darüber schwebt eine sorgfältig ausgearbeitete blaue Himmelswolke, umgeben von wie selbstverständlich hingegesetzten feinlinigen Zeichen und Sternen – Erinnerungen an die Nacht, die der Künstler stets in Schach hält. Auch zu ihr hat Miró etwas zu sagen. Er sieht sie, sie erleuchtet ihn, er malt sie. Der wohlmeinende Mond ist ein ferner Fixpunkt, den er im Auge behält, ebenso wie die Sterne, sichtbare Bindeglieder zur Realität der Erde: Am Ende steht die Malerei. Im Alleingang erforscht Miró ein Territorium, in das sich wenige Künstler vor ihm gewagt haben. Er eignet sich den Raum an, zu dem ihm letztendlich nur sein Blick Zutritt verschafft. Er besetzt ihn und macht ihn greifbar. Das Unerreichbare rückt so in Reichweite, allein durch das Vermögen des Malers, jenes Magiers und Fürsprechers, der alles daran legt, uns die Welt auf eine andere Art und Weise erfahrbar zu machen.

In seinen letzten Schaffensjahren sollte Miró zum Wesentlichen vordringen. Der Strich verdickt sich, ist schwarz, breit und tiefgründig und wird von einer sicheren Hand gezogen, die niemals zögert. Dieses in allen Ausprägungen unübertroffene Spätwerk verteilt sich auf Zeichnung, Aquarell und Gouache, aber auch auf die Druckgrafik. In der Malerei weichen die poetischen Farben nach und nach einem intensiven Schwarz, das zum Leben erwacht und sich entweder über die Leinwand ausbreitet oder Formen und Figuren suggeriert,

die jene der Vorkriegsjahre in Erinnerung rufen. Als eigenständige Farbe trifft das Schwarz mit dramatischen Klängen auf das makellose Weiß der Leinwand, die von nun an sein einziger großer Rivale ist. Stern, Mond oder Sonne, ausgestattet in autonomen Farben, sind stets präzise Zeichen, unverzichtbare Koordinaten des Malers, der nicht aufhört, die Welt um ihn herum zu befragen. Miró findet zu einer Urkraft zurück, die es ihm erlaubt, auf jedweden Pathos und übertriebenen Ruhm, welchen er ablehnt, zu verzichten. Im Spätwerk kehrt er noch einmal zurück zu den zahlreichen Entdeckungen, die frühere Lebensphasen bestimmt und in ihm Verzauberung und einen übermächtigen Eindruck ausgelöst haben. Der Blick Mirós bleibt intakt, geprägt von der katalanischen Heimat und der mediterranen Kultur. Beide gehören zu einem unauslöschlichen Traum, der immer noch spür- und hörbar ist und lebendig bleibt bis zum Ende. Miró teilt uns mit: »Für mich sollte ein Gemälde Funken versprühen. Es sollte einen blenden wie die Schönheit einer Frau oder eines Gedichts. Es sollte ein Strahlen von ihm ausgehen, sollte sein wie die Steine, die die Hirten in den Pyrenäen benutzen, um sich die Pfeife anzuzünden. [...] Kunst mag untergehen, was zählt, ist die Saat, die sie auf der Erde verteilt hat.«⁴

Ob Joan Miró nun staunenden Blickes die Erde oder den Himmel befragt, stets beschäftigt ihn das unendlich Große oder das unendlich Kleine – zweifellos deshalb, weil er dem einen wie dem anderen dieselbe Bedeutung und Wichtigkeit beimisst. Zweifellos auch deshalb, weil dieses unendlich Große sich aus dem unendlich Kleinen ergibt oder weil das eine ohne das andere nicht sein kann. Dass der Maler sich selbst im unendlich Kleinen verortet, verrät die Achtsamkeit, mit der er allem begegnet, was ihn umgibt und wodurch er lebt und sich ausdrückt – in einem endlosen Labyrinth der Träume.

¹ Joan Miró, *Ceci est la couleur de mes rêves: Entretiens avec Georges Raillard*, Paris 2004, S. 36.

² Ernest Hemingway, Auszug aus »La Ferme«, in: *Cahiers d'art*, Nr. 1–4, Paris, 1934, S. 28–29.

³ Jacques Dupin, *Miró*, Paris 1993 (zuerst 1961), S. 269–270.

⁴ Joan Miró, in: *Selected Writings*; siehe die deutsche Übersetzung in diesem Katalog, S. 49–53, hier S. 51.





Vollkommene Leere

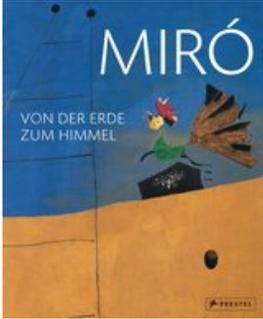
»Ich spreche kaum darüber, was tatsächlich in mir vorgeht.«¹

Miró war wortkarg, meistens schwieg er in Gesellschaft und gab nicht viel über sich preis. Er war sparsam mit Äußerungen über sein Leben und seine Person, über den Inhalt seiner Werke und seine Gedanken. Doch darüber, was er mit seiner Kunst erreichen wollte, konnte er sprechen. Wichtig war ihm, was aus ihr erwachsen würde: »was zählt, ist nicht ein einzelnes Werk, sondern die Bahn, die der Geist im Laufe des gesamten Lebens nimmt, nicht, was man im Laufe dieses Lebens gemacht hat, sondern worauf es hinausläuft und was es anderen früher oder später ermöglichen wird. [...] nicht ein Werk zu vollenden ist wichtig, sondern die Ahnung, dass es eines Tages den Beginn von etwas anderem ermöglichen wird.«² Ihm lag nicht viel an der dauerhaften Existenz seiner Werke als Kunstobjekte, sondern an ihrer universellen Aussagekraft. Er verwehrt sich gegen das Theoretisieren und Interpretieren sowie gegen jeglichen intellektuellen Gehalt seiner Werke. Ja er meinte sogar, »dass der Maler über der Anstrengung, die seine Arbeit kostet, gar keine Gelegenheit hat, an Dinge zu denken, die mit der Malerei nichts zu tun haben [...]«³ Die künstlerische Tätigkeit war ihm eine meditative Übung, ein Mittel auf dem Weg, die Wirklichkeit und ihre Phänomene zu verstehen: »Diese Stunden waren für mich so etwas wie ein Gottesdienst. Bevor ich Papier und Stifte anfasste, wusch ich mir sorgfältig die Hände. [...] ich arbeitete als vollzöge ich eine religiöse Handlung.«⁴ Im künstlerischen Schaffensakt als »spiritueller Handlung« fand Miró

Joan Miró bei der Arbeit an seinem Gemälde *Blau II/III (Bleu II/III)*, Galerie Maeght, Paris, 1961

eine Parallele zu den Mystikern und zu einer Denkweise, die über ein schlussfolgerndes, rationales Erkennen und über das Sichtbare hinausgeht.

Miró fühlte sich Zeit seines Lebens mit der Mystik verbunden. Er kannte die Berichte der Teresa von Ávila und des Johannes vom Kreuz, wie sie durch geistige und körperliche Ausnahmezustände, durch Ekstase, Kontemplation und Enthaltsamkeit, die Berührung mit dem Göttlichen suchten. Immer wieder sprach auch er von der Notwendigkeit einer physischen und geistigen Gesundheit, von Selbstdisziplin, Askese und Konzentration, um in das »Absolute der Natur« vordringen zu können.⁵ Mystisches Erleben ist nicht an eine bestimmte Religion gebunden. Es bedeutet »die Augen schließen, um alle sinnliche Wahrnehmung auszuschalten«⁶ und zu einem tieferen Verständnis des Seinsgrundes zu gelangen. Das Erkennen dieses letzten Grundes aller Wirklichkeit ist unabhängig von einer rationalen Gegenstandserkenntnis und von sprachlichen Begriffen. Der Weg dorthin gelingt über ein Absehen von inhaltlichen und individuellen Bestimmungen, durch ein in diesem Sinne »Leerwerden« der Phänomene der Wirklichkeit. So lässt sich mystische Erkenntnis auch nicht in Sprache fassen. Wenn Mirós legendäre Zurückhaltung es also einerseits erschwerte, eine verbindliche Aussage über seine Kunst zu treffen, so zeigt sie konsequenterweise auch, worum es ihm ging. Sein Schweigen schien dem Wissen um die Unmöglichkeit zu gehorchen, etwas Konkretes über die Welt aussagen zu können. Er wählte den bildlich-künstlerischen Weg. Doch auch die anfänglichen und immer wieder empfundenen Schwierigkeiten sich auszudrücken, einen adäquaten künstlerischen Ausdruck zu



Jean-Louis Prat, Gisela Fischer

Miró

Von der Erde zum Himmel

Gebundenes Buch, Pappband, ca. 240 Seiten, 23,5 x 28,5 cm
113 farbige Abbildungen, 33 s/w Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-5373-9

Prestel

Erscheinungstermin: September 2014

Von Sternen, Vögeln, Monden und Kometen

› Rund 100 Gemälde, Zeichnungen und Objekte aus dem Schaffen des katalanischen Künstlers folgen seinem Weg „von der Erde zum Himmel“

› Miró bezieht seine Inspiration aus der Poesie der Natur und aus allem, was ihn unmittelbar umgibt

Mit einer unbeschwernten, fast kindlichen Aufmerksamkeit betrachtet Joan Miró die Welt. Die Hingabe an die katalanische Landschaft und die Faszination für das Ursprüngliche aller Dinge und Wesen formen den Grund seines Schaffens. Die unverwechselbare Bildsprache aus Monden, Sternen und Kometen, aus Augen und Insekten, Vögeln und Frauen ist zugleich magisch wie universell; seine Arbeit aufs Engste mit den Wurzeln seiner Herkunft verbunden und doch getragen vom Wunsch nach Freiheit und Unabhängigkeit. Neben biografisch-werkspezifischen Texten spüren die Kuratoren Jean-Louis Prat und Gisela Fischer in ihren Essays Mirós Affinität zur Mystik der Natur nach. Einen einmaligen Blick gibt dessen Enkel Joan Punyet Miró mit seiner Analyse über den Einfluss der Musik auf die Formensprache des Künstlers.