

Pablo Picasso und Joan Miró – Eine Künstlerfreundschaft

Mit seinem spanischen Landsmann Joan Miró (1893-1983) verband Pablo Picasso (1881-1973) eine lebenslange Freundschaft. Beide Künstler waren im Hinblick auf ihre Persönlichkeit und ihren Stil jedoch denkbar unterschiedlich.

Der rund zwölf Jahre ältere Picasso ist bereits ein renommierter Künstler, als Miró ihn erstmalig Ende Februar 1920 in Paris besucht. Die elterlichen Familien kannten sich aus Barcelona und standen in freundschaftlichem Kontakt. So überbringt Miró Picasso anlässlich ihrer ersten Begegnung einen Kuchen seiner Mutter. Picasso unterstützt den jungen Kollegen, indem er ihm Kontakte zu Pariser Kunsthändlern vermittelt. Mirós erster Ausstellung in der Pariser Galerie La Licorne im Sommer 1921 ist jedoch kein Erfolg beschieden. Er bekennt brieflich gegenüber Picasso, dass Barcelona im Hinblick auf die künstlerische Avantgarde „einen Rückstand von rund 50 Jahren“ gegenüber Paris habe. Diese pulsierende Metropole wird für ihn ein Ort, wo er die aktuellsten Avantgardeströmungen verfolgen und künstlerisch assimilieren kann.

Picasso wie Miró sind erklärte Feinde der nicht-gegenständlichen Kunst, die sie als seelenlose und sterile Machwerke verurteilen. So wird der Realitätsbezug in der Kunst der beiden nie gänzlich aufgegeben. Auf die gemeinsame Barcelona-Vergangenheit anspielend, vertraut Picasso seinem Landsmann an, er meine, dass beide „im selben Viertel“ wohnhaft seien und fügt hinzu: „Dasselbe intellektuelle Viertel, das ist doch schön.“ Während jedoch Picasso als der große Zerstörer in der Kunst der Moderne gilt, der kraftvoll und virtuos kubistische Formzertrümmerung mit surrealistischer Gestaltverwandlung verbindet, gilt Miró als katalanischer Konkurrent zu Paul Klee und als Schöpfer einer vordergründig kindlich-fantastischen Welt. Doch entsprechend seinem Temperament, das er als „tragi-komisch“ bezeichnet, verbirgt sich bei Miró hinter der heiteren Oberfläche häufig eine durchaus ernste und tiefgründige Sichtweise auf die Welt.

Die Ausstellung inszeniert die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Bildsprachen von Miró und Picasso. Hierzu wurden Werkensembles beider



Künstler gebildet, die thematische Schwerpunkte haben. Gerade durch diese thematischen Klammern wird die Verschiedenartigkeit ihrer künstlerischen Temperamente sinnfällig.

Im Rahmen der Ausstellung wird erstmalig die Miró-Kollektion des Sparkassenverbands Westfalen-Lippe präsentiert. Anlässlich des 20jährigen Jubiläums des Museums hat der Verband dem Haus eine auf dem Pariser Kunstmarkt über Jahre hinweg aufgebaute Kollektion von Miró-Grafiken als Dauerleihgabe übergeben. Die Werke spannen einen Bogen von den ersten Radierungen Mirós im Jahr 1938 bis zum Jahr 1981. Zwei Jahre vor seinem Tod wird er darum gebeten, das offizielle Werbeplakat für die Fußball-Weltmeisterschaft 1982 in Spanien zu entwerfen. Wie kein anderer Künstler ist Joan Miró zum mustergültigen Repräsentanten eines freiheitlichen, weltoffenen und demokratischen Spaniens geworden. Der höfliche und schüchterne Künstler führt 1977 im Rahmen eines Interviews aus: „Nach Picassos Tod habe ich in Spanien seine Nachfolge angetreten.“

Kaiserin, Marschall und Dirigent – Mirós Kunst suggestiver Zeichen

Joan Miró hat ein sehr umfangreiches grafisches Werk hinterlassen. Es umfasst über 1.300 Radierungen und über 1.200 Lithografien. Ihm geht es mit seinen Grafiken bewusst um die Demokratisierung seines Schaffens für ein breiteres Publikum. Die sich intensivierende Beschäftigung des Katalanen mit den grafischen Techniken reicht in die Zeit der frühen 30er-Jahre zurück. 1947 lernt er den Pariser Kunsthändler und Verleger Aimé Maeght kennen, der ihn unter Vertrag nimmt. Maeght fördert insbesondere das grafische Schaffen des Katalanen.

Bereits in den Kriegsjahren hat Miró eine Art kompositorischen Masterplan für seine Farbgrafik entworfen, als er im Skizzenbuch 1940/41 festhält: „Anfangen mit Farbflecken, die auf den Stein komponiert sind und dann die Grafik in Schwarz machen, oder umgekehrt, mit dem grafischen Gerüst [le graphisme] beginnen und es dann kolorieren...“

In der solchermaßen skizzierten Art und Weise hat Miró embryonale Bildzeichen erfunden. Seine Kunst bevölkert ein Kosmos von Figuren und Gestalten, die zwar autonome Kunstwesen sind, aber doch nie ganz den Wirklichkeitsbezug verlieren. So stellt er im selben Skizzenbuch fest: „Die schematischen Zeichen müssen eine enorme Suggestivkraft haben, andernfalls wären sie ein abstraktes und dadurch totes Ding...“

Mirós Bildfantasie entzündet sich bisweilen an banalen Alltagsobjekten, einer Tischdecke, einem Alphabet oder einem Blatt mit Notenlinien, das er um die surreale Gestalt eines Orchesterchefs erweitert. Euphorisch äußert sich beispielsweise der berühmte Bildhauer und Maler Alberto Giacometti über seinen Künstlerkollegen: „Für mich bedeutete Miró die große Freiheit. Etwas so Schwebendes, Gelöstes und Leichtes hatte ich nie gesehen. [...] Jeder Punkt Mirós saß genau. Er brauchte bloß drei Farbflecken auf eine Leinwand zu setzen und es war ein Bild...“

„Reale Irrealität“ – Picasso, Miró und der Surrealismus

Joan Mirós erste Parisreise im Frühjahr 1920 hatte bei ihm die Erkenntnis befördert, dass er nur dort Anschluss an die internationale Künstler-Avantgarde finden könne. Fortan verbringt er die Winter in Paris und die Sommer auf dem Bauernhof seiner Eltern in Mont-roig del Camp. In der Pariser rue Blomet kann Miró das Atelier eines spanischen Kollegen nutzen und ist dort Ateliernachbar des Malers André Masson. Dieser nimmt ihn zu den wöchentlichen Zusammenkünften des Surrealistenkreises mit.

André Breton, der dogmatische Kopf der Bewegung, umwirbt den damals schon berühmten Picasso für die Surrealisten, die sich das Traumhaft-Unbewusste als Quelle der Inspiration auf ihre Fahnen geschrieben haben. 1924 veröffentlicht Breton das *Erste Surrealistische Manifest*, in dem von der Auflösung der Unterschiede zwischen Traum und Realität spricht und den Surrealismus als „reinen psychischen Automatismus“ definiert. Weder Miró noch Picasso lassen sich jedoch von Breton vereinnahmen und bewahren ihre künstlerische Unabhängigkeit.

Picasso nutzt stilistisch ab den 20er-Jahren das Prinzip der Gestaltmetamorphose. Er formt Körper wie eine teigige, knetbare Masse und verwandelt die menschliche Physiognomie immer wieder neu. Ferner schafft er fantasievolle surrealistische Objektassemblagen, bei denen Gegenstände mit assoziativem Potenzial zusammengefügt und montiert werden. So bietet der Surrealismus Picasso eine Erweiterung seiner stilistisch-formalen Klaviatur, ohne dass er ein Anhänger der surrealistischen Kunstphilosophie wird.

Durch die Schriften von Freud und C. G. Jung angeregt, interessieren sich die Pariser Surrealisten für antike Mythen als Ausdruck des kollektiv Unbewussten. Berühmt wurde in diesem Zusammenhang beispielsweise Freuds Abhandlung über den Ödipus-Komplex. Picasso interessiert in diesem Zusammenhang eine individuelle Lektüre der Mythologie. So wird ab Ende der 20er-Jahre der Minotaurus mehr und mehr zur Projektionsfigur des Künstlers. Biografische Aussagen hüllt er in das Gewand des Mythos. So verkörpert das antike



Mischwesen, das halb Stier halb Mensch ist, die animalisch-triebhaften und menschlich-sensiblen Facetten des Spaniers.

Miró hingegen steht den Ideen der Surrealistischen Bewegung näher. In einem programmatischen Aufsatz aus dem Jahr 1928 lobt ihn Breton als den „surrealistischsten von uns allen“. Miró wehrt sich aber nach eigenen Worten dagegen, ein „braver Soldat“ im surrealistischen Bataillon von Breton zu werden. In einem seiner Skizzenbücher notiert er: „Durch göttlichen Zufall gefundene Dinge nutzen.“ Hiermit meint er das surrealistische Prinzip des „objet trouvé“, bei dem ein vorgefundenes Alltagsobjekt künstlerisch-assoziativ umgedeutet wird. So verwandelt er einen Korkenzieher in eine menschliche Gestalt mit ausgebreiteten Armen und die technisch-schematische Darstellung eines Telefons transformiert er zur Gestalt einer vielarmigen Telefonistin.

Texte und Bilder – *Parler seul*

Mirós Werk hat eine große Nähe zur Dichtung, wobei er selbst Gedichte in französischer Sprache verfasst hat. Ab 1924 erscheinen erste Buchstaben und Wortfetzen auf seinen Gemälden. Er nennt diese Verschmelzung beider Kunstformen „peinture-poésie“.

An seine freundschaftlichen Kontakte zur Pariser Literatur-Avantgarde erinnert sich Miró wie folgt: „Die Dichter, bei denen Masson mich einführte, interessierten mich mehr als die Maler, denen ich in Paris begegnet bin.“ Vor dem Hintergrund seiner Freundschaft zu französischen Dichtern entstehen viele Malerbücher. So auch das Werk *Parler seul*, das er mit dem dadaistischen Dichter Tristan Tzara schafft, mit dem er seit 1920 befreundet ist. Das 1950 veröffentlichte Werk beinhaltet Gedichte, die Tzara im Sommer 1945 in der psychiatrischen Klinik von Saint-Alban (Lozère) verfasst hat. Der Titel „Parler seul“ (wörtlich: alleine sprechen) evoziert die Selbstgespräche und Monologe der dortigen Insassen. Miró schafft ein modulierbares System von zeichenhaft verkürzten Figurationen: Figuren, Vögel und Gestirne treten auf den Buchseiten in Form von Ideogrammen und kalligrafisch anmutenden Formen auf.

Über *Parler seul* schreibt der französische Schriftsteller Michel Leiris: „Nichts könnte ungebundener und zugleich geordneter sein als dieses Buch, das die Geburt seiner selbst, die Geburt eines Buches repräsentiert.“



„Gegen alle Widerstände“ – *À toute épreuve*

Neben dem Hören von Musik ist für Miró vor allem das Lesen von Gedichten ein unerlässliches Stimulans für sein Schaffen. 1936 erklärt er: „Malerei und Dichtung vollziehen sich nicht anders als der Liebesakt – Austausch des Blutes, totale Vereinigung...“

Der surrealistische Dichter Paul Éluard hat unter dem Titel *À toute épreuve* einen Gedichtzyklus verfasst, der den gemeinsamen Besuch mit seiner Ehefrau Gala bei Salvador Dalí in Katalonien als biografischen Hintergrund hat. Für Paul Éluard war diese Reise ein schmerzvolles Erlebnis, da seine Frau sich in Dalí verliebte und ihren Mann alleine mit der gemeinsamen Tochter nach Paris zurückreisen ließ.

Die Pläne zum Buchprojekt von Éluard und Miró konkretisieren sich Ende der 40er-Jahre. Miró schreibt dem Verleger Gerald Cramer, ein solches Buch solle „die ganze Würde einer in Marmor gehauenen Statue“ haben. In seinen Anfängen reicht das Buchprojekt also in die Zeit der Entstehung von *Parler seul* zurück. Miró schafft insgesamt 80 Farbholzschnitte für das Werk, wobei er Fundstücke aus der Natur und Holzreste einer Möbelfabrik verwendet. Er konzipiert das Buch im rhythmischen Wechsel zwischen „Farbseiten“ (pages de couleurs) und „Ruheseiten“ (pages de repos).

Der Gesang der Toten – Picassos kalligrafisches Alphabet

Picassos Privatsekretär und Jugendfreund Jaime Sabartés behauptet, er habe Picasso niemals lesen gesehen und wenn er gelesen habe, dann bestenfalls nachts. Obgleich Picassos Interesse an der Dichtung weniger ausgeprägt ist als dasjenige Mirós, hat er dennoch eine Vielzahl illustrierter Bücher hinterlassen. So umfasst das Werkverzeichnis der vom Spanier geschaffenen Buchgrafik die beträchtliche Anzahl von 156 Werken. Bereits mit den Sternenzeichnungen, die er für die Künstlernovelle *Das unbekannte Meisterwerk* von Honoré de Balzac konzipiert, revolutioniert er radikal die Kunst der Textillustration, denn diese abstrakten, flächigen Netzwerke stehen in keinem illustrativen Zusammenhang mehr zum Text. Für den Gedichtzyklus *Der Gesang der Toten (Le Chant des Morts)* des Schriftstellers Pierre Reverdy schafft Picasso 1947 ein völlig neuartiges, modulierbares System kalligrafischer Kürzel, die aus punktaktigen Verdickungen und Verbindungslinien bestehen. Er rhythmisiert und strukturiert die Gedichtverse, bildet optische Verbindungen und Klammern. Hierdurch entsteht eine nicht-gegenständliche Partitur, die optisch die Lektüre der Gedichte leitet und akzentuiert. Picasso greift mit diesem neuartigen Illustrationsstil auf die Ursprünge der mittelalterlichen Buchmalerei zurück. Die Miniaturen in Handschriften leiten sich begrifflich vom lateinischen „minium“ ab, da das Bleioxid „Mennigrot“ für die roten Verzierungen in mittelalterlichen Handschriften Verwendung fand. Wie Picassos damalige Muse Françoise Gilot ausführt, hatte der Künstler in der Universitätsbibliothek von Montpellier kurz vor Genese des Buches die Sammlung der dortigen mittelalterlichen Handschriften gesehen. Als Meister schöpferischer Zweit- und Drittverwendungen übertrug Picasso dann das kalligrafische Punkt-Strich-System in andere Bildzusammenhänge.

Hommagen an Barcelona und Antoni Gaudí

Während Picasso ab 1904 seinen Lebensmittelpunkt nach Frankreich verlagert, schafft Miró seine Werke im Spagat zwischen Katalonien, Paris und später vor allem Palma de Mallorca. Auch nach der Machtübernahme durch General Franco bleibt Miró seiner Heimat treu, wobei er seine Werke vornehmlich im Ausland präsentiert. Picasso hingegen schwört, spanischen Boden so lange nicht mehr zu betreten, wie Franco an der Macht ist.

Mirós Verhältnis zu seiner Geburtsstadt Barcelona ist zeitlebens ambivalent. Er bekennt sich einerseits freimütig zu seinen kulturellen Wurzeln in der katalanischen Hauptstadt. Andererseits erkennt er nach seinem ersten Parisaufenthalt 1920, dass er nur hier künstlerischen Anschluss an die internationalen Avantgarde-Tendenzen bekommen kann. So hält er seine Geburtsstadt für kulturell rückständig, wie er seinem Jugendfreund Enric Christòfol Ricart gegenüber bekennt: „Es ist mir tausendmal lieber – ich sage das in vollem Ernst – ein total Gescheiterter, ein tödlich Gescheiterter in Paris zu sein, als oben auf den stinkenden Wassern von Barcelona zu schwimmen.“

Im Gegensatz zu Picasso, der fast 70 Jahre seines Lebens in Frankreich verbringt (ohne jedoch die französische Staatsbürgerschaft zu erlangen), schafft Miró sein Werk im Spagat zwischen der spanischen Heimat und Frankreich. In seinen künstlerischen Anfängen äußert er programmatisch den Wunsch, er wolle ein „internationaler Katalane“ werden.

1975, dem Todesjahr von General Franco, widmet Miró seiner Heimatstadt Barcelona eine Folge von drei Farblithografien. Bei der ersten Grafik hat er seinen Namen und denjenigen des berühmten Architekten Antoni Gaudí (1852-1926) typografisch miteinander verwoben. Das Werk trägt den programmatischen Titel *Un camí compartit* („Ein gemeinsamer Weg“). Zeitlebens schätzt Joan Miró seinen katalanischen Landesmann Gaudi als größtes künstlerisches Genie überhaupt. Ihn ehrt er 1979 mit einem Plakatentwurf für die von der Galerie Maeght in Barcelona veranstaltete Ausstellung „Homenatge a Gaudí“, der die Signatur Mirós mit Formelementen



der Architektursprache Gaudís verbindet. Schon ein Jahr später folgt eine umfangreiche Serie von Radierungen, die dem Baumeister gewidmet ist.

Gaudí gilt als Hauptvertreter des Modernisme, der katalanischen Spielart des Jugendstils. Seine extravagante, floral wuchernde Architektursprache hatte Miró in den Bann gezogen. Dessen Kindheit und Jugend reichen in die erste Bauphase der 1882 begonnenen Sagrada Familia im Barceloner Stadtteil Eixample zurück. Von besonderer Faszination für den jungen Miró ist auch die architektonische Ausstattung, die Gaudí für den Stadtpark Güell konzipiert hatte. *Enrajolats* („Kacheln“) ist eine Werkfolge Mirós, die motivisch die farbigen Mosaiken umkreist, die zum festen Bestand der Gebäudedekorationen Gaudís gehören.

Bestiarium

Tiere sind ein bevorzugtes Darstellungsthema Picassos. Ihrer Vielgestaltigkeit drängt er seinen Gestaltungswillen auf. Seine künstlerischen Absichten erklärt er im Rahmen eines Interviews 1923 wie folgt: „Die Natur und die Kunst sind zweierlei Dinge. Durch die Kunst können wir unsere Konzeption all dessen ausdrücken, was die Natur nicht ist.“ Die Eule als nachtaktives Tier mit großen, expressiven Augen hat es Picasso besonders angetan. Viele seiner Eigenschaften findet der bevorzugt nachts arbeitende Künstler in diesem Wesen gespiegelt.

Joan Miró versteht sich nach eigenen Worten als „Gärtner“ oder „Winzer“ in einem Gestaltkosmos, der seiner Fantasie entsprungen ist. Wie auch Picasso verlässt er die Welt der Gegenständlichkeit nie ganz, wenngleich er sich vom Naturvorbild noch weiter entfernt als sein Landsmann. Mirós Formfantasie bestimmt den Titel des Werks. Dieser wiederum lenkt die weitere Komposition. So wird bei ihm ein vierbeiniges Wesen mit großen Augen vor sandfarbenem Grund eine „Sandratte“ (*Rat des sables*). Den sich wechselseitig bedingenden Findungsprozess von Komposition und Titel beschreibt Miró 1959 wie folgt: „Ich finde meine Titel im Schaffensprozess, wenn ich auf meiner Leinwand von einer Sache zur nächsten gelange. Wenn ich den Titel gefunden habe, dann lebe ich in seiner Atmosphäre. Der Titel wird dann für mich eine hundertprozentige Realität, wie für einen anderen Künstler das Modell, eine liegende Frau zum Beispiel. Der Titel ist für mich eine exakte Realität.“

Maskeraden

1979 schafft Joan Miró eine Folge von Radierungen, die er der Commedia dell'Arte widmete. Hierbei handelt es sich um die italienische Stegreifkomödie oder Volkskomödie des 16. bis 18. Jahrhunderts, die häufig auf Plätzen oder Jahrmärkten gespielt wurde. Diese Form der Komödie hatte einen festen Figurenbestand. Der generelle Handlungsverlauf war vorgegeben, wobei die Schauspieler jedoch frei ihre Rolle improvisierten. Die Akteure trugen charakteristische Masken. In seiner Radierfolge spielt Miró mit dem Verbergen und Preisgeben menschlicher Physiognomie, die bisweilen nur im Motiv der Augen angedeutet wird.

Pablo Picasso hatte zeitlebens eine Leidenschaft für die Maskerade. In seinem Spätwerk zeigt er eine zunehmende Freude an historischer Kostümierung. Fahrendes Volk, Harlekine und Kupplerinnen bevölkern gleich eine ganze Folge von Lithographien, die er im Frühjahr 1954 kurz nach der Trennung von Françoise Gilot schafft. Insbesondere im Medium des Atelierbildes defilieren diese exotischen Gestalten vor einem betagten, bärtigen Maler. Die Werke muten an wie eine persönliche Ausdeutung von Shakespeares berühmtem Zitat: „Die ganze Welt ist Bühne und alle Frauen und Männer bloße Spieler. Sie treten auf und gehen wieder ab.“



Miró und Picasso in der Fotografie

In den 1950er-Jahren wurde Picasso zum meistfotografierten Künstler der Welt. Einer Vielzahl bereits prominenter Fotografen stand er vor der Kamera. Er gestattete ihnen bereitwillig, Fotos in seinen Atelier- und Wohnräumen zu machen und beförderte hierdurch sein Image als genialer Künstler. Der amerikanische Pressefotograf David Douglas Duncan (kurz DDD, 1916-2018) besuchte Picasso erstmalig 1956. Im Folgejahr machte er nicht weniger als 8.400 Fotos von Picasso. Mehrfach gestatte dieser dem befreundeten Fotografen, ihn bei der künstlerischen Arbeit selbst zu fotografieren, ein Privileg, das er nur wenigen zubilligte. DDD schenkte 2014 dem Kunstmuseum Pablo Picasso Münster ein Konvolut von 161 Picasso-Fotos.

Der Schweizer Fotograf Ernst Scheidegger (1923-2016) hatte an der Kunstgewerbeschule in Zürich vor dem Zweiten Weltkrieg sein Studium begonnen und dieses nach dem Krieg in der Fachklasse für Fotografie fortgeführt. In den späten 40er- und frühen 50er-Jahren arbeitete er in Paris und kam dort in Kontakt zur Künstlerszene. Hier machte er die Bekanntschaft von Joan Miró, Henri Laurens und Alberto Giacometti. Scheidegger fotografierte Joan Miró in den Jahren 1950-1952 an den maßgeblichen Orten seines Schaffens im südkatalanischen Mont-roig del Camp und in Barcelona.