

# *Mori el Merma* – aus dem Bild herausgetretene Ubu-Figuren Mirós. Der Triumph des Künstlers über den Franquismus

Riewert Ehrich (Freiburg im Breisgau)

En Espagne et souvent ailleurs, on me connaît à travers les cartes postales des musées. Avec Merma, on s'aperçoit que je suis un peintre vivant.  
(Joan Miró<sup>1</sup>)

Es ist einigermaßen befremdlich, wie sehr sich der inzwischen 85-jährige Miró vom Kunstmarkt und der musealen Präsentation seines Werkes verinnahmt sieht, dass er sich selbstironisch bereits zu Lebzeiten gleichsam lebendig unter seinem Werk – und schlimmer noch: unter wohlfeilen Reproduktionen desselben – begraben sieht. In der Tat trat er stets stiller in Erscheinung als seine extrovertierten Landsleute Picasso und Dalí, und dabei hat er sich immer wieder auch im politischen Sinne als „engagierter“ Künstler gezeigt. Wer wäre berufener als ein enger Verwandter, sein eigener Enkelsohn, um dies zu bestätigen? Diesem ist ebenfalls daran gelegen, die fortdauernd reduzierende und verfälschende Wahrnehmung von Leben und Werk des großen Katalanen zu korrigieren, indem er seine einführenden Worte zur Ausstellung *Miró. Später Rebell* (Wien 2001) unter den Leitbegriff der „Würde“ stellt:

Wenn wir die Konzepte von Miró als Künstler und Miró als Aktivisten verwenden, die eine aktive Synergie aufgrund ihrer rebellischen Konnotation und Mirós persönlicher Hingabe bilden, dann sind sie Ausdruck unseres Versuches, die Aufmerksamkeit [...] auf die gewaltige kulturelle, zivile, politische und soziale Verantwortung zu lenken.  
(Miró, 2001: 13)

In diesem Sinne ist auch der vorliegende Beitrag verfasst, der weniger analytisch als expositorisch verfährt und sich aufgrund der schwer zugäng-

---

1 In: *L'Express*, 4.–10.9.1978, in: Rowell (1995: 323).

lichen Publikationssituation zu diesem Thema gestattet, Miró und solche Zeitgenossen, die persönlichen Umgang mit ihm pflegen konnten, durch längere Zitate selbst zu Wort kommen zu lassen.

## ■ 1 Joan Miró – eine zeitlebens „engagierte“ Künstlerpersönlichkeit

Anders als den beiden erwähnten ebenbürtigen Künstlerkollegen war Miró die Vermarktung der Kunst von Beginn seiner Laufbahn an suspekt. Dies hat so weit geführt, dass er Anfang der 70er Jahre einige seiner Bilder aufgeschlitzt, ja sogar verbrannt hat. Vordergründig geschah dies nicht, um seinem schon früh formulierten, ursprünglich ästhetisch motivierten Anspruch von der „Ermordung der Malerei“ Nachdruck zu verleihen, sondern um mit dieser Geste ein deutliches Zeichen zu setzen und sich so Genugtuung zu verschaffen angesichts einer seit den 70er Jahren zunehmend merkantil gesteuerten Kunstrezeption:

- Avez-vous brûlé ces peintures comme une sorte d'expérience d'Avant-garde ?
- Comme une sorte de satisfaction ou de désenchantement personnel, selon le point de vue. Mais la vraie raison fut peut-être, comme je l'ai dit en d'autres occasions, le plaisir de dire *merde* ! aux gens qui ne voient dans l'art que sa valeur commerciale, ceux qui croient et colportent que ces peintures valent une fortune. (Rowell, 1995: 319)

In einem anderen Interview äußert er sich entsprechend und betont noch einmal den idealistischen Charakter seines Schaffens:

- Je ne suis pas responsable du destin de mes peintures! [...] Mais je ne travaille pas pour les messieurs en habit qui achètent des tableaux comme des valeurs boursières. En revanche, j'étais à Madrid le jour de l'ouverture de l'exposition du musée d'art contemporain [...]. Des centaines de jeunes, de tous les milieux, m'ont entouré, m'ont applaudi. Ça, c'est un plaisir. Intense. Une récompense. (Rowell, 1995: 322f.)

Niemals war die Kunst für ihn Ziel an sich; jedes Bild sollte „Frucht bringen“, «faire naître un monde» (Rowell, 1995: 273) im umfassendsten humanistischen Sinne:

- Ces histoires de nations, c'est de la bureaucratie. Il ne s'agit pas d'être un bureaucrate, mais un homme. En devenant vraiment un homme, on devient capable de toucher tous les hommes. (Rowell, 1995: 274)

Die Abstraktion wie auch die Farbgebung sind für ihn Mittel, den wahren Kern des Menschlichen, die „imaginaire“ Dimension, welche das Humane

transzendiert, in seinen Figuren zum Vorschein zu bringen. Derart vereinfacht, «ils font plus humain et plus vivant que s'ils étaient représentés avec tous les détails. Représentés avec tous les détails, il leur manquerait cette vie imaginaire qui agrandit tout.» (Rowell, 1995: 274) Wenn sich ein Betrachter in einer seiner Figuren wiedererkennt, empfindet er nicht das Trennende, sondern das ihn mit der gesamten Menschheit Verbindende. Seine großen Keramik-Fresken, etwa am Unesco-Gebäude in Paris (1955–1958), an der Harvard University (1960) oder für den Pavillon auf der Weltausstellung in Osaka (1970), dokumentieren dies ebenso eindrucksvoll wie die beiden großen *Fundaciones*, welche er seinem Heimatland in enger Verbundenheit hinterlassen hat:

Die beiden Stiftungen sind Zufluchtsorte für engagierte Künstler, für wagemutige Kreative und entschlossene Forscher, die fortsetzen wollen, wonach Miró in seinem würdevollen Leben strebte, und die nun sein Lebenswerk mit derjenigen Kraft, Dynamik und Vitalität nutzen können, die zeitlebens für Miró charakteristisch war. (Miró, 2001: 19)

In entscheidenden Momenten der Zeitgeschichte ist Miró mit aussagestarken, vor allem unmissverständlichen Botschaften, die er in seinem ikonographischen Vokabular, aber auch in Interviews, mehr als deutlich formuliert hat, an die Öffentlichkeit getreten; er hat sich jedoch niemals einseitig ideologisch festgelegt bzw. von einzelnen Interessengruppen aufgrund seiner Prominenz vereinnahmen lassen. Besonders aufschlussreich ist das bereits zitierte Gespräch im Anschluss an die Inszenierung von *Mori el Merma* in Barcelona. Miró sieht sich ganz bewusst als Fortsetzer und Vollender des seit Beginn des Bürgerkrieges mit Picasso gemeinsam begonnenen Engagements für ein freies Spanien:

R.B. : *Mori el Merma* est votre premier véritable spectacle [...] un succès international. Vous devez être comblé?

J.M. : Comblé, qu'est-ce que ça signifie ? Très fier, oui. Après la mort de Picasso, c'était à moi de prendre la relève en Espagne.

R.B. : Pour l'Espagne?

J.M. : Picasso et moi, nous avons toujours refusé l'ordre établi du franquisme. Mais en travaillant, ignoré, en marge, j'ai ouvert des portes.

R.B. : Le soir du triomphe de *Mori el Merma*, à Barcelone, on avait l'impression que vous étiez devenu le symbole de la Catalogne.

J.M. : Je suis catalan, j'ai toujours aimé avoir les pieds sur cette terre. Si, aujourd'hui, la Catalogne est devenue ce qu'elle est, je pense que j'y suis pour quelque chose.

Auf die gezielte Nachfrage René Bernards «Vous n'avez pourtant jamais pratiqué l'action directe.» reagiert er mit einer rhetorischen Gegenfrage: «Vous ne pensez pas que la révolution des formes peut être libératoire ? En dérangeant les gens, en les obligeant de se réveiller.» (Rowell, 1995: 321f.)

Joan Baixas bestätigt seinerseits, dass das gemeinsame Theaterprojekt für Miró auch ein Ansporn gewesen sei, aus dem Schatten Picassos hervorzutreten, ohne dessen Verdienste jedoch schmälern zu wollen:

Miró tenia en el cap la competència amb en Picasso. Ell havia vist al Liceu *Parade de Picasso* i li havia impressionat molt. [...] Per això ell va voler fer-ho al Liceu. Un dia va dir que el Guernika va ser l'inici del franquisme. [...] Aleshores a ell li feia molta il·lusió deixar una imatge del final del franquisme. Un dia va dir: "Això comença amb el Guernika [sic!] i s'acaba amb el Merma". (Baixas, 2006b: 39)

Dass das berühmte Gran Teatre del Liceu bereits für den jungen Miró den Inbegriff dessen verkörperte, wogegen sich der übrigens nicht erst „späte Rebell“ schon in seiner Jugend aufgelehnt hatte, konnte Baixas allenfalls erahnen. Der Sturm auf jenes exponierte Bollwerk des bürgerlichen Kulturbetriebes begann schon in seinen Jugendjahren, wie frühe Briefzeugnisse Mirós erhellen.

Mit seinem Künstlerfreund E. C. Ricart, mit dem er zeitweilig ein Atelier geteilt hatte, grenzt er sich schon 1915 von den ambitionierten Salonkünstlern seiner Zeit ab:

Des hommes forts comme nous ne doivent pas se laisser séduire, mon ami. Certains jeunes gens de bonne foi se sont laissés prendre à ces mensonges ; ils sont allés là-bas [i.e. der als reaktionär empfundene Cercle Artístic de Sant Luc ; R.E.] pour briller dans les salons et pour que les valets gantés et en frac leur ouvrent les portes. (An Ricart, 31.1.1915, in: Rowell, 1995: 57)

Dieser Einstellung wird er sein Leben lang verpflichtet bleiben. In einem späteren Brief (vom 1. Oktober 1917) aus Barcelona an denselben Adressaten legt er seine künstlerischen Intentionen dezidiert dar:

J'ai vraiment trop envie de voir ce que vous avez fait toi et Sala. Je crois que dans votre „école“ il y a la synthèse de ce que sera la peinture du futur, dépouillée de tout problème pictural et avec l'harmonieuse vibration des palpitations de l'esprit. [...] Comme l'esprit sera fort et libre [...], l'Instinct triomphera par-dessus tout, comme nous-mêmes, [...]. À bas tout cela, œuvre de gamins pleurnichards ! Soyons bien mâles. Transplantons l'âme primitive dans l'ultra-moderne New York. (Rowell, 1995: 62)

Zugleich geißelt er den etablierten Kunstbetrieb in seiner Heimat:

Ici, à Barcelone, nous manquons de courage. [...] Personne n'ose proclamer devant ces messieurs qui vont au Liceo et devant les femmes au décolleté de chair à faire griller et non à rassasier le plaisir, personne n'ose proclamer qu'ils sont prostitués, les opéras des Italiens pleurnichards, des Rosetti, etc....Et personne n'ose traîner dans la boue notre musée ! [...] Nous, les jeunes hommes, nous pourrions nous regrouper et exposer chaque année, tous ensemble, [...] et publier des manifestes très virils. (ibid.)

Dem inzwischen überkommenen «viril» dürften in unserer Zeit Begriffe wie „stark“, „aufrecht“, „unbestechlich“, „konsequent“, „provokant“ besser eignen. Sechzig Jahre später, aber mit ungebrochenem jugendlichen Impetus stellt Miró das mit Baixas begonnene Projekt weit über alles, was ihn an Schauspielen je beeindrucken konnte, nämlich «la boxa», «una cosa que feia Artaud a Paris» – Antonin Artaud war mit seinem „Théâtre d'Alfred Jarry“ und seiner Konzeption eines „Theaters der Grausamkeit“ der konsequenteste Fortführer von Jarrys Dramaturgie – und «Parade que va fer Picasso amb ninots; jo ho vaig veure al Liceu, amb en Prats, i vàrem tenir una gran impressió. Això encarà serà més fort, encarà més lluny. I el farem també al Liceu» (Baixas, 2006a: 20).

## ■ 2 Am Anfang steht Alfred Jarry

Dass eine derartige Kampfansage des ungestümen Jungkünstlers nicht ausichtslos sein musste, hatte kurz vor dem Ende des 19. Jahrhunderts der seinerzeit etwa gleichaltrige Alfred Jarry (1873–1907) in Paris mit seiner „ikonoklastischen“ Aufführung von *Ubu roi* am Théâtre de l'Œuvre (10. Dezember 1896) der jüngeren Künstlergeneration bewiesen. Dessen monströse Figur des Königs Ubu wird denn auch tatsächlich den Ausgangspunkt für das *Merma*-Spektakel bilden. Die Affinität von Mirós soeben zitiertem Standpunkt zu Alfred Jarrys Einschätzung des Theaterpublikums, wie er sie in seinen *Questions de théâtre* angesichts der Wirkung seines Bühnenstückes vornimmt, könnte kaum enger ausfallen:

Il n'est pas étonnant que le public ait été stupéfait à la vue de son double ignoble, qui ne lui avait pas encore été entièrement présenté, fait, comme l'avait dit l'excellent Catulle Mendès, « de l'éternelle imbécillité humaine, de l'éternelle luxure, de l'éternelle goinfrerie, de la bassesse de l'instinct érigée en tyrannie ; des pudeurs, des vertus, du patriotisme et de l'idéal des gens qui ont bien dîné. ». (Jarry, 1972: 416)

Mit jenem legendären Theaterskandal in Paris, welcher zu einer tumultartigen Unterbrechung der Inszenierung geführt hat, vermochte es Jarry, nachhaltig ein etabliertes Theater als Sammelplatz für die Selbstdarstellung eines saturierten und selbstgefälligen Publikums zu „sprengen“. Wie Jarry betrachtete er dieses Publikum aus jenen spießbürgerlichen „Ubus“ zusammengesetzt, wie sie aus Miró's späterer Sicht auch die mallorquinischen Strände erobern werden («J'ai dessiné *Ubu aux Baléares* contre tous les Ubus qui se vautrent sur les plages au mois d'août.», zit. in: Rowell, 1995: 321), nachdem diese Steigbügelhalter und Komparsen gemeinsam mit den faschistischen Machthabern inzwischen immerhin die realpolitische Bühne Westeuropas wieder verlassen haben. Nur 15 Tage nach dem Ableben Francos bekennt Miró:

Je ne me sens jamais à mon aise. Jamais. Mais tout de même depuis la mort de Franco, il y a une porte entrebaillée. Au moins on peut respirer un peu. Déjà, on ne parle plus de Franco. Mais là, attention ! Il faudra toujours parler du franquisme, du fascisme ! (zit. in: Raillard, 1977: 188)

Es bedarf keiner weiteren Ausführungen, um zu verstehen, welche exponierte Stellung für Miró diesem traditionsreichen Theater in der katalanischen Provinzhauptstadt als Aufführungsstätte für den tragikomischen Abgesang auf das Regime des so genannten „caudillo“ zukam, welches Maß an Symbolkraft diesem Ort innewohnt, gedenkt man zudem des hohen Blutzolls, den gerade diese Provinz dem Faschismus zahlen musste. Die Realisierung des Projekts hatte er deshalb erklärtermaßen zur wichtigsten Aufgabe seines letzten Lebensabschnitts gemacht:

Aquest serà el treball més important dels darrers anys de la meua vida. Ja sé que serà difícil per a vosaltres, també ho serà per a mi, però ara ja no podem parar. Nedar contra corrent fa bíceps. (Baixas, 2006a: 23)

Ein kämpferischer Unterton ist durch die – gewiss auch selbstironische – Anspielung auf den „Bizeps“ unüberhörbar, wie Miró überhaupt gern auf den Boxkampf rekurriert, den er in Paris selbst praktiziert hatte.

Franco verkörperte – neben den anderen Diktatoren Europas – den monströsen Archetyp des Kleinbürgers mit totalitärer Macht in Reinform, so wie ihn Jarry für die Bühne konzipiert hatte. Das war nicht nur Miró, sondern auch seinen surrealistischen Weggefährten in den 30er Jahren schnell bewusst:

Ara tothom he veu clar que el que Alfred Jarry va imaginar era en realitat Franco i els seus. Aquesta és la raó per la qual Ubú m'ha fascinat durant els anys del franquisme, i és la raó per la qual l'he dibuixat tan sovint. (Miró, zit. in: Malet, 2006: 16)

Für Jarry durfte der Zuschauer in „Monsieur“ Ubu alle möglichen Anspielungen sehen, z.B. «un simple fantoche, la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qui fût au monde» (Jarry, 1972: 399). An anderer Stelle charakterisiert er ihn geradezu als „Jedermann“:

M. Ubu est un être ignoble, ce pourquoi il nous ressemble (par en bas) à tous. [...] Il parle souvent de trois choses, toujours parallèles dans son esprit: la physique, qui est la nature comparée à l'art, [...] et parallèlement, la phynance, qui sont les honneurs en face de la satisfaction de soi pour soi seul, [...] et parallèlement, la Merdre. (Jarry, I, 1972: 402)

Selbst das Ikon für Franco findet Miró in graphischer und plastischer Gestalt – birnenförmig und fettwanstig mit seiner spiralförmig nach außen gestülpten Nabelschnur, der „gidouille“ – bereits in Jarrys eigenen *Ubu*-Zeichnungen, -Holzschnitten und Marionettenpuppen vor [Abb. 1–3].

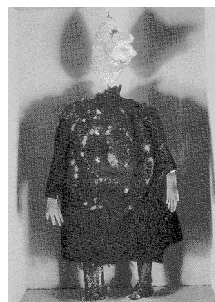
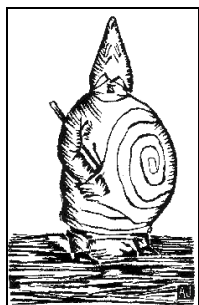


Abb. 1 (links): A. Jarry: *Véritable Portrait de Monsieur Ubu*, Holzschnitt, 1896.

Abb. 2 (Mitte): A. Jarry: *Plakat zur Aufführung des Ubu Roi am Théâtre de l'Œuvre*, Lithographie, 1896.

Abb. 3 (rechts): A. Jarry: *Ubu Roi*, Ton, Textilien, 1897.

Seit dem Ausbruch des Bürgerkrieges thematisiert der in jener Zeit in Paris weilende Katalane die spanische Tragödie und wendet sich an die Öffentlichkeit: etwa mit der aus 50 Blättern bestehenden Lithographie-Serie *Barcelone* (1937), ferner mit seinem farblich wie akustisch grellen Auf-

schrei *Aidez l'Espagne* aus demselben Jahr und mit der großformatigen, allerdings verschollenen pikturalen Vorführung des faschistischen Monsters in Form eines 5,50 x 3,65 Meter großen Wandbildes *Le grand Faucheur* ou *Paysan catalan en révolte* [Abb. 4], mit dem er gleichzeitig auf die katalanische Volkshymne *Els Segadors* anspielt. Dieses Bild hat er vor Ort im Pavillon des republikanischen Spanien auf der Weltausstellung von 1937 neben Picassos *Guernika* mit Ölfarbe auf Celotexplatten gefertigt. In einem Brief an Fernando Martín spricht er anlässlich dieser Kreation von einer «réalisation directe et brutale» (zit in: Dupin, 2004: 212).

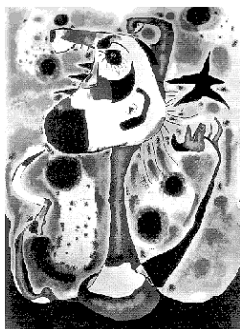


Abb. 4: J. Miró: *Le Faucheur, ou Paysan catalan en révolte*, Öl auf Cylotex, 1937 (verschollen) (in: Dupin, 2004: 213; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Der Abgesang auf Franco wird mit *Mori el Merma* erfolgen, ein mehrere Jahre (von 1976 bis 1978) in Anspruch nehmendes und zugleich sein letztes *Ubu*-Opus. Dieses allerdings «es presentà més que com un acusació, com una paròdia de la ridícula des tirà i de tots els seus» (Malet, 2006: 17).

In der Zwischenzeit entstehen die Lithographien zu Jarrys *Ubu roi* (1966) sowie die weiteren „genuinen“ *Ubu*-Kreationen Mirós *L'Anca d'Ubuí* (ca. 1970), *Ubu aux Baléares* (1971) und *L'Enfance d'Ubu* (1975), an welche der *Merma*-Stoff, vor allem aber die figurative Gestaltung der Spielfiguren unmittelbar anknüpfen [Abb. 5 a–c] (cf. dazu ausführlich: Ehrich, 1998 u. 2005).

Zwei weitere Werke, *Mai 1968* (1973) [Abb. 6] sowie das Triptychon *L'esperança del condemnat a mort* (1974) [Abb. 7 a–c], gehören in Bezug auf den „brutalen“ malerischen Gestus und die damit im Einklang stehende dezidierte politische Aussage in den vorbereitenden Kontext.



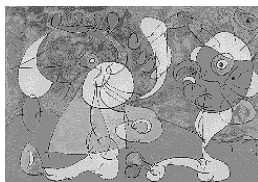


Abb. 5a (links): J. Miró: Illustrationen zu Jarrys *Ubu Roi*, Blatt 4.

Abb. 5b (Mitte): J. Miró: Illustrationen zu Jarrys *Ubu Roi*, Blatt 6.

Abb. 5c (rechts): J. Miró: *Ubu aux Baléares*, Blatt 10.

(Abb. 5a–c: Fundació Miró, Barcelona; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009)



Abb. 6: J. Miró: *Mai* 1968, Acryl auf Leinwand, 1973 (Fundació Miró, Barcelona;

© Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

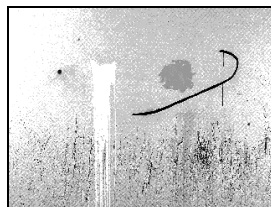
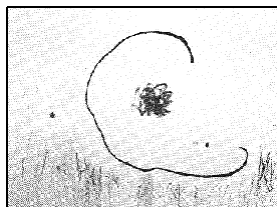
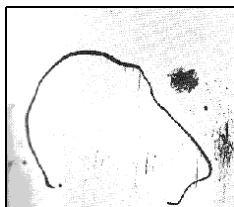


Abb. 7a–b (links und Mitte): J. Miró: *L'esperança del condemnat a mort I u. II*, Acryl auf Leinwand, 1974 (Fundació Miró, Barcelona; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Abb. 7c (rechts): J. Miró: *L'esperança del condemnat a mort III*, Acryl auf Leinwand, 1974 (Fundació Miró, Barcelona; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Die Pariser Revolte von 1968 hat Miró zu einer in diesem Maße bei ihm vorher nicht gesehenen, kraftvoll tachistischen, geradezu chaotischen Malweise inspiriert («vigoureux coups de pinceau, grandes giclées noires contre un fond assourdi empruntant, une fois encore, les couleurs en arc-

en-ciel», Rowell, 1995: 318), die sich bei der Bemalung der Bühnenfiguren von *Mori el Merma* in Gestus und Farbwahl wiederholen wird.

Auf diesen „violent contraste“ gegenüber seinen zuvor fertig gestellten Bildern angesprochen, führt der Künstler aus:

Le titre même de l'œuvre et les années où elle a été peinte éclairent tout, je crois : Mai 1968. Drame et attente, à parts égales. Ce qu'était et ce que reste de cette inoubliable révolte de la jeunesse, si caractéristique de notre époque. (Rowell, 1995: 319)

Beachtenswert an dieser Äußerung ist, dass Miró hier das ebenfalls von Jarry formulierte „pataphysische“ Axiom von der Identität der Gegensätze anwendet, indem er «Drama» und «Hoffnung» gleichzeitig, und vor allem „gleichwertig“, in diesem Bild in Erscheinung treten lässt. Die Vereinigung des tragischen und utopischen Aspekts in der Totalität des Neben- (besser: In-)einander innerhalb eines Bildes verdichtet nicht nur deren unauflösbare dialektische Spannung, vielmehr wird sie dem Ereignis in seiner Ambivalenz politisch eher gerecht als eine in getrennten Bildern vorgenommene Thematisierung einzelner Aspekte des Geschehens – etwa im Stile der chronologisch angeordneten Radierfolge *Sueño y mentira de Franco* (1937) seines Landsmannes Picasso.

Das Bild wirkt wie ein Nachruf auf die Studentenunruhen im Mai 1968 in Paris. Miró verstand sich immer als ‚Mensch in der Revolte‘, revoltierend gegen Stumpfsinn und Heuchelei. [...] Mirós Handabdrücke bilden beschwörende Gesten, archaische Zeichensetzungen für Gefahr und Angst, aber auch für Ichbewußtsein und Stärke. Mirós Universum ist unantastbar. Seine Revolution hat auf dem Spielfeld des Bildes stattgefunden, aber sie hört nicht auf, in unseren Köpfen weiterzuwirken. (H. J. Düchting, zit. in: Erben, 1993: 208)

Den Entstehungskontext für das Triptychon *L'esperança del condemnat a mort* kennen wir von Joan Baixas, der zur Anarchistenszene Kontakte unterhielt, aus deren Kreis ein Mitglied verhaftet worden war. Miró intervenierte sofort, indem er von Baixas' Wohnung aus mit dem Vatikan telefonierte, damit der Papst im Sinne einer Begnadigung auf den Diktator einwirken möge. In derselben Nacht malte er das eindrucksvolle Triptychon:

Quan en Joan Miró va saber-ho, va dir: “Doncs pujaré a pintar perquè aquí hi haurà vibracions molt fortes”. En Miró va trucar al Papa per demanar-li que truqués a Franco perquè estava a punt de matar un demòcrata. Es va quedar tota la nit despert i va a aquell tríptic. (Baixas, 2006b: 42)

Anders als bei dem in alle Richtungen zerfließenden schwarzen Farbfleck, der an einen zerplatzten Farbbeutel denken lässt, in jenem markanten Bild zu den Pariser Unruhen, rinnen im dritten Bildsegment dieses einem Todgeweihten gewidmeten Gemäldes nun weiße Farbtränen aus einem breiten Pinselabdruck, die vielseitige Assoziationen wecken. Dem Betrachter drängen sich Vorstellungen von grausamer Tötung, von „Zertrümmerung“, „Zerquetschen“ u.ä. eines menschlichen Schädels an einer grauen Betonwand auf, die weiße Farbe suggeriert Unschuld, lässt aber auch an Gehirnmasse denken. Die im linken Bildflügel noch recht klar erkennbare Silhouette eines Kopfprofils auf grauem Grund wird schrittweise graphisch reduziert, bis nur noch ein gebogenes Restlineament stehen bleibt. Im Kontext des *Ubu roi* gesehen, verbinden sich solche Assoziationen unweigerlich mit der von Jarry erfundenen „Enthirnungsmaschine“ für öffentliche Exekutionen. Seine „machine de décervelage“ ist Miró seit seiner ersten Jarry-Lektüre bekannt. Die ausführenden Akolyten des mordenden Usurpators, die „palotins“, finden sich neben dem fettwanstigen Monster Ubu ebenfalls in vielen Zeichnungen Mirós, überdies oft in engster Annäherung an die ikonographische Vorlage Jarrys [Abb. 8 u. 9]. Bei den als Volksschauspiel gestalteten Hinrichtungen brüllen sie die *Chanson de décervelage*, dessen Refrain an Drastik durch nichts zu überbieten ist:



Abb. 8: A. Jarry: *Répertoire des Pantins. La Chanson de Décervelage*, 1898 (© Collège de Pataphysique).

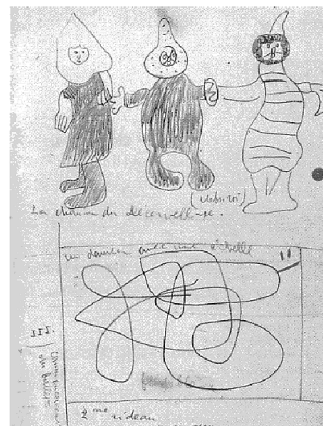


Abb. 9: J. Miró: Skizze zu „Le Grand Projet“, 1933–35 (Fundació Miró, Barcelona; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

« Voyez, voyez la machin' tourner, // Voyez, voyez la cervell' sauter »

und welcher die versammelte blutrünstige Volksmenge, fein gekleidet, zu frenetischem Beifall anfeuert:

« Hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu ! » (Jarry, I, 1972: 492)

Allen kritischen Zeitgenossen Mirós, nicht nur aus dem Umfeld des Surrealismus, waren diese Verse vertraut, deren Stoßkraft auf die totalitären Machthaber selbst, zugleich aber mindestens ebenso stark auf die dumme, „ubueske“ Volksmenge abzielt. Daher erscheint auch die formale Anlehnung an das Altarbild als intendiert, evoziert und verstärkt sie doch zwangsläufig eine Rückbindung an kollektive, religiös-moralische Vorstellungen und deren Unvereinbarkeit mit dem Faschismus – eine Botschaft, die von einer überwiegend katholischen Bevölkerung Spaniens ebenso verstanden worden sein dürfte wie das gezielte Aufgreifen volkstümlicher regionaler Inhalte bei der Kreation des *Merma*-Stückes.

### ■ 3 Die kongeniale Zusammenarbeit von Miró und *Putxinels·lis Claca* in Palma de Mallorca

Gewiss wäre diese Theaterproduktion nicht zustande gekommen, wenn nicht der von Miró unter Rückgriff auf den *Ubu*-Stoff ausgegangene Impuls bei dem weitaus jüngeren Joan Baixas auf eine geistesverwandte Resonanz gestoßen wäre. Im intensiven Dialog, aber stets unaufdringlich von Seiten Mirós, wurde so Jarrys universeller Bühnenstoff an die inzwischen dritte Generation geradezu wie ein Vermächtnis weitergegeben und in eine neue Form gegossen, deren Botschaft unmissverständlich begriffen wurde.

Joan Baixas erinnert daran, dass diese Zusammenarbeit infolge der Reaktion Mirós auf eine Zensurmaßnahme noch zu Lebzeiten Francos begonnen hat. Er zitiert eine Sympathie- und Solidaritätsadresse, welche Miró 1973 an die von Baixas gegründete Theatergruppe *Putxinels·lis Claca* in Palma de Mallorca richtet, um sein Bedauern über das von offizieller Stelle verhängte Verbot einer ihrer angekündigten Aufführungen auszudrücken, die er gern besucht hätte (Baixas, 2006a: 19), und führt an anderer Stelle aus:

Miró sabia perfectament qui érem nosaltres. Érem un grup d'anarquistes radicals, érem bèsties, gamberros i provocàvem la gent. Nosaltres no ens n'amagàvem i en Miró ho sabia molt bé, i s'hi sentia bé en un entorn radicalitzat. Era tan discret, ben educat, tan

senyor, però en canvi es notava la seva radicalitat, trapassava la seva obra. (Baixas, 2006b: 42)

In der Vorbereitungsphase für die Teilnahme an dem internationalen Marionettenfestival in Barcelona im Jahre 1975 möchte Baixas neben anderen Künstlern auch Miró für das Bemalen von Spielfiguren gewinnen, worauf dieser mit dem „exklusiven“ Angebot antwortet, eine vollständige Darbietung («...però que ell no vol pintar un parell de ninots sinó fer tot un espectacle», *ibid.*) mit der Theatergruppe zu realisieren. Bei seinem Besuch in Montroig dann nimmt Baixas genauere Kenntnis von Mirós Plan:

Treballarem sobre l'Ubú, que Miró ha il·lustrat repetidament i n'ha fet quadres i escultures. El vol utilitzar com a símbol de Franco. El començament li agrada: *Merda!* És això, diu, *Merda!*, i fa un gest enèrgica m el braç. (Baixas, 2006a: 22)

Das im Text fettgedruckte „merda“ spielt auf das erste Wort der Dramenvorlage Jarrys an; sein Protagonist schleudert bei seinem Auftritt den Zuschauern sein inzwischen legendäres „Merdre“ entgegen. Es findet sich von Miró kalligraphiert in einem Blatt von *De l'Assassinat de la peinture à la céramique* (1944) wie auch von *Ubu aux Baléares* (1971) wieder. Des Weiteren händigt der katalanische Künstler dem Theatermann Photos seiner *Ubu*-Skulpturen, eine Ideenliste für die Aufführung und Zeitungsausschnitte über Franco aus mit der Bemerkung:

La vostra intervenció plàstica en la obra ha de ser tota la que calgui: tant si s'han d'afegir ulls, capes, pèls o combinant diferents peces o fent-ne de noves. Teniu tots els drets. En aquesta obra l'important no és el que se fa sinó el que és suggereix. Junts crearem un món i si aquest té vida s'anirà eixamplant. Això ja ho va començar Jarry, quan va inventar-se l'Ubú. Jo donaré el nucli d'un món, l'energia central, però els límits no els puc posar,... van eixamplant-se tots sols. Tot això té vida pròpia. Jo planto la llavor. (zit in: Baixas, 2006a: 23)

Bis in die enge Anlehnung an Jarrys Evokationsverfahren, welches dieser von Mallarmé übernommen und auf die Dramaturgie und bildende Kunst ausgedehnt hat, zeigt sich das eindeutige, geradezu emphatische Bekenntnis zu dem Schöpfer der literarischen Leitfigur, welche nahezu das gesamte Lebenswerk Mirós durchzieht.

Baixas hat die nun beginnende Zusammenarbeit in seinem Werktagbuch umfassend dokumentiert; photographisch begleitet von Gabriel Serra. Miró, der in der Pariser Zeit zum Teil auf Metrotickets Bildskizzen (cf. Reproduktionen in: Miró, 1996) festzuhalten pflegte, hat auf den Rück-

seiten der Photos von den noch aus weißem Tuch bestehenden Rohlingen der Masken und Puppen seine Farbwürfe skizziert bzw. Notizen für die Ausgestaltung angebracht [Abb. 10].



Abb. 10 (links): J. Miró: *Skizze zur Gestaltung einer Maske für Mori el Merma auf der Rückseite eines Photos von Gabriel Serra* (in: Bauzà / Chifre (eds.), 2006: 100; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Abb. 11 (rechts): J. Miró beim Bemalen einer Figur für *Mori el Merma* (Photo: F. Català Roca; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Die im März 1976 in einem alten, von den Anarchisten vor dem Bürgerkrieg errichteten Theater in Sant Esteve de Palautordera stattfindenden Malaktionen unter der Mitwirkung des in einen weißen Overall gehüllten Künstlers bilden ihrerseits bereits eigene, happeningartige *performances*, die von Francesc Català-Roca gefilmt werden [Abb. 11]. Miró verausgabte sich beim Malen physisch bis zur Erschöpfung, sodass er nach fünf Tagen nur noch Anweisungen erteilen kann.

Die übermannsgroßen Figuren werden in schnellem Tempo mit Farbe bespritzt, teilweise aus Kübeln übergossen; die praktizierte Arbeitsweise erinnert an Pollocks „action painting“ und natürlich wieder an Jarry, den eigentlichen Begründer des Tachismus. Die von seinem Protagonisten Docteur Faustroll erfundene „Malmaschine“ lässt er von dem „douanier“ genannten Künstler Henri Rousseau bedienen. Dieser setzt den von Jarry eingeleiteten Paradigmenwechsel in Literatur und Kunst fort und den von Apollinaire wenig später programmatisch geforderten „esprit nouveau“ mit dieser „informellen“ Maltechnik in die Tat um. Neben seinem Entdecker, dem Autor des *Ubu roi*, gilt der erste „naive“ Maler im Bereich der Bildenden Kunst als weitere Schlüsselfigur der französischen Avantgarde an der

Schwelle zum 20. Jahrhundert,<sup>2</sup> er avancierte wie Jarry zur Kultfigur und wurde besonders von dem jungen Picasso verehrt. Nicht nur die Doppelkonstellation aus Literat (Jarry, vertreten durch seinen Protagonisten Faustroll) und Maler (der tatsächliche Rousseau als Protagonist) bei der 63tägigen (!) Malaktion, mit welcher literarisch *tabula rasa* mit der Salonmalerei betrieben wird, korrespondiert mit dem „Doppel“ aus Maler und Dramaturg auf Mallorca, selbst die Mal-Session gestaltet sich analog zu dem literarischen Vorbild des *Faustroll*-Romans:

Et ayant braqué au centre des quadrilatères déshonorés par des couleurs irrégulières la lance bienfaisante de la machine à peindre, il commit à la direction du monstre mécanique M. Henri Rousseau, artiste peintre décorateur, dit le Douanier, mentionné et médaillé, qui, pendant soixante-trois jours, avec beaucoup de soin, maquilla du calme uniforme du chaos la diversité impuissante des grimaces du Magasin national. (Jarry, 1972, I : 712)

So wie die aus den Archiven des Nationalmuseums in Paris hergeschafften Bilderschinken pausenlos mit der „Farbkanone“ bespritzt werden, wird in der im mallorquinischen Atelier nachgeahmten Parallelaktion – und gewiss mit einer vergleichbaren „Genugtuung“, d.h. „*bienfaisant*“ – unter Anleitung, Mitwirkung und Anfeuerung seitens Mirós Farbe über die Spielfiguren gespritzt und geschüttet. Die Notizen Baixas spiegeln die Hektik und Spontaneität dieser Sessionen lebendig wider (cf. Baixas, 2006a, 25–29). Zumindest eine Textprobe aus dem Protokoll von Mirós Anweisungen möge dies illustrieren:

Pinteu la cresta vermella i la lluna blava, conxo... punyeta, que bonic! Al darrera de la carcassa i cap a dalt, fortament polvoritzat de groc. Do'm el pot de negre que pugui tirar. Verd amb pinzell, que faré un signe, jo. Per polvoritzar, que pugui fer ratlles. No va de conya això, no. Aquí ens fotrem de la gent, però amb majestat, com els reis. Mira que fa bonic aquesta bèstia quan s'ajeu. Després aquests personatges els aneu decorant amb els raves i les verdures i el paper de plata, com si fossin medalles. Ah! Carajo, és massa chic, això! (zit in: Baixas, 2006a: 27)

Der Künstler schont dabei seine Kräfte nicht, bis er den Pinsel erschöpft an seine Mitarbeiter übergeben muss: «Al cap de cinc dies Miró està cansat, eu en una cadira i va indicant al Joan com ha de pintar les màscares» (Baixas, 2006a: 28).

---

2 Vgl. Shattuck (1968).

Diese Malaktion allein kommt ihrerseits einer eigenständigen künstlerischen „performance“ gleich, die nur noch durch die Inszenierung des Stückes übertroffen wird.

Auch bei der choreographischen Gestaltung überließ Miró dem Theaterensemble weitestgehende Freiheit. Das Stück solle eine „Feier auf den Tod Francos sein“, die Handlung sei ihm dabei gänzlich egal: «Les idees que jo os doni només són suggeriments, vosaltres heu de decidir, teniu completa llibertat» (ibid.: 21).

Die dramaturgischen bzw. choreographischen Details hat Miró nach der Bemalung der Figuren der Schauspielertruppe selbst überlassen.

Que tot l'espectacle sigui com un vòmit. Vomitar el franquisme, sense analitzar-lo. No és un exercici d'estilització. Considerar els personatges com una colla d'assassins, de gent que està completament al marge de tot. Interpretar amb agressivitat, amb exageració. [...] Màxima espontaneïtat, que l'actor interpreti segons el ritme del dia. Abans de començar, buidar-se per a rebre una emoció, un xoc. (Baixas, 2006a: 30)

#### ■ 4 Die Inszenierung – eine lebende Bilderfolge

Bei dem Schauspiel *Mori el Merma* handelt es sich um eine politische Groteske, welche literarische und volkstümliche Reminiszenzen aufweist – in Gestus und Intention dem dadaistischen Anti-Theater vergleichbar. In neun Tableaux wird ohne Worte, aber mit einer umso lauterem Geräuschkulisse die monströse Diktatorfigur der Öffentlichkeit vorgeführt, der Lächerlichkeit preisgegeben und zu Grabe getragen. Das von Joan Baixas und Teresa Calafell mit ihrer Truppe „La Claca“ mit Masken, Riesenpuppen, Schauspielern auf die Bühne gebrachte Spektakel lässt sich als „work in progress“ und eine in plastische Gestalt und Bewegung gesetzte Inszenierung von Bildfiguren Mirós ansehen, die aus seinen Zeichnungen, also aus der Zweidimensionalität, in den Raum hinaustreten. Jahrhunderte hindurch versuchte die illusionistische Malerei dem Betrachter zu suggerieren, er könne den gemalten Bildraum betreten – hier verhält es sich entgegengesetzt: Die in grellen Grundfarben gestalteten biomorph-monströsen Gebilde, an die sich ein breites Kunstpublikum inzwischen gewöhnt hat und die von Sammlern und Kunsthallen „domestiziert“ worden sind, werden hier zu polternden Schreckgespenstern reanimiert, erhalten auf einmal eindeutig politischen Charakter und springen die saturierte Öffentlichkeit wachrüttelnd an.



Dieses als Pantomime gestaltete Improvisationstheater lebt vor allem durch Bewegung, symbolische Gesten, Rhythmisierung, Geräusche und Assoziationen, die von den Figuren und verschiedenen Requisiten ausgehen. Eines festen Drehbuches bedurfte es dabei nicht, umso mehr jedoch einer angepassten Koordinierung und zahlreicher Proben. Um die intendierte Schockwirkung zu erreichen, sind alle Mittel recht und dürfen vor nichts an Grobheit und Skurrilität zurückschrecken. Die Bewegungsabläufe sollen sowohl animalischer („hin- und herlaufende Ameisen“, „Fisch beim Hochzeitstanz“, „Krabben, die sich im Liebesspiel die Scheren putzen“, „spasmisches Flügelzittern“ u. dgl.) als auch menschlicher Natur sein („Sackhüpfenwettbewerb“, „über Stricke stolpern“, „jemanden mit Linealschlägen zum Arbeiten zwingen“, „den Rosenkranz mit einer Perlenkette herunterbeten“, „eine Waffe reinigen“, „Lakaïen Brotkrümel vorwerfen“ etc.), wobei angesichts des leitmotivischen „Mordre“ der Jarryschen Vorlage derb skatologische Einlagen nicht fehlen dürfen („mit Fürzen Befehle erteilen“ oder „ein Hampelmann, der Mermas Exkremamente frisst“). Die buchstäbliche „Scheiße“ des Faschismus sollte dem Publikum drastisch vor Augen geführt und aus seinen Abfällen der Diktatur ein unvergleichliches, ewiges Denkmal gesetzt werden:

Tot acaba ben brut, amb restes de menjar i de merda, com una gàbia de zoològic. Amb les deixalles muntar un monument feixista. (Baixas, 2006a: 31)

Mit welcher Konsequenz das Konzept Jarrys eines „totalen“ Theaters mit seinem hybriden Dekor und seinem Rückgriff auf den volkstümlichen „Guignol“ umgesetzt wird, zeigt sich nicht zuletzt in der Transposition auch dieses Bühnengeschehens in die Ubiquität und Universalität. Jarry hatte die Dimensionen von Zeit<sup>3</sup> und Raum aus dem Kunstwerk eliminiert, indem er die Handlung von *Ubu roi* «en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part» (Jarry, 1972, 401) situiert und präzisierend hinzufügt, dass dieses „Nirgendwo“, gemäß der pataphysischen Identität der Gegensätze, gleich „Überall“ ist: «Nulle Part est partout, et le pays où l'on se trouve d'abord.» (Jarry, I, 1972: 402) – in diesem Fall eben Spanien! Entsprechend verzichten auch Miró und Baixas auf ein Bühnenbild und praktizieren die Aufhebung der Zeit zugunsten der Simultaneität: «Eliminar el pas del temps, tot passa en el mateix temps i espai.» (Baixas, 2006a: 31)

---

3 Vgl. seine Rede „Le Temps dans l'art“, in: Jarry (1987, II: 637–641).

## ■ 5 Die Fabel – *El Merma* als Usurpator

Der Handlungsgang lehnt sich, allerdings stark verkürzend, wie zu erwarten an die *Ubu roi*-Vorlage an und gestaltet sich, kurz zusammengefasst, wie folgt:

Ort und Zeit beschränken sich auf einen Vormittag im Palast, Merma geht aus. Unterdessen lässt die Gattin von Bediensteten den Saal für eine besondere Zeremonie herrichten. Nach Auftritt der Minister und der Gattin erscheint Merma, um sich – zur Überraschung aller – selbst zum Staatsoberhaupt zu krönen. Dieser unerwartete Coup und die Darreichung von Geschenken an die Anwesenden stiften ärgerliche Verstimmung im Saal. Merma und seine Gattin, von der schon Vater und Mutter Ubu eignenden Feigheit geprägt, verlassen den Schauplatz, um dem unter den Ministern ausgebrochenen Tumult zu entgegen, der gaffende Wesen anzieht. Nach einer Weile kehrt Mermas Weib zurück und vertreibt in einem Wutanfall die offenbar den Pöbel repräsentierenden Eindringlinge. Darauf beginnt sie ein erotisches Spiel mit den Ministern. Beim erneuten Auftritt Mermas wendet sie ihre libidinösen Begierden dem Gatten zu, worüber dieser jedoch einschläft – eine eindeutige Parallele zu anderen Protagonisten Jarrys, nämlich zum Cäsaren Claudius in *Messaline* (1901) und Zeus in *Léda* (1900/01). Während des Schlafes kehren die Wesen wie Alben im Traum des Usurpators wieder. Der von der Volksmeute (oder dem personifizierten Gewissen?) Angefallene kann sich ihrer nur mit Hilfe eines raubtierähnlichen Monsters und einer Metamorphose seiner selbst zu einem Riesen entledigen. Seinen Sieg feiert er mit einem Triumphzug vor seiner Gattin, seinen Ministern und Lakaien. Merma erstickt während seiner Ansprache – gleichsam an seinen eigenen Worten – und wird in einem Katafalk von seinem lautstark Tränen vergießenden Weib und der staatlichen Prominenz zum Grabe begleitet.

Es wurde gesagt, dass Miró in *Mori el Merma* durchaus ein gleichwertiges Pendant zu Picassos *Guernika* gesehen hat, seiner erklärten Absicht zufolge sollte er jedoch kein materialisiertes und damit museal fixierbares Werk zur Markierung des Endpunktes der faschistischen Ära hinterlassen:

El teatre es fa i no en queda res, això és fascinant. L'obra d'art pot desaparèixer, això no importa, però cal que hagi deixat les seves llavors a la terra. L'espectacle ha de causar l'estranyesa d'un somni. (Baixas, 2006a: 20)

Die Erfahrung der Vernichtung gerade jenes damals bereits Zeichen setzenden Freskos, das er aus dem gleichen Anlass wie Picassos weltbekanntes Mahnbild geschaffen hatte, klingt zweifellos in dieser Äußerung mit. In der Gestalt des *Merma* lässt er den verschollenen *Faucheur* – inzwischen auch von der politischen Bühne verschwunden – als bleibende Mahnung für die Welt ein letztes Mal wiederkehren.

## ■ 6 Die Aufführungen

Nach zahlreichen Proben gelangt *Mori el Merma* mit den von der Truppe hergestellten und von (und mit) Miró bemalten Figuren durch die Theatergruppe *La Cala* zunächst am *Teatre Principal* von Palma de Mallorca am 7. März 1978 zu einer ersten öffentlichen Aufführung. Der graphischen Gestaltung des Programmhefts liegt ein Spiralsegment vom Wanst des von Jarry gefertigten Holzschnitts zugrunde, welches zum Bühnendekor gehörte und aus dessen Mitte die Schauspieler heraustreten [Abb. 12]. Das Aufführungsprojekt stellte von Anfang an ein Politikum dar; damals galt es noch massive Widerstände zu überwinden, Plakate wurden beschmiert und Miró als „Jude“ beschimpft [Abb. 13], denn:

Encara en aquells moments Miró era un dels artistes vius més valorats internacionalment, a Mallorca se'l discutia, “encara era un enemic”, recorda Cano. (Bauzà, 2006: 45)

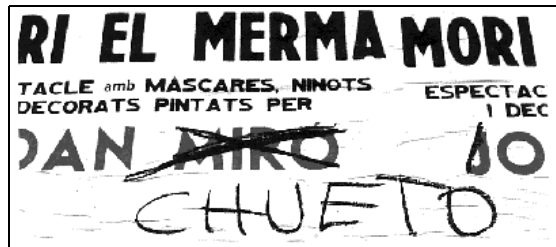


Abb. 12 (links): La Cala, *Programmheft* für die Aufführung von *Mori el Merma* am 7. März 1978 am Teatre Principal de Mallorca (in: Bauzà / Chifre (eds.), 2006: 39; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Abb. 13 (rechts): Beschmiertes Theaterplakat zur Aufführung von *Mori el Merma* (in: Catoir, 1995: 90).

Dem zitierten Galeristen Ferran Cano gebührt ein hohes Verdienst für das Zustandekommen dieser Weltpremiere. Geleitet wurde die Darbietung von Joan Baixas und Teresa Calafell, die beide auch die Hauptrollen, die

des Tyrannenpaares, spielten. Die musikalische Gestaltung wurde von Rafael Subirachs geleistet. Das Plakat wurde von Miró eigens dafür geschaffen [Abb. 14]. In der gleichen Besetzung wurde das Schauspiel am 7. Juni desselben Jahres dann im Beisein des spanischen Königspaares sowie der gesamten politischen und kulturellen Elite am *Teatre del Liceu* in Barcelona und unter medialer Beobachtung der Weltpresse inszeniert. Die BBC hat dem Ereignis eine eigene Reportage gewidmet.

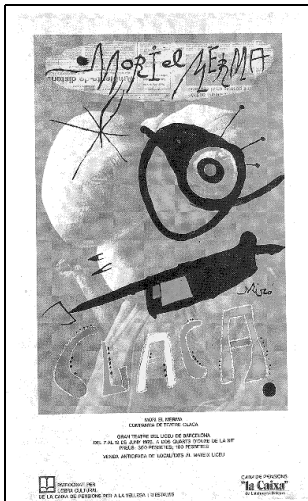


Abb. 14: J. Miró: *Theaterplakat für die Aufführung am Gran Teatre del Liceu, 1978* (Fundació Miró, Barcelona; © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Schon der erste Erfolg war international ein triumphaler, in Spanien selbst jedoch durchaus umstritten, die alten, unbelehrbaren Geister waren offenbar noch recht lebendig:

La crítica va ser polèmica. Des del “Merda! Merda! Merda!” d’un diari barceloní fins al “Londres no havia vist mai res tan intens” del Times. (Baixas, 2006a: 31)

Noch im selben Jahr folgen Inszenierungen in Berlin, Rom, Belgrad und Paris. Sehr treffend und emphatisch würdigt Jean-Pierre Leonardini die enthusiastische Aufnahme beim «Festival de Paris» im Jahr 1978: «Seul un très vieux peintre peut conserver une main enfantine avec autant de grâce», schreibt er und schließt:

On songe bel et bien à Ubu, dont Miro est parti, devant ces faces de carême cauchemardesque, ces tubercules frémissants comme de la gélatine, ces protubérances grotesques, ces pieds pourvus d’yeux exorbités et de nez géants. Ces monstres représentent

un pouvoir tyrannique. Ubu n'a cessé de faire des petits en vrai. L'un des plus sanglants, Franco, mourait il n'y a pas si loin. *Mori el Merma* constitue l'ultime mise en boîte de son règne. (Leonardini, 1982: 137)

Die Botschaft ist somit auch jenseits der Grenzen sehr schnell angekommen und im Sinne Mirós verstanden worden.

Inzwischen hat Baixas unter dem Titel *Merma Neverdies / Merma Nunca-muere* weitere Aufführungen realisiert, darunter im Mai 2006 in der Modern Tate Gallery in London, am 15. Juli 2006 im Irish Museum of Modern Art in Dublin und anlässlich der „Noche en blanco“ in Madrid im September 2006.<sup>4</sup> ■

## ■ Bibliographie

- Baixas, Joan (2006a): “Nedar contra corrent fa bíceps”, in Bauzà / Cifre (eds.), 19–32.
- (2006b): “Què es Mori? – Entrevista a Joan Baixas per Alina Bauzà” in Bauzà / Cifre (eds.), 33–44.
- Bauzà, Aina (2006): “L'Estrena”, in Bauzà / Cifre (eds.), 45.
- / Cifre, Eva (eds. 2006): *Joan Miró i el món d'Ubu. Ubu aux Baléares*, Palma de Mallorca: Fundació Es Baluard.
- Belgin, Taufun (1999): *Joan Miró. Werke aus Mallorca*, St. Petersburg: Palace Editions / Europe.
- Bravo, Isidre (1994): “Un home de teatre anomenat Joan Miró”, in: Fundació Joan Miró (ed.), 17–46.
- Catoir, Barbara (1995): *Miró auf Mallorca*, München: Prestel.
- Combálía, Victoria (1990): *El descubrimiento de Miró*, Barcelona: Destino.
- Dupin, Jacques (1961): *Joan Miró. Leben und Werke*, Köln: DuMont.
- (2004): *Miró*, Paris: Galerie Lelong.

---

4 Mit einer umfassenden Ausstellung unter dem Titel *Joan Miró i el món d'Ubu* hat die Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma dieses Bühnenwerk gewürdigt. Der Katalog (Bauzà / Cifre [eds.], 2006), welcher meinen Ausführungen sehr hilfreich war, enthält sämtliche diesbezüglichen Exponate, einschließlich des zwischen Miró und Baixas geführten Briefwechsels, und ergänzt die wesentlich breiter angelegte Werkschau der Fundació Miró in Barcelona zum Thema *Miró en Escena* von 1994/95 in wichtigen Teilaspekten auf hervorragende Weise.

- Ehrich, Riewert (1998): “Les Ubus de Miró”, in: Edwards, Paul (ed.): *Centenaire d’Ubu Roi. Communications du Colloque International*, Penne-du-Tarn: Société des Amis d’Alfred Jarry, 124–137.
- (2002): “Jarry und die Kunst – Jarry in der Kunst”, in: Ochsner, Beate (ed.): *Jarry – le monstre 1900 / Jarry – das Monster 1900*, Aachen: Shaker, 151–165.
- (2005): *Miró und Jarry*, Bern / Frankfurt/M. / New York: Peter Lang.
- Erben, Walter (1993): *Joan Miró. Mensch und Werk*, Köln: Benedikt Taschen.
- Escudero i Anglès, Carmen (1994): *Theatrum chemicum. Miró i l’art de la transmutació*, in Fundació Joan Miró (ed.), 131–166.
- Fundació Joan Miró (ed. 1988): *Obra de Joan Miró*, Barcelona: Fundació Joan Miró.
- (ed. 1994): *Miró en escena*, Barcelona: Fundació Joan Miró.
- Kunsthaus Zürich / Städtische Kunsthalle Düsseldorf (eds. 1986): *Joan Miró*, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle.
- Jarry, Alfred (1972–1987): *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard (Editions de la Pleïade; 3 Bde.).
- Leonardini, Jean-Pierre [/ Collin, Marie / Markovits, Joséphine] (eds. 1982): *Festival de Paris 1972–1982*, Paris: Temps actuel.
- Malet, Rosa Maria (1978): “L’Auca d’Ubu”, in: Centre d’Art et de Culture G. Pompidou (ed.): *Dessins de Miró*, Paris: Centre d’Art et de Culture G. Pompidou, 105–123.
- (1983): *Joan Miró*, Barcelona: Polígrafa.
- (2006): “Jarry / Ubú / Miró”, in Bauzà / Cifre (eds.), 15–18.
- Miró, Joan (2002): *Los cuadernos catalanes*, València: Generalitat Valenciana / Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- [Miró Punyet, Joan] (1996): *Miró – L’atelier*, Paris: Assouline.
- (2001): “Joan Miró. Die Würde”, in: Benesch, Evelyn / Brugger, Ingrid (eds.): *Miró. Später Rebell*, Wien: Kunstforum Wien / Wolfratshausen: Edition Minerva, 13–29.
- Raillard, Georges (1977): *Joan Miró. Ceci est la couleur de mes rêves*, Paris: Seuil.
- Rowell, Margret (ed. 1995): *Joan Miró. Ecrits et entretiens*, Paris: Daniel Lelong.

Serra, Pere A. (1984): *Miró i Mallorca*, Barcelona: Polígrafa.

Shattuck, Roger (1968 [21969]): *The Banquet Years. The origins of the Avant-garde in France 1885 to World War I*, London: Cape.

Schoonbeek, Christine van (1997): *Les Portraits d'Ubu*, Paris: Séguier / Biarritz: Atlantica.

- Riewert Ehrich, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Romanisches Seminar, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, <riewert.ehrich@romanistik.uni-freiburg.de>.

Resum: Si el *Guernica* (1937) de Picasso marca el principi de la funesta època del franquisme, la creació teatral *Mori el Merma* de Miró i el grup Putxinel·lis Claca en representa el final, ja que la representació d'aquesta obra coincideix amb la proclamació de la constitució democràtica de 1978. Amb el mateix esperit humanístic que Picasso, Miró realitza el fresc monumental *El Segador* pel pavelló espanyol de l'Exposició Universal de París (1937). Tot i que aquesta obra desaparegué, la lluita del pintor pels drets humans no s'aturà.

El model iconogràfic que inspirà Miró tant pel *Segador* com per *Merma*, fou *Ubu rei* de l'artista francès Alfred Jarry (1873–1907). Amb aquesta obra dramàtica (i pictòrica) anticipà l'arquetip del “petit” burgès en una posició de poder polític absolut. La monstruosa marioneta de Jarry ha inspirat molts artistes del segle XX, i Miró fins i tot la integrà en molts dibuixos i litografies.

La representació d'aquesta obra genuïnament ubuesca al Teatre del Liceu de Barcelona, amb la família reial espanyola entre l'audiència, representà el punt àlgid inoblidable de la lluita contínua de Miró contra la dictadura. ■

Summary: If Picasso's *Guernica* (1937) marks the beginning of the dark period of Franco's dictatorship in Spain, the theater play *Mori el Merma* by Joan Miró and the Putxinel·lis Claca troupe stands for the end of fascism in that country. The performance of this play coincides with the proclamation of the democratic constitution in 1978.

Together with Picasso, and with the same humanistic spirit, Miró had created his monumental fresco *El Segador* for the Spanish pavilion at the Paris World Fair (1937). If this work has since disappeared, the battle of the painter for human rights did not come to an end with it.

The iconographic model of both the *Segador* and *Merma* was *Ubu roi* by the French artist Alfred Jarry (1873–1907). With this dramatic (and pictorial) work he anticipated the archetype of the “small” bourgeois who finds himself in a position of absolute political power. Jarry's monstrous marionette inspired many 20th c. artists, and Miró used this character in many drawings and lithographies as well.

The performance of this genuinely ubuesque creation in Barcelona's Liceu theater, with the Spanish royal family in the audience, represents the unforgettable highlight of Mirós continuous fight against the dictatorship. [Keywords: Miró, theatre, Apollinaire, Jarry, Spanish Civil war, fascism] ■