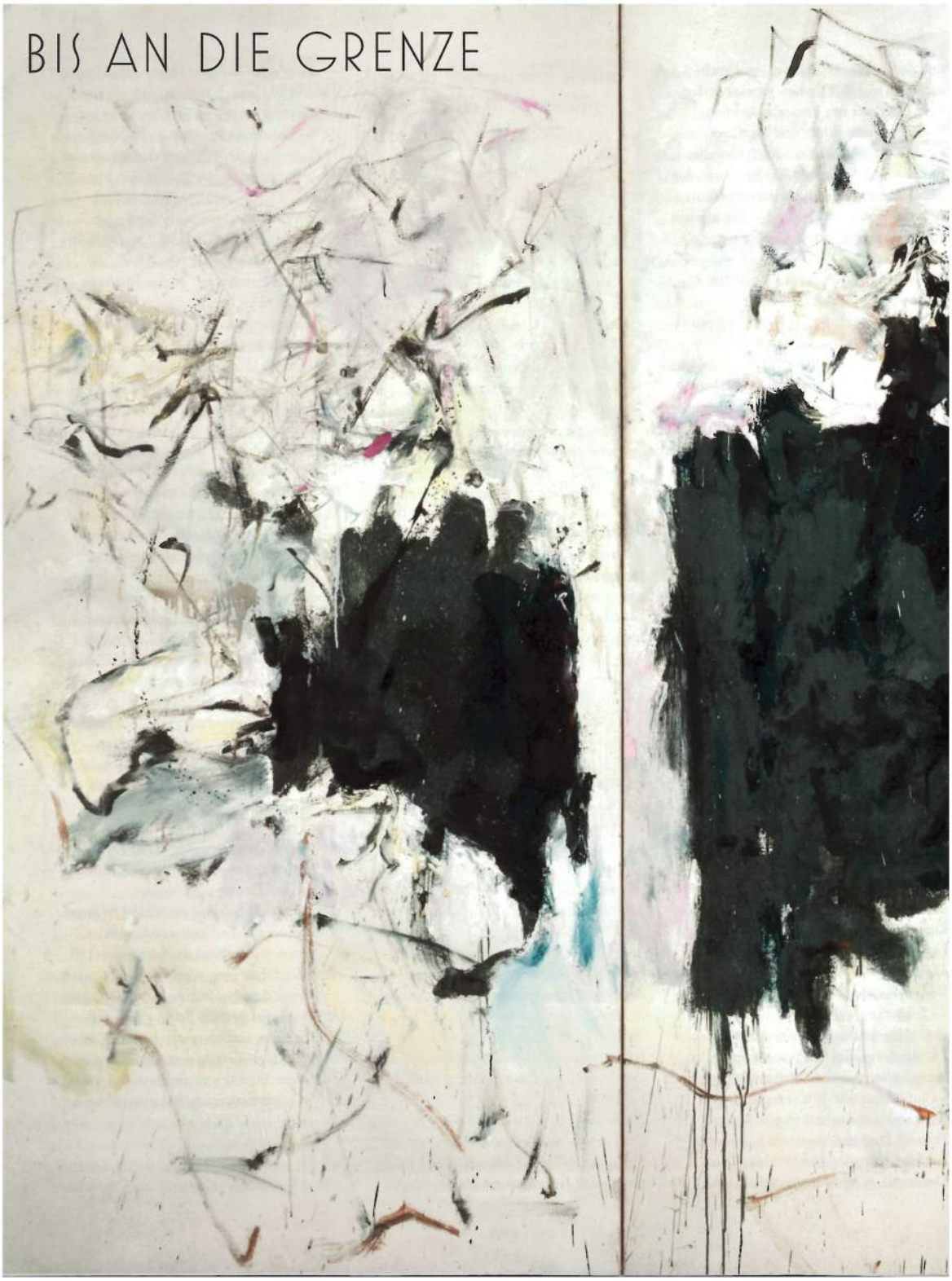
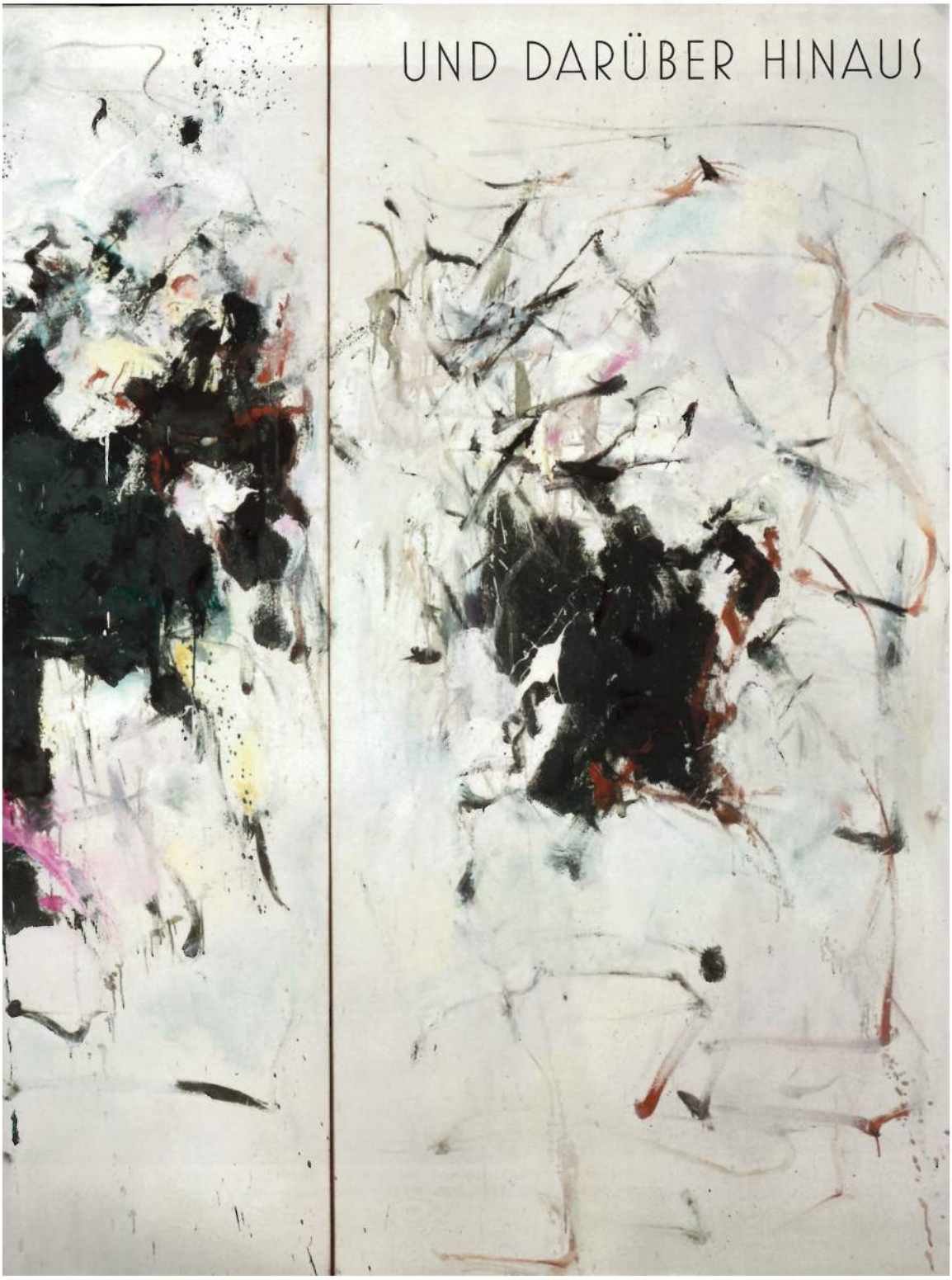
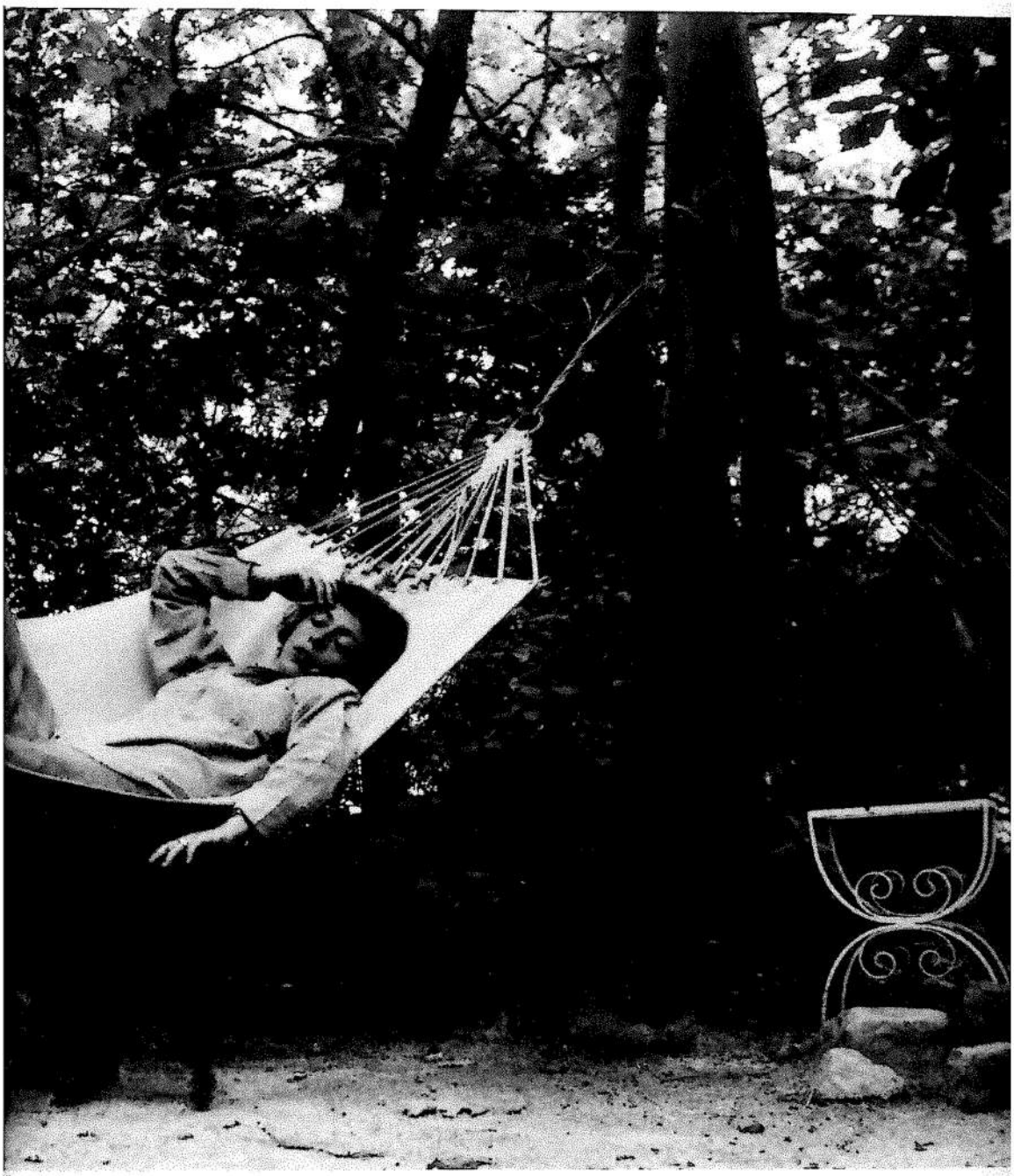
BIS AN DIE GRENZE




UND DARÜBER HINAUS

Sie trank und prügelte wie Pollock und de Kooning, nahm sich Männer für eine Nacht und beschimpfte ihre Konkurrentin Helen Frankenthaler als „Tampon-Malerin". Das Leben der JOAN MITCHELL war ein einziges Schlachtfeld, nur die Leinwand der Ort, an dem sich alles fügte. Erst heute erkennen wir langsam ihre wahre Bedeutung.
Von Oliver Koerner von Gustorf



JOAN MITCHELL mit ihrem Hund George in Springs, Long Island, 1954
Erste Doppelseite: **GIROLATA TRIPTYCH**, 1964, Öl auf Leinwand, 195 × 302 cm

Georg Baselitz sagte 2013 im *Spiegel*, seine Bilder seien Schlachtfelder und Frauen könnten nicht malen. Erst in diesem Mai wiederholte er das im *Guardian*. Selbstverständlich relativiert er diese These immer wieder. Doch wer wissen will, woher solche Auffassungen kommen und warum sie noch immer diskutiert werden, sollte sich in eine Zeitmaschine setzen und nach New York reisen. Zurück in die Ära des Kalten Krieges, als der Kunstkritiker Harold Rosenberg 1952 im Magazin *ARTnews* sein berühmtes Manifest „The American Action Painters" veröffentlichte.

Der Verfechter des abstrakten Expressionismus sah die Leinwand als Arena, in der einige amerikanische Künstler nicht mehr bloß Gegenstände wiedergeben, analysieren oder „zum Ausdruck bringen", sondern wie Gladiatoren in Aktion treten. Was auf ihr vor sich geht, so postulierte er, sei kein Bild mehr, sondern ein „Ereignis", der Akt des Malens untrennbar mit der Biografie und dem Selbst des Künstlers verbunden. Ohne Namen zu nennen, machte Rosenberg deutlich, dass Willem de Kooning mit seinem existenzialistischen Ansatz der Inbegriff des Action Painters sei, während Jackson Pollocks Drip Paintings für ihn „apokalyptische Tapeten" waren, die seine Kunst zu einem „Markenzeichen" degradieren. Malerinnen kamen nicht vor. Rosenbergs Artikel war nicht nur eine Kriegserklärung an seinen mächtigen Kritikerrivalen Clement Greenberg und dessen Schützling Pollock. Er zementierte auch die bis heute vertretene Meinung, dass expressive, gestische Malerei Männersache sei und vor allem von Alphatieren betrieben werde, die heroisch gegen die Leinwand kämpften.

Wie eindimensional diese Betrachtungsweise ist, zeigt das Werk von Joan Mitchell, einer Zeitgenossin Rosenbergs und führenden Malerin der New York School, von der selbst Georg Baselitz glaubt, dass sie wirklich gut malen konnte. In einer fulminanten Retrospektive werden ihre Bilder von Yilmaz Dziewior im Kunsthaus Bregenz und anschließend im Kölner Museum Ludwig neu zur Diskussion gestellt. Zusätzlich wird in einer eigens entworfenen Architektur noch nie gezeigtes Material präsentiert: Fotografien, Filme, Mitchells umfassende Korrespondenzen mit Elaine de Kooning, Franz Kline, Frank O'Hara, Samuel Beckett.

Doch warum ausgerechnet Mitchell? Natürlich gibt es seit Jahren diesen Trend zur Wiederentdeckung, bei dem der Blick vor allem auf übersehene und zu wenig gewürdigte Frauen der Moderne und der Kunst des 20. Jahrhunderts geworfen wird. Aber bei Mitchell kann man eigentlich nicht von einer Unterschätzung und Neuentdeckung sprechen.

Ihre Gemälde hängen in allen großen amerikanischen Museumssammlungen, in den USA und in Frankreich ist sie, anders als im deutschsprachigen Raum, eine der ganz Großen der Nachkriegsmoderne. Mit 11,9 Millionen Dollar für eines ihrer Werke hielt Mitchell den Rekord als teuerste Künstlerin der Geschichte, bis sie vor Kurzem von Georgia O'Keeffe entthront wurde. Doch ihre Malerei war bislang vor allem etwas für das Art-Establishment, für Kuratoren, Sammler, Künstler, Bildungsbürger.

Mitchells Werke sind Klassiker, es wird aber nur wenig über sie gesprochen. Und wenn es um ihre Biografie geht, wird man auch in Kunstkreisen immer wieder dieselben Statements hören, vor allem eines: „She was one of the boys." Dass sie „eine von den Jungs" war, heißt, dass sie nicht nur genauso große Leinwände wie Pollock, de Kooning oder Kline bewältigt hat, sondern auch genauso saufen, ficken, pöbeln und leiden konnte wie die Heroen des abstrakten Expressionismus. Aber wie so oft gibt es für Frauen eine Einschränkung: in diesem Fall das Label „zweite Generation". Denn während die 1925 in Chicago geborene Joan Mitchell Mitte der 40er-Jahre noch Kunst studierte, in Mexiko den Kommunismus und Diego Riviera entdeckte, betete, dass sie zeichnen können möge wie Käthe Kollwitz, vollendete Pollock bereits seine berühmten Werke *The She-Wolf* und *Mural*. Sie kam dann erst Ende der Vierziger nach New York und lernte Kline und de Kooning 1951 kennen.

Doch in den Topf *„second generation"* wurden in den Fünfzigern sowieso sämtliche Frauen des abstrakten Expressionismus geworfen, ganz egal wie lange sie gemalt und nebenbei noch für ihre Maler-Männer Bolognese gekocht hatten. Das *„second"* impliziert eine Art Trostpreis, den Makel, keine echte Pionierin gewesen zu sein. Bei allem Ruhm, den Mitchell zu Lebzeiten und posthum erfahren hat – große Einzelausstellungen und Retrospektiven 1974 und 2002 im Whitney Museum of American Art in New York und 1982 im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris –, haftete ihr immer der Ruf der Außenseiterin an. Das betrifft nicht nur ihre abenteuerlich lyrische Malerei, für die die Kunstkritik der 50er- und 60er-Jahre keine passenden Worte findet, sondern vor allem ihre Person.

Im Auftreten unterscheidet Mitchell sich grundlegend von den malenden Frauen in den New Yorker Fifties. Denn zumeist sind das die Frauen der Maler: Elaine, die Frau von de Kooning; Helen Frankenthaler, die Freundin von Clement Greenberg; Lee Krasner, die Gattin von Jackson Pollock. Neben der damals viel bekannteren Malerin Grace Hartigan ist Mitchell eine der wenigen, die ohne Begleitschutz in den Ring der Downtown-Szene steigt.

Joan trinkt mehr als alle anderen, prügelt sich und hat One-Night-Stands. Wenn sie sehnsüchtig, aber mit trockenem Humor an ihre Männer schreibt, dann vermisst sie nicht

UNTITLED, 1961
Öl auf Leinwand, 229 × 206 cm

CERCANDO UN AGO, 1957
Öl auf Leinwand, 239 × 223 cm

GEORGE WENT SWIMMING AT BARNES HOLE, BUT IT GOT TOO COLD, 1957
Öl auf Leinwand, 223 × 204 × 7 cm

LADYBUG, 1957
Öl auf Leinwand, 198 × 274 cm

GRANDES CARRIÈRES, 1961/62
Öl auf Leinwand, 200 × 301 cm

die romantischen Spaziergänge, sondern „den schwarzen Kaffee, das Rumalbern, das Ficken". Ihre Kämpfe trägt sie überall aus: im Eighth Street Club, zu dem neben Pollock und de Kooning auch Robert Motherwell und Franz Kline gehören, in der Cedar Tavern, auf Partys, in Betten, auf Eröffnungen oder an den Stränden von Long Island, wo sich die New Yorker Kunstszene im Sommer trifft. Während sich die ebenfalls fluchende und saufende Grace Hartigan 1957 für das Magazin *LIFE* mit Perlenohrringen von Cecil Beaton ablichten lässt und betont: „When I go out, I'm all woman", sind Mitchells Uniform die ungebügelten Hemden ihrer Liebhaber, Loafer ohne Socken, aufgerollte Jeans und Ledertrenchcoat. Die frühe Inkarnation von Mitchell gleicht einer androgynen Mischung aus Lauren Bacall, Nouvelle Vague und dem Vagabundenstil des Poeten Arthur Rimbaud.

1958 verlässt sie New York aus Liebe zum *bad boy* des Tachismus, dem kanadischen Maler Jean-Paul Riopelle, und zieht mit ihm erst nach Paris und dann, Ende der Sechziger, nach Vétheuil an der Seine auf ein Anwesen, zu dem auch das ehemalige Studio des Impressionisten Claude Monet gehört. Auf den Fotos jener Zeit verwandelt sich die Rebellin in eine grimmige Einsiedlerin, die Joan Mitchell der späteren Jahre. Nicht umsonst verwechselt man sie häufig mit der ebenfalls nach Frankreich emigrierten Autorin Patricia Highsmith. Mit ihren Rollkragenpullovern, der getönten Brille und der gerade geschnittenen Frisur, die ihr von Alkohol gezeichnetes Gesicht rahmen, erinnert sie mehr an eine Krimiautorin als an eine Malerin.

Dass die *big boys* des abstrakten Expressionismus gebrochene, egomanische Alkoholiker waren, gehört zu ihrem Mythos. Man beglückwünschte sie buchstäblich zu ihren Exzessen. Pollock wurde es posthum nicht krummgenommen, dass er bei seinem Autounfall volltrunken eine junge Frau mit in den Tod gerissen hatte. Mitchells Inkarnationen wurden da schon ambivalenter gesehen. Sie sicherten ihr den Zutritt zum Club, verpassten ihr aber auch eine Art Hofnarrenrolle, die abermals chauvinistischen Klischees entsprach: dem der sexualisierten, wilden, hysterischen Frau und dem der herrischen, exzentrischen Alten, die es irgendwie immer übertrieb. Mitchell nahm das in Kauf und kultivierte diese Rollen sogar. Immer empfand sie mehr Solidarität mit den Kerlen als mit den malenden Frauen, unter denen es sowieso keine Solidarität gab. Helen Frankenthaler wurde von ihr einmal verächtlich als „Tampon-Malerin" bezeichnet.

Auch im späteren Leben waren ihre Ausfälle legendär. Der Kunstkritiker der *New York Times* Peter Schjeldhal beschreibt 2002 im *New Yorker* eine typische Szene, die sich bei einer Dinnerparty in Manhattan zutrug. Erst beschimpfte die betrunkene Mitchell die Gastgeberin, die verkündete, heiraten zu wollen, als „bourgeoise Kuh". Dann lieferte sie sich mit ihrem Geliebten Riopelle einen handgreiflichen Streit, der sich bis ins Treppenhaus zog. „Diejenigen, die Joan Mitchell kannten, tauschten solche Storys aus wie Karten in einem Heilige-Monster-Quartett. Aber Mitchells Persönlichkeit war eine Sache – ihre Kunst eine völlig andere." Ein anderer Kritiker, John Perreault, schrieb: „Je weiter man sich von Mitchell der Trinkerin entfernt, desto näher kommt man ihren Gemälden." Der Preis, den sie für ihr Benehmen zahlte, war hoch. Nicht nur dass ihr Leben ein Trümmerfeld aus kaputten Beziehungen, Krankheit und Erniedrigungen war – es wurde

ALBERT OEHLEN ÜBER JOAN MITCHELL

„Wenn man so malen will, dann tut man das halt"

Joan Mitchell hatte als Malerin der „second generation" des abstrakten Expressionismus lange einen Außenseiterstatus. Das begann sich erst nach ihrer Retrospektive im Whitney Museum 2002 zu ändern. Heute wird ihr Werk von einer neuen Malergeneration neu gelesen. Warum, denken Sie, hat es so lange gedauert, bis die Bedeutung ihrer Malerei für die Kunst des 20. Jahrhunderts wirklich gewürdigt wurde?

– Albert Oehlen: Fast alle Maler der Generation des abstrakten Expressionismus hatten eine Art Erkennungszeichen. Bei Willem de Kooning ist es schon etwas komplexer, aber bei Franz Kline oder Clyfford Still oder auch bei Jackson Pollock ist es für den Laien ganz einfach, sich die Malerei zu merken. Meine These ist, dass diejenigen, die ein klares Erkennungszeichen haben, eher entdeckt werden. Diejenigen, die keines haben, müssen eben warten. Das war auch bei Joan Mitchell der Grund, warum es länger gedauert hat.

Das ist für mich ohnehin die interessantere Kunst: wenn jemand auf einer formalen Ebene scheinbar nichts besonders Neues oder Auffälliges bietet, sondern sich in der Arbeit etwas Komplexeres abspielt, das neu ist. Das ist bei Mitchell der Fall. Sie hat nicht die schöne Linie, wie de Kooning sie hatte. Mitchell hat diese 20 Zentimeter langen Pinselstriche, was eigentlich unoriginell ist. Das Bild wirkt als Gesamtes, man muss es wirklich als Ganzes verstehen. Die Künstler vor ihr haben so etwas wie ein formales Stilmerkmal für sich erfunden und dann diese Welle durchexekutiert – von Franz Kline bis Hans Hartung. Es geht nicht darum, wer wo der Erste war. Die Zeit relativiert das ohnehin. Guston war auch zu spät dran und hat einfach auf der Leinwand gemalt – ohne diese originelle Signatur. Ich glaube, bei Mitchell ist dieser Verzicht auf die Signatur eher der Grund für ihre späte Entdeckung als der Umstand, dass sie eine Frau war.

JOAN MITCHELL in ihrem Studio, ca. 1960

Empfinden Sie als Maler Nähe zu der Arbeit von Mitchell?

– Die Übereinstimmungen zwischen unserer Malerei wären, dass man im Bild arbeitet, dass das Bild auf der Leinwand entwickelt und konstruiert wird, während man malt, dass eine Art Improvisation eine Rolle spielt. Eigentlich ist das eine rein technische Beschreibung, aber sie schließt zugleich viele Maler aus. Darin unterscheide ich mich etwa von Glenn Brown und von anderen Malern, die ich toll finde. Die gehen halt anders vor. Diese Idee, das Bild als eine Art Feld zu sehen, in dem etwas aufgebaut oder abgebaut wird, teilen nicht sehr viele Leute, und das ist der Grund, warum Mitchell für mich eine besondere Bedeutung hat. Mir gefällt, dass sie ihre Malerei direkt auf dem Bild erarbeitet und sie nicht schon vorher entwirft. Sie geht in die Tiefe, sie schichtet die Farben auf, schafft Plastizität.

Sie selbst haben den Malereibegriff immer wieder formal erweitert und kritisiert und immer wieder mit unterschiedlichen Medien gearbeitet. Sie prägen eine jüngere Generation von abstrakten und durchaus konzeptionellen Malern, zu denen etwa der Amerikaner Wade Guyton gehört. Joan Mitchell verkörperte da einen ganz anderen Typus der Malerei: Sie ignorierte die Massenkultur, sie stand Pop Art, Konzeptkunst und Minimal sehr kritisch gegenüber, auch Ironie war ihr in der Malerei eher ein Gräuel. Sie sagte einmal, dass es immer Maler geben werde, „wirkliche Maler", und bezeichnete sich als „Konservative". Glauben Sie, dass man heute noch so malen kann, mit der Leinwand als Arena?

– Es kommt darauf an, wie es gemeint ist. Natürlich sieht das dann nicht sehr aktuell aus. Aber es gibt Maler und Malerinnen, die in diese Richtung arbeiten, Martha Jungwirth etwa, die gerade wiederentdeckt wird. Man könnte sagen, da ist die Zeit stehen geblieben, aber das ist gut so. Wenn die Zeit vergeht, verschieben sich die Maßstäbe, und dann ist jemand, der gut war, einfach gut, egal ob er oder sie nun 20 Jahre zu spät dran war oder zu früh. Wenn man so malen will, dann tut man das halt.

INTERVIEW: OLIVER KOERNER VON GUSTORF

UNTITLED, 1979
Triptychon, Öl auf Leinwand, 195 × 390 cm

MERCI, 1992
Diptychon, Öl auf Leinwand, 280 × 360 cm

weitgehend aus der Rezeption ihrer Malerei ausgeklammert.

Das ändert jetzt die Ausstellung von Yilmaz Dziewior, der Mitchells Biografie wieder in die Nähe ihres Werkes rückt. Bereits 2011 erschien die fantastisch recherchierte, absolut gnadenlose Biografie *Joan Mitchell: Lady Painter* von Patricia Albers. Die macht auch vor intimen Details wie der Zahnprothese nicht halt, die Samuel Beckett in Paris nach einem Schäferstündchen mit Mitchell unter der Bettdecke suchen musste. Mit gelegentlich romanhaften Ausschmückungen entkleidet Albers Mitchell bis auf die Unterwäsche, führt ihre Verletzlichkeit vor, folgt ihr in Betten und Abtreibungskliniken, schildert ihre Lügen, ihre Großzügigkeit, ihre Grausamkeit.

Doch wer diese Biografie liest, wird auch Mitchells großartige Kunst besser verstehen. Ihr Leben ist zwar ein Schlachtfeld, ihre Malerei aber die Antithese zum Action Painting. Bei Mitchell ist die Leinwand ein freies, transzendentes Territorium, auf dem die Künstlerin endlich selbstlos sein kann – ohne andere zu benutzen und zu manipulieren. In der Malerei öffnet sich diese Frau, die sonst nur durch extreme, selbstzerstörerische Reize etwas spürt. „Musik, Landschaften, Hunde: Das bringt mich zum Malen", sagt sie einmal. „Malerei erlaubt es mir zu überleben."

Und so entsteht auch eines ihrer ersten Meisterwerke im Gedenken an ihren Hund. Georges du Soleil, Gorgeous George Sunbeam: Das sind die Kosenamen, die Mitchell 1952, dem Jahr, in dem Rosenbergs Action-Painting-Artikel erscheint, ihrem Pudel gibt. George ist ein letztes Geschenk ihres Mannes, Barney Rosset, der sich 1952 gerade von ihr scheiden lässt, weil er die Liebesaffären seiner Frau nicht mehr ertragen kann. Kurz hintereinander hat sie ein Kind

von ihm abgetrieben und das ihres Geliebten durch eine absichtlich eingeleitete Fehlgeburt verloren. Barney hat George aus Paris mitgebracht, wohin er für den Verlag Grove Press immer wieder reist. Barney geht. George der Pudel bleibt – zumindest vorerst. Ein schwarzes, glänzendes Fellknäuel, das, wie Mitchell einer Freundin schreibt, „sehr viel Zeit in Anspruch nimmt – ich habe noch nicht mal mehr Zeit, Leute nicht zu mögen. Tatsächlich ist dieser Pudel, übrigens ein Männchen, interessanter als alles andere." Im nächsten Sommer, den sie mit ihrem Geliebten, dem Maler Mike Goldberg, in den Hamptons verbringt, schenkt sie George ihren Nachbarn – weil sie ständig von ihm besprungen wird. Doch der schlecht erzogene Hund kehrt schon bald in ihr Sommerhaus zurück. Er wird krank. Nachdem sie fast ihr Leben riskiert, um ihn während eines Hurrikans zum Tierarzt zu bringen, gibt sie ihn am Ende dieses Urlaubs an einen Farmer ab. Kurz darauf wird George überfahren. Mitchell trauert tief und lange.

Fünf Jahre später, 1957, malt sie ein abstraktes Bild, das als eines ihrer besten in die Kunstgeschichte eingeht: *George Went Swimming at Barnes Hole, But It Got Too Cold.* Sie beginnt diese Erinnerung an ihren Hund und einen Tag am Meer mit einem großen Spritzer Gelb, den sie aber, als ihr der Hurrikan in den Sinn kommt, schon in der nächsten Nacht weiß übertüncht. Das Gemälde kühlt ab. Graue, frostige Blautöne erinnern an Winterhimmel. Aus dem Weiß schießt ein Wirbel aus horizontal gesetzten Pinselstrichen: Schwarzblau, Königsblau, Ocker, fahle Grün- und Brauntöne, zwischen denen Cadmiumrot aufleuchtet. Immer wieder wird das aufsteigende Weiß von sommerlichen Tönen gestreift oder durchbrochen: Sprenkel und Schlieren von Türkis, die an funkelndes Wasser denken lassen, warmes Gelb.

Mitchell gelingt es, wie auch auf dem Bild *Ladybug*, das im selben Jahr nach einem New Yorker Konzert von Billie Holiday entsteht, Aufgewühltheit und meditative Ruhe in einer haarfeinen Balance zu halten. Der imaginäre Sprung ins Wasser wird zu einem Sprung in ein Meer von Empfindungen. Dennoch sind es, wie Mitchell betont, nicht innere Gefühlszustände, die hier zum Ausdruck gebracht werden, sondern Eindrücke der äußeren Welt, die sie in ihrem fotografischen Gedächtnis archiviert. Ihre Arbeit, so erklärt sie, „entspringt der Landschaft und handelt von der Landschaft, nicht von mir".

1957 vollzieht sich ein auffälliger Wandel. Im Schutzraum des Studios löst sich ihre Malerei allmählich von der Ästhetik der New York School hin zu einem mehr lyrischen, organischen Stil, der zugleich „akkurat" ist, wie Mitchell ihn im Hinblick auf all die inneren Bilder und Landschaften nennt, die sie mit sich herumträgt. Malen, das sei für sie wie freihändig Fahrrad fahren. Eine Freiheit, die sie als „ziemlich kontrolliert" beschreibt: „Ich schließe nicht meine Augen und hoffe das Beste." Immer wieder unterbricht sie den Malprozess, geht auf Distanz, um über den nächsten Schritt nachzudenken.

Mitchell hat nicht nur ein fotografisches Gedächtnis, sondern auch Synästhesie, eine neurologische Kopplung unterschiedlicher Bereiche der Wahrnehmung. Sie nimmt Musik und Emotionen als Farben wahr. Das führt bereits in ihrer frühen Kindheit zu dem Gefühl, anders, isoliert zu sein. Der 1925 in Chicago als Tochter eines erfolgreichen Dermatologen und einer bekannten Dichterin und Erbin einer Stahl- und Brückenbauerdynastie geborenen Joan werden besonders vom Vater, einem begeisterten Hobbyaquarellisten, schon früh Leistung und Perfektion abverlangt. Doch Joan fällt immer wieder unangenehm auf. Als eine Kindergärtnerin der Vierjährigen das Alphabet erklärt und auf ein rotes A zeigt, widerspricht das Mädchen, das sei nicht wahr, es sei grün. Die anderen Kinder lachen sie aus. Erst 60 Jahre später spricht Mitchell über die Farben von Lauten und Buchstaben: A ist für sie leuchtendes Farngrün, J mattes Silber, N schmutzig braun und gelb gesprenkelt wie Laub im Herbst. Schon früh weiß Joan, dass sie Künstlerin werden will. Doch vor ihrem Studium an der School of the Art Institute of Chicago tritt zunächst der Sport in den Vordergrund. Obwohl sie körperlich kaum dafür prädestiniert ist, widmet sie sich auf Anregung des Vaters dem Eiskunstlauf und schafft es allein durch Disziplin und Ambition bis in die Nationalliga.

Die Mischung aus lyrischem Exzess und Selbstkontrolle ist wohl das, was gerade Künstler heute an Mitchells Malerei interessiert. So schreibt den Katalogbeitrag zur Retrospektive auch kein kunsthistorischer Experte für die Nachkriegsmoderne, sondern

Malen ist für Joan Mitchell wie freihändig Fahrrad fahren. Eine Freiheit, die sie als „ziemlich kontrolliert" beschreibt: „Ich schließe nicht meine Augen und hoffe das Beste"

Ken Okiishi, ein New Yorker Künstler, der Post-Digital Art und Malerei verbindet. Dazu diskutieren die Kunsttheoretikerin Isabell Graw und die Malerin Jutta Koether über Mitchells Bedeutung – zwei Frauen, die die Institutionskritik und die Gender-Debatten der letzten Jahrzehnte entscheidend mitbestimmt haben.

Doch scheitert nicht alle Theorie an dieser widerspenstigen Joan Mitchell? Einer Künstlerin, die zu Beginn der 60er-Jahre, als Pop Art und Farbfeldmalerei auf dem Vormarsch waren, stöhnte: „Nur Geld, keine Kathedrale." Einer Frau, die 1968, als die Studenten rebellierten, die Blümchen in ihrem Schloss goss und ihr Auto volltankte, damit sie schnell über die Grenze käme?

Schon einmal, 1974, wurde Mitchell wiederentdeckt. Damals war es die feministische Kuratorin Marcia Tucker, die ihr eine große Einzelausstellung im Whitney widmete. Ursprünglich sollte es eine Doppelausstellung mit Lee Krasner werden, doch Mitchell sagte nur unter der Bedingung zu, dass sie allein würden ausstellen können. Tucker reiste nach Vétheuil, geriet in einen Streit zwischen Mitchell und Riopelle, bei dem sie fast von einem Teller getroffen wurde. Erst als sie drohte, die Schau abzusagen, wenn Mitchell sich nicht benähme, lenkte diese ein. Als Tucker abreiste, schrieb die Künstlerin an eine Freundin: „Miss Kurator Whitney war hier. Joan hat das Gefühl, Miss Whitney missbraucht sie für die Frauenbewegung."

Dass immer wieder feministische Kuratorinnen und Künstlerinnen so großes Interesse an Mitchell zeigen, liegt sicher auch an der Intensität der Bilder, die an die besten Gemälde der abstrakten Expressionisten heranreichen und doch auf große Überwältigungsgesten verzichten. Mitchell ist die wohl beste amerikanische Malerin des 20. Jahrhunderts. Ihre Bilder sind

SUNFLOWERS, 1990/91
Diptychon, Öl auf Leinwand, 280 × 400 cm

YVES, 1991
Öl auf Leinwand, 280 × 200 cm

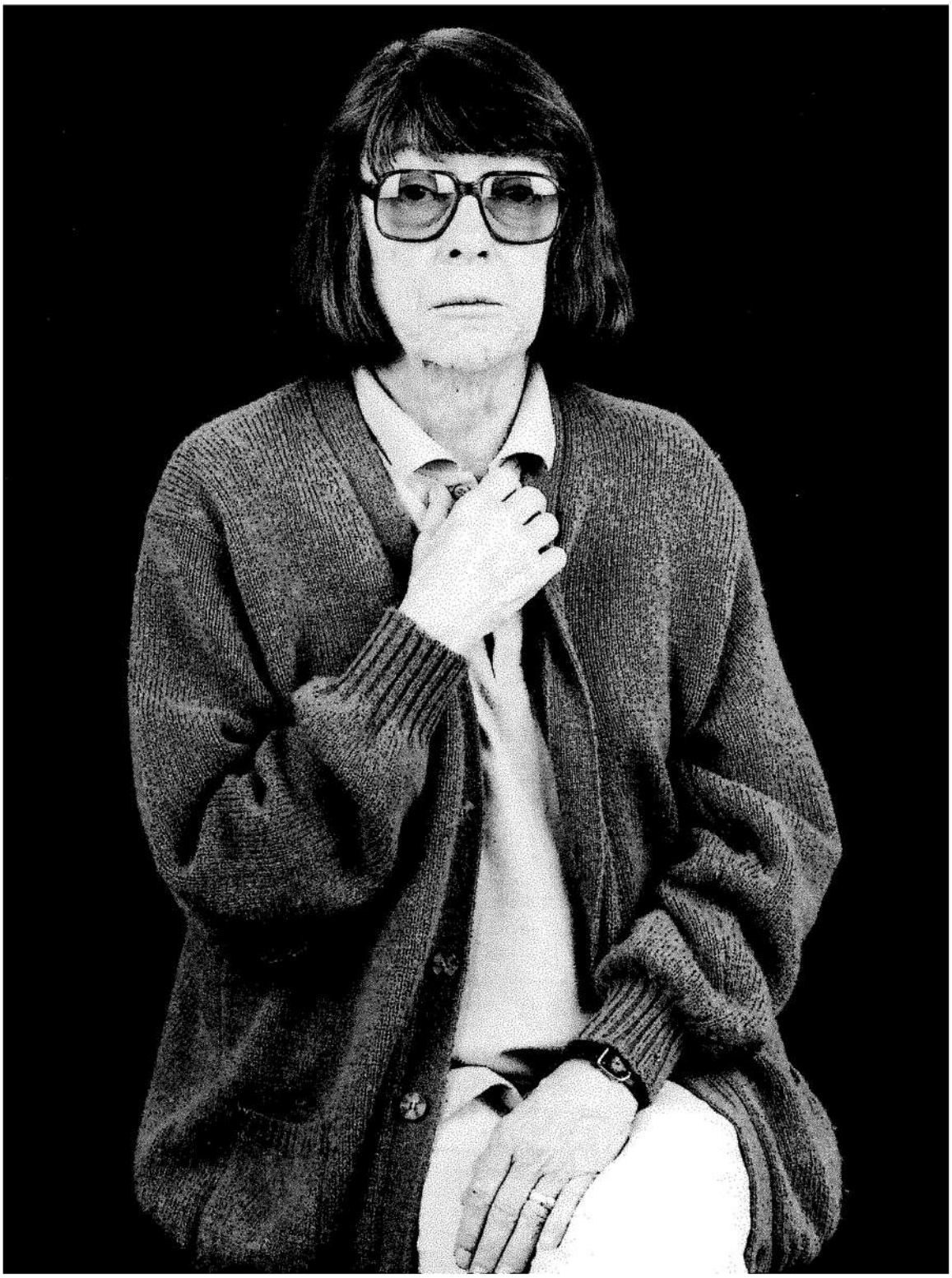
aber nicht nur wichtig, weil sie von einer sehr eigenwilligen Frau gemalt sind, sondern weil sie zeigen, dass derart intensive Malerei ohne jeden chauvinistischen Gestus möglich ist.

Besonders deutlich machen das die Werke der frühen 60er-Jahre, die in einer Zeit entstehen, als die Malerin fast vergessen scheint. Mit Riopelle führt sie ein bourgeoises Leben in Paris, kümmert sich um ihre Stiefkinder und um ihre kranken Eltern in Chicago, die beide kurz hintereinander sterben. Und sie malt. Auch nachdem Clement Greenberg dafür gesorgt hat, dass sie 1962 von ihrer Pariser Galerie gefeuert wird. „Werde diesen gestischen Horror los!", riet er dem Galeristen. Mitchell ist außer sich vor Wut und bezeichnet ihn als „Klobrille".

Der Horror, das sind diese fantastischen Bilder wie *Grandes Carrières*, *Frémicourt* und *Bonhomme de Bois*, in denen sie eine völlig neue Freiheit entwickelt. Zu den gedämpften Tönen kommen leuchtendes Pink, Korallenrot, Altrosa, die Mitchell wie einst Turner in Rauchwolken aufblitzen und tanzen lässt. „Joan kann Gelb schwer aussehen lassen", hat Brice Marden einmal gesagt. Mitchell lässt die Pigmente aufschweben, fallen, in Blitzen explodieren oder zu Wolken kumulieren.

„Es gibt beispielsweise diese Arbeiten, die sehr filigran und sehr atmosphärisch sind", sagt Yilmaz Dziewior. „Mittendrin ist dieser grüne Klumpen, wie hingeworfene Erde. Man hat das Gefühl, als wäre man über ein Feld gegangen und an den Schuhen haftet noch Lehm, dieses Braun. Und dieser Fleck ist brachial auf die filigrane Struktur gesetzt. Er zerstört eigentlich das Bild, das wunderschön ist. Das ist für mich nicht nur dieses lyrische Evozieren einer Landschaft oder einer Tages- oder Jahreszeitatmosphäre, sondern drückt auch kompositorische Distanz aus." Mitchell hätte bestimmt etwas Zynisches dazu gesagt, besonders in ihren alten, störrischen Tagen. Einen Bewunderer, der sich wegen ihres Umgangs mit der Farbe gar nicht mehr einkriegte, beruhigte sie: „Baby, sie kommt aus der Tube."

Rechts: **JOAN MITCHELL**, 1988 fotografiert von **ROBERT MAPPLETHORPE**

JOAN MITCHELL: *RETROSPEKTIVE. HER LIFE AND PAINTINGS*. KUNSTHAUS BREGENZ, 18. JULI BIS 25. OKTOBER 2015

JOAN MITCHELL, MUSEUM LUDWIG, KÖLN, 14. NOVEMBER 2015 BIS 21. FEBRUAR 2016