

JOAN MIRÓ: «TÊTE GEORGES AURIC», 1929
ANDRÉ MASSON: «COQUILLAGE», 1928

Die Sammlung des Kunsthauses wurde durch zwei Werke bereichert, die sich nicht nur in der Entstehungszeit nahekomen, sondern sich auch von ihrer Konzeption her besonders glücklich ergänzen. Beide gehören dem lyrischen Surrealismus an, und beide sind Materialbilder. Joan Miró gab seinem imaginären Porträt Georges Aurics einen Bildgrund aus Teerpappe, und André Masson siedelte seine «Coquillage» auf Sand an. Beide Bilder nehmen Sonderstellungen im Werk ihres Autors ein und sind zugleich doch auch symptomatisch für einen dem Individuellen übergeordneten Zeitstil.

Bei Joan Miró fällt das Porträt von Georges Auric in einen Zeitpunkt, da der Künstler sich in einer existenziellen Krise befindet. Er hat den Glauben an die Malerei verloren – nicht nur für sich selbst, sondern überhaupt. Was die Dadaisten ein Jahrzehnt vorher geprobt hatten, wird für Miró in diesem Jahr 1929 noch einmal zum grundlegenden Zweifel an der Kunst. Er greift zur Collage und zum Materialbild, um sich von der Peinture zu befreien. Er will bewusst Anti-Malerei machen. Er vertraut weder der Leinwand noch dem Pinsel und am wenigsten der Farbe. Die Bilder dieses Jahres sind spröde, vermeiden Farbigkeit, aber faszinieren durch die Zusammenstellung der Materialien. Miró arbeitet mit Holzstücken, Schnur, Papier. Er probiert alle möglichen Materialien aus, um der Geschmeidigkeit der hingemalten Farbe zu entgehen. Die Bilder aus diesem Jahr sind vorwiegend Tableaux objets – zu denen wir – Kinder der sechziger Jahre und der Materialbilder der Pop-Art – verständlicherweise heute eine spezielle Zuneigung haben. Das Porträt Auric reflektiert diese Haltung Mirós eindeutig. Es hat keine Farbigkeit. Der ausgesparte Kopf auf unbehandeltem Papiergrund hebt

sich vom braunschwarzen Teergrund ab. Miró macht keine Konzessionen an den gefälligen Geschmack. Selbst dem Verlauf der Linien misstraut er. Keine Geschmeidigkeit einer vibrierenden, lebhaft bewegten Linie, sondern beinahe starre, in jedem Falle aber winklige Striche. Das Profil zeichnet sich durch spitze, kantige Ecken aus. Kein «schmeichelndes» Porträt also – und letztlich ja auch kein Porträt, sondern die Vision eines Malers über einen Kopf, den er sich einbildet: embryohaft, in äusserster Vereinfachung, also nur imaginäres Porträt, kein Bildnis und schon gar kein Abbild. Dieser Kopf könnte alle Namen haben. Er meint keine individuelle Persönlichkeit mehr. Oder doch? Miró gab ihm die genaue Bezeichnung. Also war doch in der imaginären Sicht auch der Mensch gemeint, den er zu porträtieren gedachte. 1927 hatte das «Portrait» den Typus der imaginären Bildnisse Mirós vorbereitet. Der Kopf wird Metapher für eine bestimmte Auffassung. Dass Miró es am Thema des «Bildnisses» demonstriert, jenem Thema, das gerade in den zwanziger Jahren so bewusst sachlich, abbildhaft, «ähnlich» behandelt wurde, zeigt seine Neigung zum Transponieren, zum Verfremden eminent. Im Jahr 1929 – und wir sagen es noch einmal: das Porträt Georges Auric ist ein authentisches Beispiel dafür – schliesst Miró keine Kompromisse. Der Lyrismus, dem er noch kurz vorher huldigte, ist verfliegen. Die Traumwelt mit schönen Dingen und malerischen Hintergründen, die sich in Farben auflösten, interessiert ihn nicht mehr. Es ist nicht ohne Reiz, den Kopf Aurics zu vergleichen mit dem Kopf des Rauchers aus dem Jahr 1925: beide Köpfe im Profil auf eine streng vereinfachende Form reduziert. 1925 ist alles spielerisch, anmutig, leicht in Hellblau, Weiss, Gelb getaucht, und zinnoberrote Punkte setzen heitere Akzente. 1929 ist alles monoton, farblos, ohne Beiwerk. Nüchtern. Aber in der Schlichtheit, der überaus sparsamen und zugleich grosszügigen Verwendung der Formen überzeugend. Es ist ein wirklich spezieller Miró, dem wir im Porträt Auric