

PABLO PICASSO

Unter den wichtigsten Ensembles der Sammlung Im Obersteg ist die Picasso-Gruppe wohl das überraschendste. Anders als bei Chagall, Jawlensky oder Soutine fügen sich die Werke hier nicht zu einem harmonisch-kohärenten Ganzen, sondern zeigen, punktuell und präzise, weit auseinander liegende Phasen der bildnerischen Recherche des Künstlers: die beiden Frühwerke *Femme dans la loge* und *Buveuse d'absinthe* von 1901, *Nu couché* von 1934 und die Plastik *La guenon et son petit* von 1951. Hinzuzudenken wäre der *Arlequin* von 1923, der die Sammlung nach 1969 verliess.¹ Überraschende Sprünge, faszinierende Distanzen prägen die Vierergruppe. Im Kontext des Œuvres fällt als prägnantester Zug die Abwesenheit der Abstraktion auf. Mag die Auswahl für das immense, wie kein anderes von Verwandlungen bestimmte Werk Picassos auch nicht repräsentativ sein – sie kann es natürlich auch nicht sein –, so stehen uns hier doch ausgezeichnete, charakteristische Beispiele seiner Arbeit vor Augen.

Überraschend zeigt die doppelseitig bemalte Leinwand *Femme dans la loge / Buveuse d'absinthe* den abrupten Wechsel vom «präfaunistischen» Frühwerk² zum Beginn der so genannten Blauen Periode. 1896 mit seiner Familie nach Barcelona gezogen, hatte Picasso hier und später in Madrid seine akademische Ausbildung absolviert, um sich 1898, nach der Rückkehr in die katalanische Hauptstadt, mit den Künstlern des Kabarets «Els Quatre Gats» anzufreunden und Anschluss an modernistische Tendenzen zu finden. Die wichtigsten Mitglieder – Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Miquel Utrillo (der Vater des ebenfalls in der Sammlung vertretenen Maurice Utrillo), Ricard Canals und Isidre Nonell – hatten zum Teil über längere Zeit in Paris gearbeitet und konnten dem gerade 17-Jährigen von den neuesten Entwicklungen dort berichten. Nonell hatte neben Toulouse-Lautrec und Gauguin bei Le Barc de Boutteville ausgestellt und war vom Galeristen Ambroise Vollard mit Aufträgen gefördert worden. Er vor allem regte Picasso dazu an, die tonige, akademische Malerei aufzugeben und mit Buntfarben zu experimentieren; er führte ihn auch in die Druckgraphik ein.³ Als sich Picasso wenig später, von Mitte Oktober bis Ende Dezember 1900, mit Carlos Casagemas in Paris aufhielt, kam er in Nonells Atelier unter. Auf der Weltausstellung sah er zum ersten Mal eine Übersichtsausstellung impressionistischer Malerei und konnte jetzt auch die nachimpressionistischen Entwicklungen, das Werk von Gauguin, Van Gogh und Toulouse-Lautrec kennen lernen. (Casagemas reiste im Februar 1901 alleine nach Paris zurück und nahm sich hier das Leben. Picasso bezeichnete diesen Schock als Auslöser seiner von Ende 1901 bis Ende 1904 dauernden Periode monochrom-blauer Bilder.⁴)

Im Mai 1901 kehrte Picasso nach Paris zurück und malte hier innerhalb eines Monats den grössten Teil jener Gemälde, die sein erster Förderer und Händler in Paris, der

spanische Industriellensohn Pedro Mañach (Pere Manyac), vom 25. Juni bis 14. Juli in der Galerie Vollard neben Arbeiten von Francisco de Iturrino zeigte. Unter den 65 Werken der Ausstellung, zu denen auch solche gehörten, die noch in Barcelona entstanden waren, sind prominent Porträts, Darstellungen von Frauen, Akten und Prostituierten, Blumenstillleben, Strassen- und Parkszenen sowie Theater- und Café-Concert-Motive vertreten, daneben auch einige spanische Sujets, vor allem Stierkampfsszenen, die Vollard und seine Kunden besonders schätzten. Die Ausstellung, für die der Feuilletonist Gustave Coquiot ein Vorwort schrieb, war ein Erfolg, mehr als die Hälfte der Bilder konnte Vollard verkaufen.⁵

Femme dans la loge scheint nicht Teil der Ausstellung gewesen zu sein, entstand aber wohl im Kontext der intensiven Arbeit vom Sommer 1901. Das Gemälde gehört zu den Bildern aus der Halbwelt des Pigalle mit Prostituierten, Kabarett, Bars und Tanzlokalen, in deren unmittelbarer Nähe Picasso lebte und arbeitete (Boulevard de Clichy 130),⁶ und zählt mit *Danseuse naine*⁷, *La fille aux bas bleus*⁸, dem *Portrait de Pedro Mañach*⁹, mit *Au Moulin-Rouge*¹⁰, dem Selbstbildnis *Yo Picasso*¹¹ und dem *Portrait de Gustave Coquiot*¹² zu den erstaunlichsten, radikalsten Werken dieser Phase. Wir blicken auf eine Frau in der Loge eines Variété-Theaters, die mit hochgeschlossenem Kleid und übergroßem Hut, mit hagerem Gesicht, weißem Teint und rotgeschminktem Mund den auch sonst in Zeichnungen und Gemälden dieser Zeit von Picasso dargestellten Typ der Prostituierten und *Femme fatale* repräsentiert,¹³ dem wir ebenso im Werk von Toulouse-Lautrec begegnen.¹⁴ Mit nüchternem, zugleich leerem und bedrohlich unverwandtem Blick betrachtet sie den Betrachter, ihr Gegenüber, und spiegelt den Blick, der sie selbst nach Lustgewinn und Marktpreis taxiert. Seltsam kontrastiert das verlebte Gesicht mit dem Gold- und Samtzauber des Theaterdekors, den Picasso schon während des ersten Paris-aufenthalts 1900 in Bildern wie *Le Moulin de la Galette*¹⁵ und *Les plastrons*¹⁶ eindrucksvoll inszeniert hatte. Das Gesicht gewinnt Plastizität vor dem hellblauen Grund, der vermutlich die Seitenwand der Loge bezeichnet. Mit einzigartig freiem, vehementem Strich ist das Ambiente angedeutet und bleibt doch abstrakt: die rotsamtene Brüstung der Loge, auf der die rechte Hand ruht, das Schwarzbraun der Bühne oder des Parketts, darüber gelb ansteigend die Kulissen oder der vergoldete Dekor des Zuschauerraumes. Ungewöhnlich ist das Schwarz, das Picasso im Hut, in den Haaren und den Augen zwar als Lokalfarbe setzt, aber als verdichtetes, hart glühendes Dunkel auch nahezu frei zwischen Rot, Gelb, Blau und Weiss legt, mal als Grund, mal deckend über die anderen Farben.

Der hochbegabte junge Künstler – Picasso war kaum zwanzig, als er *Femme dans la loge* malte – assimiliert hier die neuen Entdeckungen, das Werk von Van Gogh, Manet, Monet, Degas, Toulouse-Lautrec, die virtuose Schnelligkeit, den freien Duktus, die Agitation der Faktur, das Prägnante des Augenblicks, den der flüchtige Blick des Flaneurs auf der Strasse, im Bordell oder durch das Opernglas im Theater festhält, Distanz, Neugier und Anteilnahme scharf in sich trennend. Hier, vor aufwendigem Dekor und Kostüm, geht es um die Lust als Ware in einem Konsumkreislauf, der mit unerbittlicher Konsequenz den verbrauchten Körper entwertet und in die Verelendung stößt. Dieser Aspekt der Belle Epoque, den vor allem Toulouse-Lautrec dargestellt hat und der seinem Werk die spezifische





soziale Tiefenschärfe, die neue grossstädtische Direktheit gibt, ist in Picassos Werk durch die eigentümlich realistische Insistenz des Gesichtes zwar gegenwärtig, aber nicht wirklich durchgeführt.¹⁷

Umso faszinierender erscheint auf der Rückseite dieser frühen Arbeit – gleichsam als Kehrseite dazu – in entgegengesetztem stilistischem Register das Bild einer Absinthtrinkerin.¹⁸ In einfachster Kleidung, mit gekreuzten Armen in sich gekehrt, ins Vage und Leere sinnend, sitzt die junge Frau neben einem Café-Tisch, auf dem ein Glas mit dem signalgrünen Absinth¹⁹ und eine Wasserkaraffe stehen. Den neutralen Fond belebt einzig das Segment eines runden, schwarz gerahmten Spiegels, in dem sich trübe, wie im Blick der Frau, die Farben und Lichter des Raumes spiegeln. Der realistische Impuls konzentriert sich hier in Glas und Flasche, während die Trinkerin aus ornamental-vereinfachten Formen (Haare, Gesicht, gerundete Schultern, Büste, gekreuzte Arme, roter Rock) zusammengefügt ist.

Absinthtrinkerinnen erscheinen in Picassos Zeichnungen und Gemälden der ersten beiden Parisaufenthalte als Figuren der Sucht und des Verfalls – mit hagerem Körper, übergrossen Händen, schmalen Lippen – und, verwandelt, am Beginn der Blauen Periode.²⁰ Wohl im Spätsommer 1901 hatte Picasso durch Vermittlung seines Sammlers, des Staatsrats Olivier Sainsère, den Arzt Louis Jullien kennen gelernt. Jullien behandelte im Frauengefängnis Saint-Lazare, unweit des Montmartre, die an Geschlechtskrankheiten leidenden inhaftierten Prostituierten. 1900 hatte er einen Bericht publiziert, der ein grelles Licht auch auf die prekären Lebensumstände der Inhaftierten warf und eine öffentliche Debatte provozierte, die schliesslich zu Verbesserungen der ärztlichen Betreuung in diesem Krankenhaus führte.²¹ Picasso besuchte das Krankenhaus und beobachtete die Frauen in den umliegenden Cafés, in denen sie in freien Stunden sass. Ob die *Buveuse* der Sammlung Im Obersteg bereits zu dieser Gruppe der Frauen von Saint-Lazare gehört oder eine wenig früher entstandene Erprobung des auch von Degas, Manet und Van Gogh aufgenommenen Themas darstellt,²² muss offen bleiben. Sie steht jedenfalls, mit dem verwandten Gemälde *L'apéritif*²³, am Beginn des Umbruchs von 1901/02.

Casagemas Selbstmord, das Elend der Prostituierten und Armen in Paris und in Barcelona (wohin Picasso Anfang 1902 zurückkehrte und wo er bereits 1898–99 Zeuge von Not, Arbeiterprotesten, anarchistischer Gewalt und militärischer Unterdrückung wurde²⁴), aber auch das persönliche Erleben von Liebe, Käuflichkeit, Anziehung, Bedrohung, Tod – diese Erfahrungen transformierte Picasso, indem er in den blauen Bildern ein an Gauguins Symbolismus und Puvis de Chavannes' stilisierter Monumentalität geschultes Idiom entwickelte.²⁵ In den klar konturierten, vereinfachten Figuren einer zerbrechlichen, in sich gekehrten Menschlichkeit, der Armut und der Einsamkeit, gestaltet er als zeitlosen Konflikt, als Inbild der «conditio humana» vor einem geschichtslos-ewigen Hintergrund, was er als unlösbaren gesellschaftlichen Zwiespalt und als eigene Ambivalenz von Lust, Aggression, Neugier und Mitgefühl erfuhr.²⁶

Das Entwickeln, Umformen und Wiederauflösen charakteristischer Formulierungen treibt als bildnerisches Movers die Entwicklung von Picassos Werk vorwärts. Der Bezug zur Wirklichkeit, zu den ihm nahe stehenden Menschen, dient dabei als Basis und Spannungspol. John Richardson konnte deswegen behaupten, Picasso habe mit jeder neuen, bedeutenden Liebesbeziehung seinen Arbeits- und Lebensstil radikal geändert: die Geliebte sei für ihn Katalysator und Kristallisationspunkt einer künstlerischen Verwandlung gewesen.²⁷ Dass es primär die kreative Bewegung des Künstlers ist, die aus sich den Anlass zur Realisierung in eben den Menschen findet, die er liebt, und dass er diese in seine Kunst transformiert, zeigt gerade die grosse Gruppe von Werken, die während der Verbindung mit Marie-Thérèse Walter, vor allem zwischen 1930 und 1937, entstanden.²⁸ Zu ihr gehören auch die 100 Blätter der *Suite Vollard* genannten Graphikfolge, in der Picasso das Thema des Ateliers in den Konstellationen von Künstler, geliebtem Modell und Werk variiert, aber die Begegnung zwischen der Geliebten und dem Künstler auch in Gestalt des Minotaurus als erotisch-gewaltsam-tragisches Ereignis darstellt. Marie-Thérèse erscheint in der *Suite Vollard* immer wieder als Schlafende, als Figur von rettender Sanftheit und Hingabe, als Personifizierung natürlicher, ungespaltener Menschlichkeit.

Auch das kleine Gemälde *Nu couché* von 1934 steht mit seinem Motiv des liegenden weiblichen Aktes in einer langen Tradition, die von der hellenistischen schlafenden *Ariadne* oder *Cleopatra*²⁹ über Giorgiones *Schlafende Venus*³⁰, Tizians schlafende Bacchantin³¹, Correggios Antiope³² und den unzähligen schlafenden, von Pan und Satyrn beschlichene Nymphen bis ins späte 19. Jahrhundert, bis zu Courbets Bildern schlafender Frauen³³, und mit Renoir³⁴ sogar bis in Picassos unmittelbare Gegenwart reicht. Die historischen Bedeutungen dieses Motivs sind vielfältig und nur partiell erschlossen.³⁵ Die im Schlaf sanft oder trunken sich selbst Vergessende ist identisch mit der Sinnlichkeit ihres eigenen Körpers, eingebettet in das Geheimnis ihrer Innerlichkeit, ihres Unbewussten, ihres Traums. Sie hebt für einen Augenblick die Scham und damit die gesellschaftlich sanktionierte Distanz, das Blickverbot, auf, und damit auch die leidenschaftliche Aggressivität des Begehrens, diese Distanz zu durchbrechen. Das Motiv erscheint bereits 1904 in Picassos Werk;³⁶ zentral wird es in den zwischen 1930 und 1936 entstehenden Bildern von Marie-Thérèse, zu denen auch das Gemälde der Sammlung Im Obersteg zählt. Der Akt liegt hier hingebreitet auf braunem Kanapee, hinterfangen von einem weiss-grünen Paravent mit «floralem» Tupfenmuster (eine kühle Anspielung auf Boucher und das französische Rokoko?). Über ihm scheint gelb leuchtend die Wand des Zimmers auf. Körper und Profil des Gesichts sind mit den ornamental zusammenfassenden Chiffren gezeichnet, die Picasso für Marie-Thérèse Walter entwickelte. Das Inkarnat ist mit Hellblau, Milchgrün, Rosa und Weiss flüssig in den Kontur gelegt, in den Haaren mit einer Spur von Gelb kontrastiert. Den kühlen Klang von Körper und Ambiente belebt als heftiger, warmer Akzent das rote Kissen mit gelbem Ornament, um das die Schlafende den Arm legt. Dieser Akzent verleiht dem Inkarnat seinen lebendigen Schimmer. Anders als in zahlreichen Bildern der schlafenden Marie-Thérèse, die in ihrer Schönlinigkeit perfekt ausgeformt sind,³⁷ erscheint der Kontur hier direkter. Er fasst die Figur mit ihren kürzelhaften Vereinfachungen vor allem der Beine und





Arme und der Simultaneität von Vorder- und Rückenansicht vehementer zusammen, als handle es sich um eine Skizze. Hals und Kopf liegen gestreckt, den Rumpf markieren scharf gezogene schwarze Geraden. Michael Baumgartner hat die Spur der Gewalttätigkeit in den verrenkten Gliedern dieser Schlafenden besonders hervorgehoben und auf die Gleichsetzung von Aggression und Geschlechtsakt in der vier Tage nach *Nu couché* vollendeten Radierung *Marie-Thérèse en femme toréro* hingewiesen.³⁸ Die Aggression der erotischen Spannung, die sich hier auf die Schlafende richtet (das Ornament des Kissens liesse sich in diesem Sinn als Zeichen lesen und vielleicht ebenso der weisse Fleck, der wohl zugleich eine Blume meint, die sie in der Hand hält), findet ihre Grenze dennoch an der bewahrten Integrität des Konturs, der den ungeschützt und offen daliegenden Körper behütet. Zugleich erkennen wir in den rasch gezogenen Linien die Transformation des Gesehenen (des tatsächlich Gesehenen oder des Imaginierten) in ein Bild, eine visuelle Chiffre, Fortsetzung und Sublimation der sinnlichen, voyeuristischen Bezogenheit durch den Blick. Der Paravent akzentuiert die Abgeschirmtheit, die nahezu klaustrophobische Innenräumlichkeit dieser Beziehung.

«Picasso ist mindestens ein ebenso grosser Bildhauer wie Maler gewesen», schreibt Pierre Daix zu Beginn des Artikels, den er 1995 in seinem *Dictionnaire Picasso* der Skulptur des Künstlers widmet.³⁹ Der Werkkatalog der Skulpturen, den Werner Spies 1983 publizierte,⁴⁰ umfasst, unter Ausschluss der nahezu 800 Keramiken, die immense Zahl von 664 Arbeiten in nahezu allen Werkstoffen. Der Austausch zwischen Malerei und Plastik, das Übertragen der Recherche von einem Medium in das andere, ist dabei bis in die frühen sechziger Jahre, als die bildhauerische Arbeit zugunsten der Malerei und Graphik endgültig zurücktritt, eines der wichtigsten Innovationsmomente in Picassos Werk.⁴¹ Die *Suite Vollard* thematisiert diesen Austausch: Gleichzeitig zu den Radierungen entsteht in Boisgeloup ab 1930 eine bedeutende Gruppe von Plastiken, in denen Picasso die Züge Marie-Thérèse Walters, ausgehend von einem neoklassizistischen Kopf,⁴² in Konstruktionen aus selbstständigen plastischen Massen verwandelt.⁴³

Bezeichnend für das plastische Werk Picassos ist das Fehlen der im traditionellen Sinne genuin bildhauerischen Arbeit am Stein; er bevorzugte einen weichen, formbaren Stoff wie Gips (und dessen Vervielfältigung in Bronze) oder das Konstruieren mit vorgefundenen Materialien. Er zählt unter diesem technischen Gesichtspunkt zu den «Maler-Plastikern», wie sie Christian Klemm unlängst definierte: «Im Gegensatz zu professionellen Bildhauern gehen viele von ihnen nicht von der rohen, amorphen Materie aus, sondern greifen sie in bereits bearbeiteten Stücken auf; mit dem Stoff ist so immer auch schon eine Form gegeben und gewählt.»⁴⁴ Picassos bildnerischer Impuls gilt dabei der Transformation, dem Neudefinieren und Überführen in einen neuen Sinnkontext, den das Material in seiner spezifischen Form allerdings bereits latent in sich tragen muss, den also der Künstler, gleichsam mäeutisch, hervorholt und gestaltend sichtbar macht – um darin zugleich seine demiurgische Potenz zu erfahren, diesen selben Sinn in sich selbst zu tragen, ihn in alles hineinlegen zu können und ihn vom Material selbst austragen zu

lassen – eine Gratwanderung, in der Zufall, Intuition, Improvisation kombinatorisch zusammenwirken.

Aus diesem Prozess ist 1951 *La guenon et son petit*⁴⁵ hervorgegangen. Die Plastik, die in sechs Bronzegüssen existiert – das Original befindet sich heute im Pariser Musée Picasso –, gehört zur Gruppe der grossformatigen, zwischen 1950 und 1954 entstandenen Werke, in denen die Technik der Assemblage kulminiert, die Picasso im Oktober 1912, im Anschluss an die ersten Collagen, auch in die räumlich-plastische Arbeit eingeführt hatte: *La femme à la poussette*, *Petite fille sautant à la corde*, *La chèvre*, *Crâne de chèvre*, *Bouteille et bougie* und *La femme à la clé (La taulière)*.⁴⁶ Spies hat die Entstehung von *La guenon et son petit* beschrieben: «Der Kopf des Pavians entstand aus zwei Spielzeugautos, die Kahnweiler dem kleinen Claude [Picasso] als Geschenk mitgebracht hatte, einem «Panhard» und einem «Renault». Aus dem Wagendach des «Panhard» wurde die fliehende Stirn des Affen, in die Windschutzscheibe setzte Picasso die Augen. Die Motorhaube bildet die Schnauze, der Kühler evoziert das aufgeraute Fell. Das zweite Auto wurde um hundertachtzig Grad gedreht und daruntergesetzt. Der Spalt, der entstand, wurde zum Mund umgedeutet. Die Ohren fertigte Picasso aus zwei Henkeln von Tassen. [...] Für den kugligen Körper zog er einen grossen Krug heran, dessen Henkel die Schultern anzeigen. Das Hinterteil und das Affenjunge mit seinen überlangen Armen wurden modelliert. Für den langen Schwanz verwendete Picasso eine am Ende eingerollte Autofeder.»⁴⁷ Auch die Beine der Äffin sind aus vorgefertigten Ton- oder Keramikeilen, während er für die «Halskrause» wiederum Fundmaterial verwendet zu haben scheint. Tatsächlich arbeitete Picasso seit Oktober 1947 in der Keramikwerkstatt von Georges Ramié in Vallauris, und die Arbeit mit ihrem charakteristischen Zwang zur Improvisation mag ihn zu *La guenon et son petit* ebenso wie zu den anderen grossen Assemblagen angeregt haben: «Picasso liess seinem Talent als Modellierer seit Anfang 1948 freien Lauf und veränderte genial die [von anderen] auf der Töpferscheibe gedrehten Formen, indem er mit zwei Bewegungen einen Krug in eine Frau verwandelte, oder in eine Eule oder in ein Gesicht. Die noch weniger voraussehbare Verwandlung eines ihm unbekanntes Materials wie das des Emails und der metallischen Oxyde unter dem Einfluss des Brennens begeisterten ihn, weil man nie wusste, was dazukam, was sich gegenseitig ausschloss oder sich verband.»⁴⁸ 1948 bezog Picasso in Vallauris die kleine Villa La Galloise und ein separates Atelier in der Rue du Fournas, in dessen Nähe er zerbrochene Keramiken und auch Metallstücke auf einem Schuttabladeplatz fand, die er nun für *La guenon et son petit* und die anderen Assemblagen benutzte.

Stärker noch als in den Bronzegüssen erkennt man im Original die Identität der Einzelteile, aus denen die Plastik montiert ist, und doch gehen sie in der Gesamtform des Pavianweibchens auf, die sie selbst erst, mithilfe weniger modellierter Übergänge, kreieren. So bestätigt die Plastik die Erkennbarkeit der Form «Äffin» und hintergeht sie zugleich als Illusion, indem sie das Ausgangsmaterial soweit in den Blick rückt, dass es sich als der Form gegenüber subversives Element aufdrängt und die Form als Illusion, das heisst als Resultat einer Sehkonvention oder eines Formzwanges, blossstellt. (Das Variieren, der Aufbau und die Zerstörung zwischen den beiden Polen «Idealform» und «Individual-

form» gehört in der Plastik seit den zwanziger Jahren zu Picassos Arbeitsprinzipien.⁴⁹⁾ Die mimetische Qualität der Plastik als Form entsteht erst, indem das Material sich aus seiner reinen Gebrauchsgegenständlichkeit in sie hinein befreit, aber die Mimesis lebt hier zugleich davon, dass sie bei aller Evidenz sich als illusionär erweist. Der wechselseitige Übergang von Material in Form, Form in Material ereignet sich ausdrücklich als «tromperie» («trompe l'esprit») und zugleich als «détromperie», die den Zwang zum Formensehen, zum Identifizieren und Identifiziertwerden in die Freiheit verwandeln, schwindelerregend selbstherrlich über Form und Sinn zu verfügen und damit aus der «Nachäfferei» herauszutreten. So wie das Pavianweibchen ihr Kleines im hohlen Bauch ausgetragen hat und nun mütterlich durch die Welt trägt, so setzt die Plastik im Künstler wie im Betrachter die Lust und das Vermögen frei, sich der Anziehung der Dinge zu überlassen, um ihre magische Gewalt gestaltend und verwandelnd in selbstbestimmende Freiheit aufzuheben. Es ist daher wohl kein Zufall, dass das *Pavianweibchen mit Jungem* als Selbstbildnis hat bezeichnet werden können,⁵⁰ das ironisch das Vermögen anschaulich macht, die Form in sich zu tragen, sie in Berührung mit der Wirklichkeit zu zeugen, sie freizusetzen und wieder aufzulösen.

Der Harlekin – der buntscheckige, zu jedem Wortspiel, jedem Streich, jeder selbsterhaltenden, Wirklichkeit verwandelnden Volte aufgelegte Possenreisser, der mit Witz und dreister Obszönität, hellwach und ungreifbar, der Gefahr ausweicht, sich festzulegen – war Picassos Identifikationsfigur.⁵¹ Eher als der wilde, disruptive «Jester» allerdings erscheint er im *Arlequin* von 1923 als nachdenkliche, melancholische Gestalt, die der Künstler zwischen Figuration und Abstraktion in Jahrzehnte überspannender Metamorphose verwandelt und neu interpretiert. Dieser ernste, gefasste Harlekin der Sammlung Im Obersteg war einst das Zentrum der hier besprochenen vier Werke, in denen Picasso – ist es Zufall? – Stadien, Situationen, Gaben, Leiden, Möglichkeiten des Weiblichen in seinem Werk und seinem Leben thematisierte.

1 Siehe oben S. 16 und 30.

2 Der Begriff wird eingeführt und diskutiert bei Pierre Daix/Georges Boudaille, *Picasso 1900–1906. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel 1966, S. 40–41.

3 John Richardson, *A Life of Picasso*, Bd. 1 (1881–1906), New York 1991, S. 137.

4 Richardson 1991 (wie Anm. 3), S. 181, vermutet, dass Picasso sich für den Tod von Casagemas mitverantwortlich fühlte, da er den Freund Anfang 1901 zurückgelassen hatte, während er selbst nach Madrid zog. Das

erste Bild des toten Casagemas entstand ein halbes Jahr nach dem Ereignis. Siehe hierzu auch Richardson 1991, 210–214; Josep Palau i Fabre, *Picasso. Kindheit und Jugend eines Genies 1881–1907*, München 1981, S. 212–213, 270–274; *Der junge Picasso. Frühwerk und Blaue Periode*, hrsg. von Jürgen Glaesemer, Ausst.kat. Kunstmuseum Bern 1984–85 (v. a. die Beiträge von Marilyn McCully, Pierre Daix und Anatolij Podoksik).

5 Vergleiche die Rekonstruktion der Ausstellung und ihrer Umstände bei Palau i Fabre 1981 (wie Anm. 4), S. 246–258.

6 Siehe Jeffrey Weiss, «Bohemian Nostalgia: Picasso in Villon's Paris», in: *Picasso. The Early Years 1892–1906*, hrsg. von Marilyn McCully, Ausst.kat. National Gallery of Art, Washington 1997, S. 197–207.

7 Daix/Boudaille 1966 (wie Anm. 2), IV 2.

8 Ebd., V 62.

9 Ebd., V 4.

10 Ebd., V 13.

11 Ebd., V 2.

12 Ebd., V 64.

13 Ebd., V 1 und V 2.

14 Es handelt sich meistens um Schauspielerinnen oder Variété-Sängerinnen. Für Beispiele aus der Picasso seinerzeit leichter zugänglichen Graphik siehe Götz Adriani, *Toulouse-Lautrec. Das gesamte graphische Werk. Sammlung Gerstenberg*, Köln 1986, Nr. 69, 115, 204, 262, 266.

15 Daix/Boudaille 1966 (wie Anm. 2), II 10.

16 Ebd., II 17.

17 Richardson 1991 (wie Anm. 3), S. 182, hebt die Bedeutung Goyas hervor: «The impact of Goya is also apparent, above all in the more grotesque paintings, the *Old Harlot* [Daix/Boudaille 1966 (wie Anm. 2), IV 4] and the *Dwarf Dancer* [ebd., IV 2]. [...] they are the first manifestations of the combination of compassion and grotesquerie, and the notion of conventional beauty as a sham, that Picasso derived from Goya.»

18 Picasso verwendete in dieser Zeit, wohl aus Geldmangel, manchmal Vorder- und Rückseite einer Leinwand oder übermalte ein Bild mit einer neuen Komposition. Siehe Daix/Boudaille 1966 (wie Anm. 2), V 17, VI 34 und IX 13.

19 Ein vor allem im 19. Jahrhundert beliebtes alkoholisches Getränk mit stark betäubender Wirkung. «L'absinthe des cafetiers du temps de Zola, qui associait l'essence de l'armoise à celles, non moins dangereuses, de l'anis, du fenouil, de l'hysope, etc., était un vrai cocktail de poisons responsable de bien des delirium tremens.» *Encyclopaedia universalis. Thesaurus – Index A–C*, Paris 1996, S. 20 («Absinthe»). Das Getränk wurde während des Ersten Weltkriegs verboten.

20 Siehe beispielsweise Daix/Boudaille 1966 (wie Anm. 2), V 12, VI 24, VII 13; ferner *Picasso et les femmes*, hrsg. von Ingrid Mössinger, Beate Ritter und Kerstin Drechsel, Ausst.kat. Kunstsammlungen Chemnitz 2002–03, Abb. S. 41.

21 Richardson 1991 (wie Anm. 3), S. 218–224; Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Paris 1995, S. 808–809 (hier auch die ältere Literatur zum Thema).

22 Edgar Degas, *Dans un café (L'absinthe)*, 1875–76, Musée d'Orsay, Paris; Edouard Manet, *La prune*, 1878, National Gallery of Art, Washington D. C.; Vincent van Gogh, *Agostina Segatori au Tambourin*, 1887, Van Gogh Museum, Amsterdam.

23 Daix/Boudaille 1966 (wie Anm. 2), V 24.

24 Siehe Robert S. Lubar, «Barcelona Blues», in: Washington 1997 (wie Anm. 6), S. 87–101.

25 Picasso kam im Spätherbst 1901, nach seinem Bruch mit Mañach, bei dem er in Paris wohnte und arbeitete, bei dem baskischen Bildhauer und Keramiker Paco Durrio unter, der 1895 mit Gauguin zusammen gear-

beitet hatte und mehrere Bilder von ihm besaß. Picasso entdeckte Gauguins Werk schon während des ersten Parisaufenthalts 1900; zu Gauguin und zu Durrios Vermittlung siehe Daix 1995 (wie Anm. 21), S. 388–389 (Gauguin) und 287 (Durrio). Zur Bedeutung Puvis de Chavannes' für Picasso siehe Anne Baldassari in: *From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso. Toward Modern Art*, hrsg. von Serge Lemoine, Ausst.kat. Palazzo Grassi, Venedig 2002, S. 147–165.

26 Siehe dagegen Daix 1995 (wie Anm. 21), S. 809, der von einer «période de dénonciation morale de la société et des mensonges de la religion» spricht.

27 Richardson 1991 (wie Anm. 3), S. 3. Robert Rosenblum, «Picasso's Blond Muse. The Reign of Marie-Thérèse Walter», in: *Picasso and Portraiture*, hrsg. von William Rubin, Ausst.kat. Museum of Modern Art, New York 1996, S. 337, greift diesen Topos auf.

28 Zu der 1927 beginnenden und bis um 1945 dauernden Beziehung zwischen Picasso und Marie-Thérèse Walter siehe zusammenfassend: Daix 1995 (wie Anm. 21), S. 901–909; Rosenblum 1996 (wie Anm. 27), S. 336–383; zuletzt Diana Widmaier-Picasso, «Marie-Thérèse Walter», in: Chemnitz 2002/03 (wie Anm. 20), S. 162–171, mit der Diskussion älterer Literatur.

29 Musei Vaticani, Rom.

30 *Schlafende Venus*, 1510, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

31 *Bacchanal*, um 1518, Prado, Madrid.

32 *Zeus und Antiope*, 1528, Musée du Louvre, Paris.

33 Robert Fernier, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet*, 2 Bde., Lausanne/Paris 1978, Nr. 228, 335, 370, 371, 529, 532 (und 530).

34 Siehe Götz Adriani, *Renoir*, Ausst.kat. Kunsthalle Tübingen, Köln 1996, S. 272–273.

35 Hier seien nur einige interpretatorisch avanciertere Beiträge zu diesem für Picasso so zentralen Thema genannt: Leo Steinberg, «Picasso's Sleepwatchers», in: ders., *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York 1972, S. 92–114; Bernhard Fibicher, «*Süßer Schlaf*» und «*Schattenseite dieses Lebens*». *Zur Darstellung Schlafender in der Kunst des 19. Jahrhunderts* (Diss. Univ. Bern), Biel 1985; Aaron Sheon, «Courbet, French Realism, and the Discovery of the Unconscious», in: *Arts Magazine*, Februar 1981, S. 114–128; Millard Meiss, «Sleep in Venice», in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bonn 1964, Berlin 1967, Bd. 3, S. 271–278. Einen Überblick geben Margarete Pfister-Burkhalter, *Die Darstellung des Schlafes in der abendländischen Kunst*, Basel 1942, und Udo Kultermann, «Woman Asleep and the Artist», in: *artibus et historiae. An art anthology*, Nr. 22 (XI), 1990, S. 129–161.

36 Daix/Boudaille 1966 (wie Anm. 2), XI 9, 11 und XI 12, jeweils in anderer Konstellation mit Schlafender und einem Betrachter oder einer Betrachterin.

37 Siehe beispielsweise Christian Zervos, *Pablo Picasso. Œuvres de 1926 à 1932* (Editions «Cahiers d'art»), Bd. 7, Paris 1955, Nr. 332, 362, 364, 378, 407, 409; *Picasso and Drawing*, Ausst.kat. Pace Wildenstein, New York 1995, Nr. 50 und 51.

38 Michael Baumgartner, Kommentar zu Picassos *Nu couché*, in: Michael Baumgartner / Hans Christoph von Tavel, *Die Sammlung Karl und Jürg Im Obersteg*, Bern 1995, S. 54.

39 Daix 1995 (wie Anm. 21), S. 820.

40 Werner Spies, *Picasso. Das plastische Werk. Werkverzeichnis der Skulpturen*, in Zusammenarbeit mit Christine Piot, Stuttgart ²1983, unveränderte Neuauflage 1998.

41 Siehe Elizabeth Cowling / John Golding, *Picasso. Sculptor / Painter*, Ausst.kat. Tate Gallery, London 1994.

42 Hierzu Christa Lichtenstern, «Pablo Picasso: Frauenkopf. Marie-Thérèse», in: *Canto d'amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935*, hrsg. von Gottfried Boehm, Ulrich Mosch und Katharina Schmidt, Ausst.kat. Kunstmuseum Basel 1996, S. 284–288.

43 Siehe Spies/Piot 1983 (wie Anm. 40), S. 133–158.

44 Christian Klemm, «Material, Modell, Skulptur. Vom Aufheben der Dinge in die Vorstellung», in: *Cy Twombly. Die Skulptur*, hrsg. von Katharina Schmidt,

Ausst.kat. Kunstmuseum Basel; The Menil Collection, Houston 2000, S. 158.

45 Spies/Piot 1983 (wie Anm. 40), S. 463.

46 Ebd., S. 407–410 und 237. «Es sind dies – zusammen mit einer Reihe von kleineren Arbeiten, die ebenfalls hierher gehören – die letzten plastischen Arbeiten Picassos, in denen freie Modellierung und Wirklichkeitsübernahme zu derart eindrucksvollen Synthesen gesteigert wurden. Diese Werke bringen Picassos Technik der Assemblage zur höchsten Vollendung» (ebd., S. 240).

47 Ebd., S. 251.

48 Daix 1995 (wie Anm. 21), S. 171.

49 Siehe Spies/Piot 1983 (wie Anm. 40), S. 150.

50 Pepe Karmel, Kommentar zu *La guenon et son petit*, in: *Picasso. Masterworks from The Museum of Modern Art*, hrsg. von Kirk Varnedoe und Pepe Karmel, Ausst.kat. National Gallery of Canada, Ottawa 1998, S. 130.

51 Siehe den Überblick bei Daix 1995 (wie Anm. 21), S. 39–44.