

im *Wunderland* und *What We Are Fighting For* aus dem Kunsthaus Zürich. Beeindruckend waren aber auch drei mit Buntstiften ausgeführte Zeichnungen. Die größte und imposanteste Gruppe waren jedoch die ab 1946 entstandenen Spätwerke Kokoschkas, darunter *Matterhorn II*, die Porträts von *Theodor Körner* aus dem LENTOS Kunstmuseum Linz und *Pablo Casas* aus Vevey, das *Prometheus-Triptychon* aus der Courtauld Gallery in London, das *Thermophylae-Triptychon* aus Hamburg und Ansichten von Berlin, Venedig und London. Auch in diesem Zeitraum entstanden sehr schöne Buntstiftzeichnungen.

Wie aus den obigen Ausführungen hervorgeht, ist es gelungen, die Retrospektive mit einem Forschungsprojekt zu verbinden, bei dem Oskar Kokoschka als historische Persönlichkeit im Fokus stand. Jedoch hätte der Umstand, dass in der Ausstellung Werke aus allen Schaffensphasen des Künstlers zu sehen waren, eine gute Gelegenheit geboten, die stilistische Entwicklung Kokoschkas genauer zu untersuchen. Andererseits machen die im Katalog versammelten Beiträge deutlich, dass Kokoschka als Schriftsteller, Dramaturg und (politischer) Philosoph noch verhältnismäßig unerforscht ist. Ein großes Desiderat der Forschung wäre daher in meinen Augen eine umfassende interdisziplinäre Untersuchung der schriftlichen Äußerungen des Künstlers, wobei sein ‚Gesinnungswandel‘ ab 1946 am spannendsten erscheint. Dass der Künstler bis etwa 1945/46 dem Sozialismus sehr zugeneigt war, dürfte nicht von der Hand zu weisen sein, obwohl man auch betonen muss, dass er niemals Mitglied einer Partei war. Ab 1946 gibt es jedoch wenige politische Statements von Kokoschka. Sicher ist, dass die erste Gesamtschau dieses Themenfeldes für die zukünftige Kokoschka-Forschung wichtige Impulse setzt.

ANNA SIMON
Wien



Fondation Beyeler und Raphaël Bouvier (Hrsg.); Picasso. Blaue und Rosa Periode (Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Riehen/Basel); Berlin: Hatje Cantz 2019; 300 S., 171 Abb.; ISBN 978-3-7757-4504-8; € 60

Im Frühjahr dieses Jahres widmete die Fondation Beyeler ihre gesamte Ausstellungsfläche Pablo Picasso in einer Doppelschau. Die Hauptausstellung ‚Der junge Picasso – blaue und rosa Periode‘ war eine Kooperation mit den Pariser Museen *Musées d’Orsay* et de l’*Orangerie* und *Musée National Picasso-Paris*, die die künstlerische

Entwicklung des Künstlers zwischen den Jahren 1901 bis 1907 zeigte. Im Fokus war der „Moment[in dem] Picasso zu Picasso wird“¹, wobei sich die Schau hauptsächlich

1 Raphaël Bouvier in der Videoeinführung zur Ausstellung, zu sehen auf: <https://www.fondation-beyeler.ch/picasso/>.



Abb. 1: *Portrait d'Àngel Fernández de Soto, Barcelona, 1903, Öl auf Leinwand, 70,3 × 55,3 cm, Privatsammlung (115)*

lich auf die Malerei Picassos konzentriert. Die Nebenschau ‚Panorama Picasso‘ zeigte als Fortführung der Hauptausstellung Picassos Werke aus der ständigen Sammlung der Fondation Beyeler, die zwischen 1907 und 1972 entstanden waren. Ein umfangreiches Rahmenprogramm mit einem eigenen ‚Café Parisien‘, einem multimedialen Vermittlungsraum und, nicht zuletzt, einem großzügigen Katalog wurden den Bildern beigegeben.

Der große, vollfarbig illustrierte Katalog wurde nach einem Vorwort und einer Einleitung in der Folge chronologisch nach Jahren geordnet. Jedes Jahr beginnt zunächst mit einem *Journal*, das in jedem Kapitel hellblau unterlegt ist, und sich dadurch vom rosafarbenen Vertiefungstext und den weiß hinterlegten Katalogbeiträgen unterscheidet. Dieser gestalterische Eingriff macht den Katalog trotz der vielen Beiträge sehr übersichtlich. Auch das Layout des Kataloges bietet der Leserin ein gutes Leseerlebnis und die hervorragende Qualität der Bilder, die in den vielen Detailaufnahmen Arbeitsspuren sichtbar werden lassen, sind für ein weiteres Studium dieser Bilder hervorragend geeignet. Befinden sich doch die meisten Originale, wie die Ausstellungsmacher immer wieder betonen, auf der ganzen Welt in zahlreichen Sammlungen verstreut und sind nicht unbedingt frei zugänglich zu studieren.

Das Vorwort der fünf beteiligten Autor_innen Claire Bernardi, Raphaël Bouvier, Laurent Le Bon, Stéphanie Molins und Émilie Philippot erklärt explizit wie implizit, worum es den Machern der Ausstellung und des Katalogs ging. Das Ziel des Katalogs sei es, die Zeitspanne in ihrer Chronologie darzustellen, ohne in eine allzu



Abb. 2: *Le Vieux Guitariste*, Barcelona, 1903/04, Öl auf Holz, 122,9 × 82,6 cm, The Art Institute of Chicago (115)

detaillierte Periodisierung zu verfallen und dabei einen „ausgewogenen Abstand zwischen ‚Entmystifizierung‘ und Respekt vor der Integrität des Œuvres, zwischen einer allzu fragmentarischen Sicht auf die Jugendjahre des Künstlers und einem globalen Zugang zum ‚Genie Picasso‘“ (16) zu wahren. Eine Entmystifizierung gelingt in diesem Katalog nicht. Dazu werden die Bilder im weiteren Verlauf des Katalogs allzu sehr mit der Biographie Picassos verknüpft und das künstlerische Umfeld zu wenig thematisiert. Zudem ist der Fokus allein auf eben jenen ‚Moment‘ gelegt, in dem Picasso zu Picasso wird.

In der Einleitung kommt die Rede fast zuvorderst auf die Rezeption von Picassos Kunst, die vor allem in den 1950ern und 60ern durch die Herausgabe von Lithografien von einer breiten Öffentlichkeit rezipiert wurde. Die Reproduktionen fanden Einzug in die Wohnungen der Mittelschicht, wurden aber auch durch ihr Vorkommen in zahlreichen französischen Filmen der Nouvelle Vague, in Hollywood Filmen oder den Simpsons verbreitet, in deren Ausstattung Picassos frühe Bilder oft vorkommen. Diese Begeisterung für die frühen Arbeiten Picassos und die frühen Biografien oder „biografischen Fiktionen“ (20) sei vor allem auf die Faszination des Publikums für den „jungen Wunderkünstler“ zurückzuführen, einer „mythischen Vision eines jungen, mittellosen Künstlers in der Tradition der romantischen Künstlerfigur des 19. Jahrhunderts.“ (20) So ganz kann auch dieser Katalog von dieser Erzählung nicht Abstand nehmen, wobei der Akzent mehr auf der Geniewerdung Picassos liegt als auf der Mittellosigkeit des armen Genies. Die vielen Kontexttexte versuchen durch-



Abb. 3: *L'athlète, Der Athlet, Paris 1905, Gouache auf Karton, 54 × 44 cm, Privatsammlung (187)*

aus, die Rezeptionsgeschichte des frühen Picasso zu beleuchten, ein Anliegen, das Aufschluss über seinen beispiellosen Erfolg geben könnte.

Die Relevanz von Sammlern für Picassos Werk, seinen Erfolg und seine Rezeption wird im Folgenden in der Einleitung thematisiert, diese in aller Ausführlichkeit erzählte Geschichte steht etwas befremdlich im Kontext des Katalogs. Erst mit dem Schwenk auf die Ausstellungsgeschichte von Picassos frühen Schaffensperioden wird die Relevanz des Themas einleuchtend. Da viele Werke dieser frühen Phasen inzwischen in Privatbesitz sind oder aus konservatorischen Gründen nicht ausgeliehen werden können, kann die Ausstellung nicht vollständig sein. Ein Bestreben, das nicht ganz verständlich ist, denn es ist fraglich, ob ein Mehr an Bildern ein Mehr an Verständnis für den jungen Picasso hervorgerufen hätte. Genauso wenig hätte wahrscheinlich eine detailliertere Unterteilung des Frühwerks zu mehr Erkenntnis geführt, wie die Autor_innen klar darstellen (23). Gemeinsam mit Picasso warnen sie auch davor, das Frühwerk nur im Rahmen der Entwicklung des Künstlers zu betrachten, die Bilder seien im Nebeneinander gleichberechtigt. Schade, dass im Katalog also immer wieder die Werdung Pablo Ruiz Picassos zu Picasso betont wird und der Band am Ende doch auf die Entwicklung eines Bildes zustrebt, womit „der erst 25-jährige Picasso zum revolutionären Begründer des Kubismus und epochalen Erneuerer der modernen Kunst“ avancierte. (217)

Auch wenn der Katalog also „eine Neuinterpretation seines Œuvres nach dem Prinzip eines sich linear zu einer idealen Kreation hin entwickelnden Prozesses [...] vermeiden [möchte], in dem die Blaue und Rosa Periode eine erste Etappe wären“ (25),

ist die Betonung auf ein Kontinuum der Bilder und das Beibehalten der beiden Begriffe Rosa und Blau nicht gut geeignet, hier einen Gegenentwurf zu bieten. Und letztlich sieht man anhand des Katalogs und seinen fabelhaften Aufnahmen, dass Picasso experimentiert und seine Malerei tatsächlich beständig weiterentwickelt. Die Begriffe des Prozesses wie auch der Entwicklung sind hier also nicht zu verwerfen, sie sind auch nützlich, und bei einer chronologischen Sortierung vielleicht gar unvermeidlich. Vielmehr ist es das Wissen der Nachgeborenen, dass am Ende der Kubismus steht, das somit oft im Weg ist und dessen sich der Katalog nicht immer erwehren kann.

Wie schon gesagt, beginnt jedes Jahr mit einem *Journal*, einer fragmentierten Sammlung verschiedener biographischer Aspekte oder zeitgeschichtlicher Kontextualisierungen. Jedes *Journal* beginnt mit einem Überblickstext, gefolgt von kurzen bis sehr kurzen Beiträgen, die wichtige Ereignisse aus Picassos Leben und Umfeld, aber darüber hinaus auch aus der Zeitgeschichte fragmentarisch und oft ohne großen Zusammenhang erläutern. Angereichert sind diese mit Fotografien, Zeichnungen, Gemälden, die sich nicht in der Ausstellung befinden, oder auch Werken anderer Künstler, die einen großen Einfluss auf Picasso in diesem Jahr hatten. Das Mosaik dieser kleinen Beiträge erlaubt es der kursorischen Leserin, schnell den Inhalt des Jahres zu überfliegen und einzelne Beiträge zu lesen, um dann zum nächsten zu springen. Das Jahr wird so nicht in einer stringenten Geschichte erzählt, sondern in all seinen Facetten aufgezeigt, wobei die *Ortsveränderung* Picassos im Jahr 1902 damit den gleichen Stellenwert bekommt wie seine *Auslotung der blauen Welt* oder die *Gitanos der Vorstädte* (80). Während diese drei Teile noch in einen auf Picasso fokussierten Erzählstrang integriert werden können, wird es dann mit dem *Generalstreik*, *Bilder der Einsamkeit*, *Das Hospital de la Santa Creu i Sant Pau*, *Die Blautöne Barcelonas*, *Galerie Berthe Weill*, *Die flüchtige Freude*, *Ein gewisser Japonismus*, und so weiter, viel schwieriger (83ff.). Die Texte sind somit vergleichbar mit kleinen Mosaiksteinen, die zwar die reichen Facetten eines Jahres bezogen auf einen Menschen beleuchten, die es aber bei naher Betrachtung schwer machen, das große Ganze noch zu überblicken. Mit jeder Überschrift muss sich die Leserin erneut fragen, wie hat dieser kleine Absatz nun mit Picasso zu tun, und warum wird mir gerade dieser Aspekt mitgeteilt. Der Text ist so fragmentiert, dass sich ein flüssiges Lesen des *Journals* manchmal schwierig gestaltet.

Das Ziel scheint gewesen zu sein, einen kurzweiligen Text zu generieren, der es den Besuchern erlaubt, mal hier, mal dort zu lesen, zu stöbern, und dabei die Welt in einem Nebeneinander abzubilden, wie sie sich in Picassos Umfeld in einem bestimmten Jahr darstellen mochte. In gewisser Weise nimmt der Katalog konzeptionell so Picassos Aussage auf, seine Bilder nicht in einem Kontinuum zu sehen: „Sie bedenken nicht, daß es alles die gleichen Bilder nur auf verschiedenen Ebenen sind.“ (24)

Dieses Kontextualisierungsmosaik bettet die Bilder in einen weit größeren Kontext ein, als einen ausschließlich biographischen und bietet dem Leser immer wieder Einstiegsmöglichkeiten in den Text, leider auf Kosten des Gesamtzusammenhangs. Was diese Teile der Kapitel aber auszeichnet, ist, dass sie die in der Ausstellung vernachlässigte zeichnerische Leistung Picassos, wie auch seine Druckgrafik verstärkt aufkommen lassen.

Jedes Jahr hat dazu noch mindestens ein, oft zwei rosa hinterlegte Kontextualisierungen, die von Gastautoren geliefert wurden. In diesen sind für diese Zeit wichtige Ortschaften thematisiert, Aspekte von Picassos Kunst, wie Erotik (96ff.), Druckgrafik (188ff.) oder Picasso als Bildhauer (236ff.), aber auch wichtige Ausstellungen, die Picasso in diesem Jahr hatte, wie die bei Vollard (1901, 54ff.), die in der Galerie Berthe Weill (1902, 94ff.), oder die bei Serrurier (1905, 178ff.). Mit diesen Schwerpunktsetzungen folgt der Katalog der Einführung, in der Sammler und Ausstellungen sehr stark betont werden.

Das Jahr 1907 wird im Katalog als Bruch mit seinem vorhergehenden Schaffen thematisiert; es ist das Jahr, auf das dieser Katalog zuzustreben scheint. Zunächst äußert sich das dadurch, dass dieses Jahr kein *Journal* mehr bekommt, sondern sofort mit einem längeren Text zu *Les Femmes d'Alger* beginnt. Die Skizzen und Skulpturen, die im folgenden Teil dann gezeigt werden, sind Picassos Hinführung zu diesem Bild, im Katalog „rastlose und qualvolle Suche“ (272) genannt. Mit diesen Skizzen im Zwei- und Dreidimensionalen endet der Katalogteil. Es schließt noch ein Interview mit dem Biografen Picassos an, John Richardson, der in seiner Biographie seine persönlichen Erinnerungen an den Künstler verarbeitet hatte.

Was sowohl Ausstellung und Katalog durch die Bilder sehr deutlich werden lassen, ist, dass Picasso ein hervorragender Maler war und es in aller Neuheit des Farbauftrags nicht zuletzt die Qualität seiner Malerei sein musste, die ihm für diese Periode den wohlverdienten Ruhm einbrachte. Leider wurde dieser Aspekt der Materialität und der sehr differenzierten Malerei selbst in der Ausstellung wie auch im Katalog nie verbalisiert. Es bleibt zu hoffen, dass das in den zahlreichen Vermittlungsangeboten passiert ist, die in der Ausstellung zur Verfügung standen. Denn das hat man natürlich vor allem vor den Originalen studieren können, wobei die hochkarätigen Aufnahmen durchaus die Magie der Bilder erahnen lassen.

GITTA BERTRAM
Tübingen



Ulrike Hoffmann-Goswin; Sakrale Glasmalerei der 1960er bis 1980er Jahre in Deutschland. Bildthemen, Gestaltung und Funktion; Regensburg: Schnell & Steiner 2019; 368 S., 173 farb. Abb.; ISBN 978-3-7954-3379-6; € 69

Erfreulich, dass die Autorin Ulrike Hoffmann-Goswin ihr Thema verstehen, gründlich durchdringen und verständlich und nachvollziehbar vermitteln will und kann. Kompakt und lesbar geschrieben hat sie ein Basisbuch über *Sakrale Glasmalerei der 1960er bis 1980er Jahre in Deutschland. Bildthemen, Gestaltung und Funktion* veröffentlicht. Im Anspruch umfassend und forschungsanregend geht sie auf die Begriffsunschärfen im Feld der Glasmalerei und der sakralen Kunst im Vorfeld ein und beschränkt sich auf