

Silke Immenga

Jonathan Brown (Hg.): Picasso and the Spanish Tradition. Yale University Press. New Haven und London 1996. (194 S., zahlreiche Farb- und Schwarzweißabbildungen)

John Richardson: Picasso. Leben und Werk 2. 1907-1917. In Zusammenarbeit mit Marilyn McCully. Kindler Verlag, München 1997. Aus dem Englischen von Linda Gränz. Originalausgabe: *A Life of Picasso.* Random House New York 1996. (525 S., über 850 Schwarzweißabbildungen)

Obwohl Picasso seine ersten 23 Lebensjahre überwiegend in Spanien verbrachte und sein Heimatland seine Kunst in vielerlei Hinsicht geprägt hat, gilt er doch noch als ein ganz durch Paris geformter, wenn nicht sogar als ein französischer Künstler. Hier hat erst die Demokratisierung in Spanien und das damit wieder erwachte Interesse an seiner Kultur objektivere Perspektiven ermöglicht. Dieser neue Ansatz soll am Beispiel zweier jüngerer Publikationen exemplarisch erörtert werden.

Während Richardson eine klassische Monographie vorlegt, in der er insbesondere Picassos spanische Herkunft thematisiert, stellt Browns Publikation eine Aufsatzsammlung mit fünf Beiträgen ausschließlich unter diesem Gesichtspunkt dar. Aufgrund der Initiative des Spanish Institutes in New York, wurde im April 1992 ein Symposium organisiert, dessen Vorsitzender Jonathan Brown das Thema *Picasso and the Spanish Tradition* anregte. Drei der Aufsätze stammen von Kunsthistorikern der renommierten New York University (NYU). Sichtweisen jenseits US-amerikanischer Positionen, vor allem aber die spanische Perspektive zum Thema, bleiben hier somit leider weitgehend ausgespart.

Die chronologisch sortierten Aufsätze sind thematisch weit gestreut und recht heterogen in ihrem methodischen Ansatz. In der Einleitung legt der Herausgeber den Rahmen fest und stellt die Hauptthesen der Referenten vor. Wie eine Rechtfertigung erscheint der Hinweis von Brown, er habe *Guernica* nicht berücksichtigt, da dieses Bild bereits ausgiebig in der Literatur diskutiert worden sei. Das Antikriegsbild, welches Picasso 1937 für den Spanischen Pavillon der Weltausstellung in Paris malte und das ein Symbol für die spanische Republik darstellte, ist aber ein bedeutender Eckpfeiler in der Auseinandersetzung mit seinem Geburtsland, das Fehlen dieses wichtigen Themenkomplexes bedeutet daher ein deutliches Defizit der Veröffentlichung.

Der Band *Picasso and the Spanish Tradition* wird mit dem gleichnamigen Aufsatz von Jonathan Brown (NYU) eröffnet. Der Autor sieht Picasso als legitimen Nachfolger der spanischen Malerei, die er als antiklassisch in den europäischen Kontext einordnet. Anschließend folgt der Beitrag *Narrating the Nation: Picasso and the Myth of El Greco* von Robert S. Lubar (NYU), in dem er darlegt, wie Picasso vom geistigen Umfeld des fin-de-siècle in Spanien geprägt wurde und folglich die unterschiedlichen Konzepte nationaler Identitäten für sein Schaffen beanspruchte. Robert Rosenblum (NYU) nimmt in *The Spanishness of Picasso's Still Lifes* eine ikonographische Untersuchung dieser Gattung vor. Wie bei Lubar ist auch bei Gertje Utley die nationale Identität als Impetus für Picassos Wirken zu verstehen. In ihrem Aufsatz *Picasso and the French Post-war „Renaissance“: A Questioning of National Identity* bringt sie Picassos mythologische Bilder und die politische Nachkriegssituation in Frankreich un-

mittelbar in Verbindung. Im fünften und letzten Beitrag *Picasso in the Studio of Velázquez* von Susan Grace Galassi (Frick Collection) steht Picassos *Las Meninas* -Rezeption von 1957 im Mittelpunkt.

Brown, dessen Forschungsschwerpunkt bei der Malerei des Siglo de Oro liegt, räumt dieser innerhalb der europäischen Malerei eine Sonderstellung ein. Sie folge nicht dem konventionellen Kanon, der überwiegend von Italien vorgegeben worden sei, sondern stelle mit antiklassischen Kriterien eine Gegenströmung dar. Der spanische *counterclassicism* sei bis ins 15. Jahrhundert zurückzuverfolgen. An Beispielen von Pedro Berruguete, Diego Velázquez, El Greco und Goya zeigt er die nicht-klassischen Merkmale auf, mit denen Picasso sich immer wieder auseinandersetzte und angeregt wurde, alternativ zum klassischen Kanon zu antworten. Seine These erscheint sehr zugespitzt und zu einseitig formuliert. In seiner Untersuchung, die weniger ins Detail geht, als einen breiten Überblick bietet, analysiert er keine Arbeiten von Picasso selbst. Außerdem diskutiert er ausschließlich die spanische Tradition, ohne den Stellenwert der französischen Kunst für ihn abzuwägen. Kenneth Silver hat in seiner Publikation über die Avantgarde in Paris herausgearbeitet, daß es insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg durch die politische Situation nationalistische Tendenzen gab, die sich auch in der Kunst manifestierten. Wie zahlreiche Anleihen an französische Meister zeigen, hat sich auch Picasso an dieser allgemeinen Tendenz orientiert.¹ Desweiteren blieb Edward Frys Aufsatz *Convergences of Tradition: The Cubism of Picasso and Braque* unberücksichtigt, in dem er dargelegt, daß Picassos Antiklassizismus eine dialektische Verneinung seiner tiefen klassischen Wurzeln sei.²

Robert S. Lubar hingegen untersucht kritisch und auf unterschiedlichen Ebenen die komplexe Rezeption El Grecos, unter Berücksichtigung zahlreicher spanischer und französischer Quellen.³ Im Mittelpunkt steht Picassos spanische Identität, die wesentlich durch das Vorbild El Grecos bestimmt wurde. Daß El Greco für Spaniens Kulturdiskurs Ende des Jahrhunderts von zentraler Bedeutung war, wird von Lubar verständlich dargelegt und präzise analysiert. Bevor Picasso 1904 nach Paris ging, hielt er sich in Barcelona und Madrid auf, wo er mit den Reformbewegungen der 98er Generation in Madrid einerseits und dem katalanischen Modernismo andererseits konfrontiert wurde. Beide Strömungen hatten El Greco für ihre eigenen Ziele rehabilitiert. Ausführlich referiert der Autor ihre Entstehung und Ziele, um zu belegen, daß diese konstitutiv für Picassos weitere Entwicklung waren. In den *Demoiselles d'Avignon*, die Analogien zu El Grecos *Die Öffnung des fünften Siegels* aufweisen, sieht er das Ergebnis von Picassos Aneignung nationaler Konzepte und sein individuelles Verständnis von Tradition und Geschichte. Folgerichtig thematisiert Lubar auch Picassos Position als Außenseiter bzw. als ein „fremder“ Künstler in Paris sowie die Reaktion des französischen Kunstmarktes auf den Spanier. Das dies ein Thema für Picasso war, das er jedoch auch erfolgreich für sich nutzen konnte, zeigt seine Serie von fünf Zeichnungen (1904), die die Reise von Barcelona nach Paris als kulturelles Erlebnis darstellen. Insgesamt bringt dieser Beitrag zwar keine unbekanntenen Quellen zum Vorschein, kann aber dennoch durch die logische und ausführliche Argumentation ein neues Licht auf Picassos künstlerische sowie nationale Identität werfen, die anfangs vornehmlich durch El Greco geprägt worden ist.

Robert Rosenblums These beinhaltet, daß Picassos Stilleben von spanischem Charakter seien. Seine Beweisführung baut er auf unterschiedlichen Argumenten auf. Anfangs stellt er Picassos Silleben denen traditioneller spanischer Maler gegenüber.

Der Vergleich soll zeigen, daß es Analogien zu Luis Meléndez bezüglich der Darstellung des Lichts sowie der perspektivischen Hierarchie der Objekte gibt und, daß Picasso sich an der Farbpalette und geometrischen Formen von Juan van der Hamen y León orientierte. Eine Einzelanalyse ist Picassos Komposition *Spanish Still Life* von 1912 gewidmet, da es mit der Integration spanischer Schrift, Hinweisen auf den Stierkampf und den spanischen Nationalfarben eine offensichtliche Hommage an sein Geburtsland darstellte. Desweiteren geht Rosenblum den dargestellten Gegenständen nach, um feststellen zu können, daß es eine deutliche Tendenz zu Objekten spanischer Herkunft gibt, wie z.B. katalanischer Keramik, den Trinkgefäßen *porrón* und *botijo*, dem Likör *Anis del Mono*, sowie der spanischen Klarinette *Tenora*. Auch Picassos Interesse am *momento mori* führt der Autor auf eine spanische Tradition zurück. Stets bezieht er Picassos künstlerisches spanisches Umfeld in Paris mit ein. Auch die Stillleben anderer Kubisten, wie z.B. Juan Gris' und Diego Rivieras, zeigen hispanophile Anleihen. Rosenblum irrt sich jedoch in der Annahme, Gris' spanische Hinweise seien symptomatisch und aus Verbundenheit zu seinem Herkunftsland gemalt worden. Juan Gris ist in dieser Hinsicht ein Gegenspieler zu Picasso: Biographie und Werkverzeichnis zeigen, daß Gris nach seiner Übersiedlung Spanien keinmal mehr besuchte, sich gänzlich in Frankreich assimilierte und spanische Merkmale in seinen Bildern Ausnahmen blieben.⁴

Der Aufsatz der Doktorandin Gertje Utley erweist sich als ein fruchtbarer und innovativer Beitrag zur gegenwärtigen Picasso-Forschung. Ihre These besagt, daß Picassos mythologische sowie antike Nachkriegsbilder im direkten Zusammenhang mit seiner „Flucht“ ins mediterrane Antibes stünden und von der politischen Nachkriegssituation in Paris ausgelöst worden seien. Das Verständnis seiner Bilder benötige die Berücksichtigung des Kontextes von Ort, Zeit und Kunstmarkt. Da Picasso um die Kontroversen zu seiner Kunst in der Presse gewußt habe, sei er nach Antibes entwichen, wo er auf seine mediterranen Wurzeln und einen arkadischen Frieden traf. Zur Darlegung dieser Auseinandersetzung recherchierte die Autorin in französischen Zeitungsarchiven. Nach ihren Ergebnissen wurde Picasso durch die neuentstandene politische Situation eines französischen Nationalismus zur Zielscheibe. Die Kommunisten feierten ihn als Symbol des wiedergewonnenen Friedens und größten französischen Meister. In der Skandalausstellung des Salon de Automne 1944 forderte dagegen das Publikum sein Geld zurück, da seine Deformationen des Menschen unmöglich Ausdruck des französischen Geistes seien könnten. Picasso wurde als orientalisch und als Gefahr für die westliche Zivilisation beschimpft. Als Reaktion reiste Picasso ans Mittelmeer, wo er einen eigenen Klassizismus, nicht den der Nationalsozialisten, verfolgte. Picasso gründete in Vaullaris eine Art Fluchtort für spanische Exilanten, um so das schmerzliche selbst auferlegte Exil zu überwinden. Seine Übersiedlung von Paris ans Mittelmeer, so die Autorin, sei ein Symbol für beides, der verlorenen Heimat sowie einer traurigen Gegenwart.

Im letzten Aufsatz des Bandes untersucht Susan Grace Galassi Picassos *Las Meninas* -Rezeption von 1957. Nachdem sie die große Komposition von Velázquez vorgestellt und seine Wirkungsgeschichte angesprochen hat, erörtert sie das Interesse Picassos an diesem Bild. Den Essay über *Las Meninas* von dem Philosophen Michel Foucault bewertet sie als grundlegend. Die Attraktivität des Bildes habe für Picasso im Realismus-Problem gelegen, da er als Kubist an der Darstellung von realen und bildlichen Räumen interessiert war. Aber auch Assoziationen an seine spanische

Kindheit und Jugend sieht die Autorin als Grund für seine Variationen. Die 45 Bilder unterteilt sie in drei Phasen: Overture, Interlude und Coda. Die Overture umfaßt überwiegend Portraitstudien der Infantin, isoliert oder im Raum sowie farbig oder monochrom. Die Bilder der zweiten Phase weichen thematisch ab und zeigen Fensterausblicke mit Taubendarstellungen. Anschließend konzentrierte sich Picasso auf die Gesamtkomposition. Diese großformatigen Bilder zeigen den geheimnisvollen Raum, den Picasso mit stilistischen Verweisen auf sein früheres Œuvre kombinierte. Abschließend fertigte Picasso kleinere Kompositionen an, die teilweise an seine ersten Variationen anknüpfen. Die Struktur der Serie bleibt in dem Beitrag jedoch unklar. Picasso wollte, nach Galassi, seine Kunst mit der Tradition konfrontieren, in dem er in die Variationen Querverweise auf Privates und künstlerische Rückbezüge integrierte. Ebenso interessierte ihn das Thema des Künstlers und sein Atelier, wobei die Künstlerfigur Velázquez auffallend selten zur Darstellung kommt.

Auch in John Richardsons neuerschienener Picasso-Biographie, die sich sowohl an den interessierten Laien als auch an ein Fachpublikum wendet, ist die Bedeutung Spaniens und der spanischen Tradition für Picasso berücksichtigt worden. Sechs Jahre lang ließ dieser Band, der zweite von einer geplanten vierbändigen Monographie, auf sich warten. Angefangen mit dem epochalen Bild der *Demoiselles d'Avignon* von 1907 bis zu Picassos Zusammenarbeit 1917 mit dem Russischen Ballett für das kubistische Stück *Parade* unter der Leitung von Sergej Diaghilev berichtet der Autor ausführlich und detailliert aus Picassos Leben. Das Buch ist in 27 Kapiteln unterteilt, die vornehmlich nach Orten und Personen benannt sind.

Obwohl es als Biograph weniger seine Aufgabe ist, eröffnet Richardson den Band mit einer Eigeninterpretation des bereits schon oft diskutierten Bildes *Les Demoiselles d'Avignon*: Picasso folge ikonographisch ganz den Vorstellungen Baudelaires. Als ein „Maler des modernen Lebens“ widme er sich zwei gesellschaftlich entgegengesetzten Sujets: Dirnen im Freudenhaus einerseits und die bisher unbeachtete Darstellung von Equipagenparaden im Park andererseits, wie sie sich auf dem Verso einer *Demoiselles*-Skizze finden. Mit der Hervorhebung dieses letzten Motivs rückte sich der Autor selbst in den Vordergrund, da die Skizze aus seinem Privatbesitz stammt. Einzeldeutungen bleiben eher Ausnahmen. Richardson Stärke liegt ohne Zweifel in der Entwirrung des dichten Personengeflechts aus Freunden, Bekannten, Kunsthändlern und Geliebten, die Picasso in diesen zehn Jahren begleiteten. Der Leser erhält nicht nur reichlich Informationen über diese Figuren, sondern auch darüber hinaus über deren weiteres Schicksal. Manchmal gerät dem Autor die Charakterisierung jedoch zu polemisch.

So wurde Gertrude Stein, wie bereits im ersten Band, unberechtigterweise scharf kritisiert und ihre Rolle als Sammlerin verkannt. Sowohl mit Blick auf ihre Picasso-Monographie, in der sie den Kubismus als Spanisch deklarierte, als auch auf ihre Sammlung kubistischer Bilder, die keine Arbeit von Braque aufwies, wirft Richardson ihr mangelnde Kunstkenntnis vor und disqualifiziert sie als Zeitzeugin. In der Monographie wird ihre wichtige Rolle als Mäzenin und Freundin unterbewertet. Unerwähnt bleibt die Tatsache, daß Gertrude Stein nicht unter kunsthistorischen Kriterien sammelte, sondern aufgrund ihrer individuellen Entscheidungen. Als Künstlerin sammelte sie nach eigenen ästhetischen Vorstellungen, die im wesentlichen aus ihrer Zuneigung zu Spanien und somit zu Picasso resultierten. Unverständlich ist, warum der Autor trotz seinem Interesse an Picassos spanischem Erbe Gertrude Stein negativ kritisiert.

Den *Les Demoiselles d'Avignon* hingegen, schreibt er emphatisch eine spanische Genese zu. So ist Richardson der Meinung, daß Picasso die afrikanische Plastik als Inspirationsquelle für sein Bild der *Demoiselles* in den 30er Jahren energisch ablehnte, um die spanischen Anleihen zu unterstreichen. „Seine politische Starrolle wurde für ihn zum Quell eines glühenden Stolzes. In dem zu jener Zeit herrschenden Klima wollte der expatriierte Picasso sich selbst und die Welt überzeugen, daß die *Demoiselles*, sein revolutionärstes Gemälde, in ihrem Atavismus Geist und Stil genauso durch und durch Spanisch waren wie *Guernica*." (S. 39) Der Vergleich zwischen einer kubistischen Konstruktionsskizze von 1913 mit der *Dama de Elche*, einer bedeutenden iberischen Skulptur, ist ein weiterer Hinweis des Autors, daß Picasso stets auf sein spanisches Erbe zurückgegriffen hat.

Ohne den Maler als übernatürlich zu stilisieren oder zum Patrioten zu machen, zeichnet der englische Kunstkritiker Richardson ein lebendiges und facettenreiches Portrait des Spaniers Picasso. Die Monographie füllt ohne Zweifel eine Lücke in der Picasso-Literatur, da es den Beiträgen seiner Lebensgefährtinnen Fernande Olivier oder Françoise Gilot an Objektivität mangelt und die anderen Biographien durch die Forschung längst überholt worden sind.⁵ Dank der Bekanntschaft des Autors mit Picasso selbst und seiner Familie, enthält der vorliegende Band bisher unpublizierte Dokumente, Werke und Aufzeichnungen aus persönlichen Gesprächen auch mit dem Künstler, die zur „Entschlüsselung“ seines widersprüchlichen Lebens beitragen. Lobenswert sind die über 850, teils noch nie publizierten Abbildungen, darunter zahlreiche, von Picasso selbst aufgenommene Fotografien. Diese bieten vollkommen neue Vergleichsmöglichkeiten mit anderen Inspirationsquellen und gewähren nicht nur einen Blick auf den Maler als Fotografen, sondern zeigen auch, welchen Stellenwert Fotos in Picassos bildnerischer Arbeit hatten.

Die besprochenen Publikationen spiegeln das neue Interesse, Picassos Geburts- und Heimatland stärker zu berücksichtigen. Während in den 60er Jahren der Verweis auf Spanien meist nicht über einige atmosphärische Andeutungen hinaus kam, ist die aktuelle Forschung um konkrete Tatsachen und eine Entmythologisierung des Themas bemüht.⁶ Aus Spanien selbst, wo erst 1965 die ersten Bilder angekauft wurden, kamen dabei wichtige Impulse. Zu nennen wäre hier die Stiftung des Picassos-Museums in Barcelona (1970 eröffnet) durch den langjährigen Sekretär Picassos, Jaime Sabartés, und die Arbeiten des Kunsthistorikers Josep Palau I Fabre.⁷

Wie die Beiträge von Robert S. Lubar und Gertje Utley zeigen, bekommt jetzt auch die Frage nach der nationalen Identität mehr Gewicht, nachdem das Thema Picasso und Spanien bisher überwiegend ikonographisch untersucht worden war. Dabei wird Identität nicht als primordial, d. h. angeboren und unveränderbar, sondern als konstruiert definiert, gemäß neueren Forschungstendenzen in der Soziologie. Das Interesse an der nationalen Herkunft des Künstlers mag auch aus der aktuellen Globalisierungsdebatte herrühren, die die Frage nach regionalen Faktoren wieder stärker werden läßt. Zukünftig könnten hier weitere Punkte von Interesse sein: die Wandelbarkeit und die Instrumentalisierung von Identität, die sich entsprechend unterschiedlicher politischer und sozialer Kontexte verschieden ausprägt. Ebenso würde die Einbettung der Vita Picassos in den künstlerischen Kontext anderer spanischer Künstler in Paris, das bisher zu isoliert betrachtete Phänomen seines Erfolges besser verständlich machen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Silver, Kenneth: *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World-War, 1914-1925.* London, Thames and Hudson 1989.
- 2 Edward Fry in: *Picasso and Braque. A Symposium.* Organisiert von William Rubin, moderiert von Kirk Varnedoe und herausgegeben von Lynn Zelevansky. Museum of Modern Art, New York 1992, S. 92-103.
- 3 Aus Zeitgründen konnte wohl der Ausstellungskatalog *El Greco. Su revalorización por el modernismo catalán* (Barcelona 1996) nicht berücksichtigt werden.
- 4 Zu Gris vgl. Kahnweiler, D.H.: *Juan Gris. Leben und Werk.* Stuttgart 1968, sowie Cooper, Douglas: *Catalogue Raisonné of the Painted Work,* Paris 1977.
- 5 Berger, John: *Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso.* Hamburg 1994 (Harmondsworth 1965). Daix, Pierre: *Picasso créateur. La vie intime et l'Œuvre.* Paris, Seuil, 1987.
- 6 Gilot, Françoise/ Lake, Carlton: *Leben mit Picasso.* München 1980 (New York 1964). Olivier, Fernande: *Picasso und seine Freunde.* Zürich 1982 (Paris 1933). Penrose, Roland: *Pablo Picasso. Sein Leben-Sein Werk.* München 1981 (London 1958).
- 6 Carmona, Eugenio in: *Ausst.-Kat.: Picasso-Miró-Dalí und der Beginn der klassischen Moderne.* Frankfurt/M. 1991. Herding, Klaus: *Pablo Picasso. Les Demoiselles d'Avignon. Die Herausforderung der Avantgarde.* Frankfurt/M. 1992. Perucho, Joan: *Picasso, el Cubismo i Horta de Sant Joan.* Tarragona 1993. Die Veröffentlichung hebt zwar die Bedeutung des Ortes Horta de Sant Joan für den Kubismus hervor, ist jedoch wegen der Bekanntheit des Autors mit Picasso nicht besonders objektiv.
- 7 Palau I Fabre, Josep: *Picasso y Catalunya.* Barcelona 1966, sowie *Doble Ensayo sobre Picasso.* Barcelona 1968.