

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

38. Jahrgang

Mai 1985

Heft 5

Ausstellungen

DER JUNGE PICASSO. FRÜHWERK UND BLAUE PERIODE

Kunstmuseum Bern, 8. Dezember 1984 bis 3. März 1985.

Die Rand- und Grenzbezirke von Picassos Kunst stehen zur Debatte. Malerei und Druckgraphik aus seinen letzten zwanzig Lebensjahren wurden 1981 im Kunstmuseum Basel gezeigt, der bislang jüngste Versuch, das Spätwerk und die ihm innewohnende Eigengesetzlichkeit kunsthistorisch zu erfassen und zu gliedern. Die Aktualität des späten Picasso lag auf der Hand, sichtbar nicht zuletzt durch die ihm zugewiesene Vaterrolle in der vorausgegangenen Ausstellung der Royal Academy in London *A new spirit in painting* aus demselben Jahr.

Auf der entgegengesetzten Seite dieser fast ein Jahrhundert ausfüllenden Biographie folgte jetzt eine Ausstellung des Kunstmuseums Bern mit dem Titel *Der junge Picasso*, die mit mehr als zweihundert Exponaten die Zeit von 1890—1904 unter Einschluß der Blauen Periode umfaßte.

Das Echo kommt nicht von ungefähr. Der Entfesselung der späten Arbeiten, die in Basel zu verfolgen war, antwortete jetzt in Bern die flackernde Szenerie des Anfangs, aus der sich erst mit der Blauen Periode ein normativer Stil entwickelte. Ende und Anfang von Picassos Kunst zu betrachten, ist mehr als ein nur ästhetisches Vergnügen, das zufällig in zeitliche und räumliche Nachbarschaft gerückt war. Picassos historischer Beitrag zur Kunst des 20. Jahrhunderts, seine künstlerische Entwicklung seit dem Kubismus ist inzwischen so weitgehend aufgeklärt, dargestellt und von mehreren Generationen „aufgearbeitet“ worden, daß selbst so großartige Zentenerausstellungen wie die des Museum of Modern Art unter dem Gewicht der Bestätigungen kaum neue Einsichten zutage fördern. Die kritischen Bereiche liegen dagegen noch immer in der anhaltenden Rezeption des Spätwerks und der Periode „Picasso vor Picasso“, die dem Jahrhundertkünstler vorausgeht.

„Als ich im Alter dieser Kinder war, konnte ich zeichnen wie Raffael; aber ich brauchte ein Leben lang, um so zeichnen zu lernen wie sie,“ bekennt der 90jährige Künstler gegenüber Herbert Read. Damit lenkte er selbst die Aufmerksamkeit auf ein Phänomen, das einer Art umgekehrter Perspektive entspricht. Was weit zurückliegt, erscheint im Glanze früher Vollendung. Die Gegenwart erweist sich als steiniger Acker, dem man durch andauernde und beharrliche Bearbeitung die wilde Frucht naiver, ursprünglicher Bildhaftigkeit entreißen kann. Der Hinweis auf den klassischen Ursprung und das chaotische, jedenfalls unklassische Ende des gewaltigen Oeuvres ist weit mehr als eine persönliche, womöglich kokette Definition. Er resümiert einerseits eine Entwicklung, antizipiert jedoch die Fragestellungen, die in Bern nachdrücklich aufgeworfen wurden.

In einer beispielhaften und bewußt begrenzten Ausstellung wurde versucht, die Kompliziertheit und Vielschichtigkeit des Frühwerks sichtbar zu machen. Bezeichnend für die Ausgangslage ist dabei, daß mehr als ein Drittel — allein über 80 Leihgaben — aus dem Museu Picasso in Barcelona und weitere 30 Werke aus dem noch nicht eröffneten Musée Picasso in Paris stammten. Eine wichtige Gruppe von Arbeiten kam aus dem Besitz der Nachfahren Picassos. Mit einzelnen Beispielen waren auch die Sammlungen in Moskau und Leningrad vertreten.

In der stark gefilterten Auswahl erwies sich als Vorteil, daß die dominierenden Provenienzen deutlich zurückgedrängt und einer durchgehenden Strukturierung unterworfen wurden. Aus der Menge des nur an wenigen Plätzen so überreich aufbewahrten Materials — allein aus Picassos Schenkung 1970 an die Stadt Barcelona stammen über 2200 Zeichnungen, Pastelle, Skizzen, Aquarelle und Ölgemälde auf Leinwand, Papier und Holz, in Heften und in Alben — wurde eine entschiedene Auswahl getroffen. Ihre Prinzipientreue geriet mitunter in spürbare Konflikte mit dem ausufernden Stoff. Andererseits erwies sich die bewußte Zügelung und schrittweise Abfolge als vorteilhaft für die kleinteilige Raumfolge im Neubau des Berner Kunstmuseums. Es dominierte nicht der Revuecharakter mancher Großveranstaltungen, sondern die knappe und eher diskrete Kabinettstrategie.

Bei der Hängung war dafür gesorgt, daß optische Verweise Verbindungen herstellten. Hauptwerke waren auf größere Distanzen wirkungsvoll plaziert. Durch bestimmte Gruppierungen ergab sich eine mitunter spannungsvolle Dramaturgie, die jedoch selten den Kammerton der Inszenierung durchbrach. Das lag jedoch nicht nur an der Örtlichkeit und dem intellektuellen Vorgehen der Veranstalter, sondern offensichtlich auch am überlieferten Material.

Immer wieder ist es die Zeichnung, die sich als das gemäße Medium bewährt. Die Neuorientierungen finden hier zuerst ihren tastenden oder aggressiven Ausdruck. In allen Phasen seines Schaffens konnte Picasso auf den Stift als das verlässlichste Mittel zurückgreifen. Sein später Hinweis auf Raffael bezieht sich deshalb in klarer Einsicht auf die Zeichnung und nicht etwa auf die Malerei. Das gebräuchlichste Werkzeug ist für den 15jährigen wie für den 90jährigen der Bleistift. Diese Konstante erwies sich auch in Bern als künstlerischer Modul in der Vielfalt und Widersprüchlichkeit der Impulse.

Ganze fünfzehn Jahre — vom 9. bis zum 24. Lebensjahr Picassos — umfaßte die Berner Ausstellung. Die von Christoph von Tavel und Jürgen Glaesemer gesetzte Zäsur am Übergang von der Blauen zur Rosa Periode fällt zusammen mit Picassos endgültigem Wegzug aus Barcelona nach Paris. Aus dieser Vorentscheidung sprach die immer wieder sichtbare Ökonomie des Vorgehens, dem sich die Berner Veranstalter mit Absicht verschrieben haben.

In einem großen Rundgang war das Material der Ausstellung unaufdringlich chronologisch geordnet. Nach biographischen und inhaltlichen Zusammenhängen gliederten sich größere oder kleinere Werkgruppen. Selbst wenn einige gemalte Hauptwerke — darunter das berühmte Bild *Wissenschaft und Barmherzigkeit* aus Barcelona — fehlten, ergab sich doch durch die Hängung ein anregendes Geflecht vielfältiger und oft unerwarteter Bezüge als Spiegel der Jugendjahre in Barcelona. Auch in nebensächlichen Skizzen und oft gerade dort ist das Klima dieser Stadt um die Jahrhundertwende spürbar. Der „Wartesaal“ der spanischen künstlerischen Avantgarde oszillierte in unzähligen Brechungen; Aufbruchstimmung und Resignation liegen dicht nebeneinander, Euphorie und Melancholie üben eine anziehende und abstoßende Wirkung aus. Ihr Einfluß auf Picasso läßt sich nicht übersehen. Seine Reaktionsfähigkeit wird hier erstmals auf eine Probe gestellt, der er sich artistisch gewachsen zeigt.

Die Voraussetzungen zu dieser Adaptionfähigkeit werden früh gelegt, und dies macht die Ausstellung beispielhaft sichtbar. Der trockene, akademische Realismus des Vaters begünstigt die ersten Aufschwünge. Seine Toleranz, Zurückhaltung und Opferbereitschaft verhelfen dem jungen Pablo zu einer Unbefangenheit, die sich auf der Basis einer soliden Ausbildung ganz nach außen wenden kann. Picassos bis ins Klischee trivialisierte Passion für die Taube geht zweifellos auch zurück auf die biedere Hausmannskost, die im Atelier des Vaters, als eines Spezialisten für das Genre „Taubenschlag“, zu haben war (Kat. Nr. 7 und 208).

Beim Betrachten dieser Anfänge drängen sich drei Besonderheiten auf: Der „akademische“, ganz und gar unrevolutionäre Ausgangspunkt; sodann die Fähigkeit, die verschiedensten zeitgenössischen und auch wieder anachronistischen Vorbilder zu assimilieren; schließlich das Tempo und die schonungslose Intensität, in der sich diese sprunghafte, zeitkonforme und zugleich radikale Okkupation von Mitteln, Ausdruck und Inhalten vollzieht.

Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß der junge Picasso schon seine Zeitgenossen begeisterte und zugleich entmutigte: Die leichte Handhabung der gewählten Technik, der schnelle Zugriff auf das gewählte Sujet, das er mit Neugier und Routine, die ihm Auge und Hand verleihen, zum Objekt seiner künstlerischen Passion erhebt. Er produzierte anhaltend und stetig ein Selbstbewußtsein, das ihn rasch in den Mittelpunkt seiner Kollegen und Freunde brachte, wie es ihn ebenso schon früh von ihnen isolierte.

Picasso beginnt als ein „Könner“, und daß es sich um einen *jungen* Könner handelt, begründet zugleich die Faszination, die von ihm ausgeht, und die Anerkennung, die er findet. Die Ausstellung belegt aufs beste, wie milieugebunden der von

ihm praktizierte Jugendstil ist, wenn es sich um die Barcelona-Interieurs, um Mädchen und Cafés handelt (Kat. Nr. 48, 53). Zur gleichen Zeit steht ihm aber ebenso ein vereinfachter, lapidarer Strich zur Verfügung, sobald er in Straßenszenen Bettler und Zigeuner festhält (Kat. Nr. 46, 47). Statt der Jugendstilarabeske der Jeunesse dorée zeigt sich unerwartet Nachbarschaft zu Käthe Kollwitz, manchmal zu den zeitgleichen Studien von Paula Becker-Modersohn.

Auch Pissarro und Cézanne (Kat. 38) stehen Pate, wenn sich Picasso in Horta d'Ebri der Landschaft zuwendet. Er schult sich nicht an der Natur, sondern nähert sich ihr mit dem Rüstzeug, das er sich von seinesgleichen entlehnt. Seine Entwicklung ist charakterisiert durch Aneignungen, Nachahmungen, Empfindungen und die noch größere Fähigkeit, gefundene oder geborgte Formeln sofort wieder zu verlassen. Er hält sich nicht lange auf. Jedoch führt ihm jede Berührung neue Kräfte zu. Sein Freund und späterer Sekretär Sabartés hat dies begriffen. Picasso revanchierte sich, indem er Sabartés in Anhänglichkeit und Freundschaft portraitierte als einen Wechselbalg aller möglichen stilistischen Metaphern und Paraphrasen bis hin zur Karikatur (Kat. 76, 143).

Das berühmte Café Els Quatre Gats und sein Publikum erscheinen in Picassos zahllosen Studien als Laufsteg modischer Attitüden (Kat. 77—82). Dieser Treffpunkt einer Generation von Literaten und Künstlern begünstigte die Adaption aller neuen Importe aus Paris und Europa. Hier inkubierten Rivalität und Ehrgeiz, nicht zuletzt der von Picasso.

Seine drei Reisen nach Paris sind Expeditionen, exotische Unternehmen, die allein durch die Kameraderie der spanischen Kolonie erleichtert werden. Diese Aufenthalte und ihre künstlerischen Folgen werden in Bern knapp, eher zitatenhaft, markiert. Die aufregendsten Partien liegen im Umfeld einer Ausstellung, die Picasso im Juni 1901 bei dem Kunsthändler Vollard erhält. In diesem Zusammenhang wäre es lohnend, einmal eingehend die Bedingungen zu untersuchen, unter denen Picasso arbeitete: seine Euphorie, die ihn zu einer immensen Tätigkeit antrieb, wenn er allein für die Vollard-Schau 60 Bilder in kürzester Frist fertigstellte. Ganz offensichtlich bereitete er sich schon in Barcelona auf die Pariser Ansprüche vor. Aber erst in Paris sah er auch die Originale der von ihm verehrten Maler. Das „reproduzierende Arbeiten“ in Barcelona und Madrid erhielt erst in Paris buchstäblich Tiefenwirkung und Kolorit. Hier finden die überstürzten und rabiaten Exkursionen in die Farbe statt.

In einigen phantastischen und fast feuerwerksartigen Beispielen ist die koloristische Freiheit aus der Zeit der Vollard-Ausstellung belegt. Ihren Höhepunkt erreicht die Berner Ausstellung jedoch in den Vorstudien und den umgebenden Arbeiten zu dem berühmten Bild *La Vida* von 1903, einem Schlüsselwerk der Blauen Periode. Der in der Casagema-Story vorbereitete Rückzug auf die transzendierenden Wirkungen der Farbe Blau kulminiert, bezeichnenderweise, nicht in Paris, sondern wiederum in der Etappe von Barcelona. Mit der Werkgruppe von *La Vida* und dem *Familienbild Soler* — ein „Déjeuner sur l'herbe espagnol“ — erreichte die Ausstel-

lung auch wieder den festen Boden der Kunstgeschichte und inzwischen weitgehend abgesicherter ästhetischer Beurteilung.

Wo immer man jedoch Picasso recht nahe kommt, wird man sich bei jeder ordnenden und begrenzenden Darstellung unversehens überraschen lassen müssen von Beobachtungen, die sich der Zuweisung entziehen. Auch die Berner Ausstellung hat derartige Einbrüche glücklicherweise aufzuweisen, indem antizipierende und widersprüchliche Arbeiten den Stil- und Milieupluralismus jener Jahre durchkreuzen.

Ein schreitender *Weiblicher Akt mit erhobenen Armen* von 1902 (Kat. 164) erscheint noch vor der Blauen und Rosa Periode wie ein kühner Vorgriff auf eine kubistische Vision. Er ist der kunsthistorischen Begriffsbildung ebenso voraus wie manche andere Überraschung der Ausstellung. Die *Figur mit verschränkten Armen* von 1904 (Kat. 202), ein frisches, ausgezeichnet konserviertes Aquarell aus dem Museum of Modern Art, überspringt den stilistischen Kanon. Der rätselhafte Einzelgänger in der nachdenklichen Haltung einer Sphinx ist nichts anderes als die Präfiguration einer Leitfigur Picassos, die erst fast dreißig Jahre später auftauchen wird: des Minotaurus.

Mit einem Gemälde aus Ocker, Grau, Schwarz und Weiß von 1971 *Drei Figuren* (außer Katalog) schließt die Ausstellung. Es hängt in einer Folge von drei kleinen Räumen, die thematische Gruppen separat zusammenfassen, um die Kontinuität der Themen wie Familie, Stierkampf, Erotik erkennen zu lassen. Dieses Bild weist darauf hin, daß sich im Spätwerk „Raffaels Zeichenkunst“ in ihr Gegenteil verkehrte. Der Erfindungsreichtum der letzten Jahrzehnte ist — auch das zeigt die Ausstellung in ihrer Mannigfaltigkeit — vorgeprägt in den unkindlichen Arbeiten des Kindes Picasso.

Das systematische und „vorgreifende“ Konzept von Jürgen Glaesemer bucht als Gewinn zweifellos eine Übersichtlichkeit, die einem bei der Benutzung des Kataloges leicht abhanden kommen kann. So anregend die Lektüre der zum Teil vorzüglich recherchierten Beiträge ist: das ausgebreitete Zitat- und Dokumentationsmaterial verstellt eher die Orientierung, als daß es zur Aufklärung beiträgt.

Was in der Ausstellung als Parallelführung entwicklungsgeschichtlicher und thematischer Zusammenhänge akzeptabel war, gerät im Katalog schließlich zum Handicap. Seine Benutzbarkeit wird durch die Vermengung von Motivketten, biographischen Stationen, zeitgenössischen Kommentaren und eingestreuten kunsthistorischen Interpretationen erheblich gemindert. Die pendelnde Arbeitsweise Picassos dieser Zeit ist sicherlich nur mit Mühe zu entwirren. Der Pluralismus der Interpretationsansätze entspricht diesem Tatbestand. Das vielschichtige, häufig unübersichtliche künstlerische Terrain, in dem sich Picasso bewegte, erschwert zweifellos eine eindeutige Zuordnung und Bewertung der künstlerischen Überlieferung der Frühzeit. Das kritische Inventar der „Lehr- und Wanderjahre“ von Malaga über La Coruña, Barcelona, Madrid, Horta d'Ebro, wiederum und wiederholt Barcelona, Paris und Madrid umfaßt eine solche Fülle von Kapiteln und Abschnitten, daß es noch für längere Zeit ein ergiebiges Operationsfeld kunsthistorischer Forschung bleiben dürfte.

Der unerwartete und überwältigende Ausstellungserfolg im Berner Kunstmuseum hat ein Janusgesicht: bewundert wird das jugendliche, akademische Genie ebenso wie das Zwielight des fin de siècle, in dem es auftaucht. Das Surrogat der „heilen Welt“ entschädigt noch einmal, einschließlich der Blauen Periode, für die Attacken des unbequemen Künstlers. Denen war das Publikum in Bern zu seiner Zufriedenheit (noch) nicht ausgesetzt. Aber wer sich allein auf die zahlreichen Selbstbildnisse konzentrierte, dem teilte sich die Unruhe Picassos mit, der sich auf den Kampf mit seinem Jahrhundert vorbereitete.

Klaus Gallwitz

IL PORDENONE. Passariano, Villa Manin e Pordenone, Convento di S. Francesco, 21 luglio—11 novembre 1984. — PARIS BORDON. Treviso, Palazzo dei Trecento, 16 settembre—9 dicembre 1984.

(mit sieben Abbildungen)

Per una fortuita coincidenza è stato possibile vedere contemporaneamente, lo scorso autunno, la Mostra di Giovanni Antonio de'Sacchis, detto il Pordenone, (Pordenone 1482? — Ferrara 1539) divisa tra villa Manin di Passariano (i dipinti) e il convento di S. Francesco a Pordenone (i disegni), e la Rassegna di Paris Bordon (Treviso 1500 — Venezia 1571) tenutasi nel palazzo dei Trecento a Treviso. La prima è nata ad opera del Comune di Pordenone per commemorare il quinto centenario della nascita del grande Friulano, mentre la seconda è sorta per iniziativa della Città di Treviso affinché onorare uno dei maggiori pittori della Marca, secondo una tradizione iniziata con Cima da Conegliano.

Il raffronto è stato stimolante, non solo perché ha permesso di confermare i limiti entro i quali il Pordenone ha influito sul Bordon, ma in quanto ha offerto l'occasione per un sempre maggiore approfondimento sulla personalità di due artisti che, sebbene in termini diversi e con un peso storico differente, hanno partecipato allo stesso movimento manierista in seno alla pittura veneziana del Cinquecento, andando così ad allargare il discorso iniziato dalla fondamentale Mostra di Palazzo Ducale, *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia* del 1981.

La rassegna di villa Manin ha ancora una volta chiarito, quanto già era stato intuito dal Vasari, che la natura del Pordenone è eminentemente quella di un frescante, più che di un pittore da cavalletto: la dinamica e l'intensa plasticità delle sue grandiose immagini inscenate in teatrali scorci, hanno bisogno di vasti spazi per articolarsi e di lontane prospettive per decantarsi. Ed è per questo motivo che la parte più rilevante della Mostra, è apparsa la sezione dedicata ai dipinti di grandi dimensioni, dove, al tempo stesso, meglio si scorgono le novità portate dal mondo romano ed emiliano, messe in luce da Rodolfo Pallucchini nel saggio introduttivo all'importante catalogo (*Il Pordenone*, a cura di Caterina Furlan, Electa, Milano 1984). Se erano gravemente assenti da Passariano le portelle dell'armadio degli