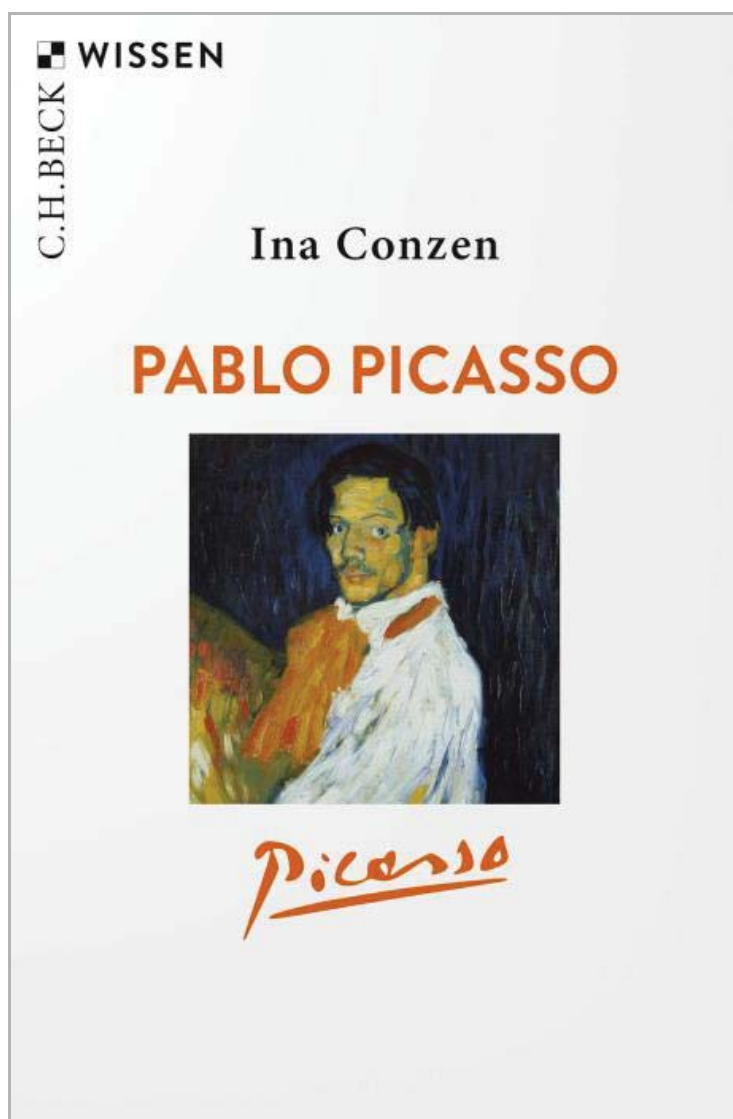


**Unverkäufliche Leseprobe**



**Ina Conzen**  
**Pablo Picasso**

2023. 128 S., mit ca. 40 Abbildungen, teils in Farbe  
ISBN 978-3-406-80014-6

Weitere Informationen finden Sie hier:  
<https://www.chbeck.de/34659438>

© Verlag C.H.Beck oHG, München  
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.  
Sie können gerne darauf verlinken.

Kaum ein Künstler war stilistisch so wandelbar und einfallsreich wie Picasso: Am Anfang stehen die Werke seiner berühmten Rosa und Blauen Periode, später gehörte er zu den Begründern des Kubismus und schuf Ikonen der Kunstgeschichte wie das Skandalbild «Les Femmes d'Alger» oder das Antikriegsbild «Guernica». Der vorliegende Band gibt einen umfassenden Überblick über Leben und Werk dieses Ausnahmekünstlers.

*Ina Conzen* war bis 2021 Hauptkonservatorin für die Kunst der Klassischen Moderne an der Staatsgalerie Stuttgart.

Ina Conzen

# **PICASSO**

C.H.Beck

Mit 22 Farb- und 37 Schwarzweißabbildungen

Originalausgabe

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2023

[www.chbeck.de](http://www.chbeck.de)

Reihengestaltung Umschlag: Uwe Göbel (Original 1995, mit Logo),  
Marion Blomeyer (Überarbeitung 2018)

Umschlagabbildung: «Yo Picasso», 1901, Privatsammlung,  
Art Resource/Scala, Florenz/© Succession Picasso/VG Bild-Kunst,  
Bonn 2023

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 80014 6



klimaneutral produziert  
[www.chbeck.de/nachhaltig](http://www.chbeck.de/nachhaltig)

## Inhalt

Einleitung: Die Wissenschaft vom «schöpferischen Menschen»	7
Yo Picasso 1881–1901	13
Außenseiter der Gesellschaft: Blaue und Rosa Periode 1901–1905	19
Vom <i>enfant terrible</i> zum Wegbereiter einer formalen Weltsprache: Der Kubismus 1906–1914	25
Stilpluralismus: Neoklassik und Formzerlegung 1914–1925	42
Wendung von der Form zum Ausdruck: Surrealistische Metamorphosen 1925–1937	49
Picasso und der Spanische Bürgerkrieg 1936–1939	64
Schöpfertum unter angespannten Umständen: Die Kriegsjahre 1939–1944	72
Kunst als Waffe 1944–1955	84
Mediterrane Mythen und neue Experimentierfelder 1945–1956	97
Der alte Mann und die Kunst: Intime Selbstvergewisserung und öffentliche Demonstration 1956–1973	111
Literatur (Auswahl)	123
Bildnachweis	126
Personenregister	127

## **Einleitung: Die Wissenschaft vom «schöpferischen Menschen»**

Picasso hat nach einem langen Leben (1881–1973) ein unglaublich umfangreiches Œuvre hinterlassen. Mit nie versiegender Experimentierfreude und Vitalität hinterfragte er als Maler, Zeichner, Grafiker, Bildhauer, Bühnengestalter, Keramiker überlieferte Traditionen, faszinierte und polarisierte, schürte kultische Bewunderung und Ablehnung, so dass über ihn mehr geschrieben und diskutiert wurde als über jeden anderen Künstler.

«Ich male so, wie andere ihre Autobiographie schreiben. Bilder, ob fertig oder nicht, sind Seiten meines Tagebuchs, und als solche haben sie ihre Bedeutung», erklärte Picasso einmal Françoise Gilot und präzisierte an anderer Stelle: «Warum, glauben Sie, datiere ich alles, was ich mache? Weil es nicht genügt, die Arbeiten eines Künstlers zu kennen, man muss auch wissen, wann, warum, wie und unter welchen Bedingungen er sie schuf». Dafür brauche es eine Wissenschaft, die sich mit dem «schöpferischen Menschen» befasst: «Ich denke oft an diese Wissenschaft, und es ist mir wichtig, der Nachwelt eine möglichst vollständige Dokumentation zu hinterlassen.» Der Fotograf Brassai, dem gegenüber sich der Künstler so äußerte, schlussfolgerte, dass Picasso innerhalb seiner Geschichte vom schöpferischen Menschen allem, was er tue, «einen historischen Wert geben» wolle.

Diese biografische Verankerung seines Werks hat Picasso sehr häufig betont. Und die Forschung hat tatsächlich Picassos Leben in den letzten Jahrzehnten umfänglich rezipiert und dies kritischer getan als seine Weggefährten und ersten Biografen. Besonders aufschlussreich waren hierfür die Dokumente, die man im Nachlass fand und die im Archiv des Picasso-Museums in Paris sukzessive erschlossen wurden und werden – denn ent-

sprechend seines obigen Credos hob Picasso für die «Nachwelt» zeitlebens buchstäblich alles auf, was jemals in seine Hände geriet oder an ihn adressiert war.

Picasso stellte sich allerdings ohne Zweifel vor, dass seine gemalte «Autobiografie» primär um das große Rätsel des Schöpfertums kreisen würde, d. h. genauer um die «Geschichte» seines eigenen Schöpfertums bzw. um das in diesem Sinne verstandene «Mysterium Picasso». «Le mystère Picasso» lautet der Titel eines berühmten Films von Henri-Georges Clouzot aus dem Jahr 1955, in dem der Künstler vor den Augen des Zuschauers das Entstehen (und Verschwinden) seiner Bilder inszeniert.

Es ist außerordentlich spannend zu verfolgen, wie Picasso und sein Umfeld der Rezeption des Künstlers als genialischem Schöpfer seit seinem Karriereanfang strategisch Vorschub leisteten, wodurch das «Mysterium Picasso» sich früh als «Marke Picasso» etablieren konnte, sowohl im Kunstbetrieb als auch, vor allem seit der Ausstellung des Antikriegsbildes «Guernica» im Jahr 1937, weit darüber hinaus. Die «Marke Picasso» hat sich bis heute, 50 Jahre nach seinem Tod, mit unverminderter Popularität gehalten. Selbst die Tatsache, dass man in jüngster Zeit mit Begriffen wie «Jahrhundertgenie» vorsichtiger geworden ist, hat dem keinen Abbruch getan – gerade weil die biografischen Rückbezüge dieses Werk so faszinierend nahbar machen.

Wichtig war Picasso zu Lebzeiten andererseits immer – und das scheint im Widerspruch zu obigen Äußerungen zu stehen –, dass man die lebendige Gegenwärtigkeit seiner Arbeiten verstehen sollte. Zunehmend fasste er deren stilistische Diversität als gleichzeitige, nicht aufeinander folgende Möglichkeit auf: «Ich höre auch oft das Wort ›Entwicklung‹. Immer werde ich um eine Erklärung gebeten, wie sich meine Malerei ›entwickelt‹ habe. Für mich gibt es in der Kunst weder Vergangenheit noch Zukunft. Wenn ein Kunstwerk nicht immer lebendig in der Gegenwart lebt, kommt es für mich überhaupt nicht in Betracht.» (Interview mit Marius de Zayas in der Zeitschrift «The Arts», 1923).

Bei seiner ersten großen Retrospektive in Frankreich, die 1932 in den Pariser Galeries Georges Petit stattfand und bei der Picasso sowohl die Auswahl als auch die Hängung verantwor-

tete, platzierte er seine Arbeiten entsprechend nicht chronologisch, ließ Highlights wie die «Demoiselles d'Avignon» bewusst aus und hängte alle Bilder nach Motiven zusammengestellt munter übereinander. Auf der zweiten Station im Kunsthaus Zürich, übrigens seiner ersten musealen, zog man dann eine kunsthistorische, sprich chronologische Hängung vor. Bei Picassos beiden letzten großen und umstrittenen Ausstellungen im Papstpalast in Avignon 1970 und 1973 (posthum eröffnet) traf der alte Künstler eine Auswahl aus seiner aktuellen Produktion und hängte die Arbeiten ohne Rahmen dicht an dicht und übereinander an die rauen Wände der gotischen Palastkapelle.

Das Dilemma ist, dass man Picassos Wunsch nach einer Vernachlässigung chronologischer Abläufe bei einer Darstellung seiner sich über Jahrzehnte erstreckenden Werkphasen, bei einer Darstellung seines Aufstiegs vom armen Bohémekünstler zum millionenschweren Weltstar mit politischem Gewicht in einer Biografie schwerlich entsprechen kann.

Und schließlich hat er ja auch selbst seine Werke genau datiert, seit den 1920er Jahren mit dem Tagesdatum, teilweise sogar der Uhrzeit ihrer Entstehung – und zwar nahezu jede Zeichnung, jede Studie, jede Druckgrafik, jedes Gemälde. Die Funktion, die diesen Datierungen neben der zeithistorischen Kontextualisierung zukommt, ist dabei tatsächlich unterschiedlich: zum einen ermöglichen sie doch eine Art Chronologie, d. h. eine Nachvollziehbarkeit des schöpferischen Prozesses, der über zahlreiche Studien, über formale und inhaltliche Umkreisungen zur Entstehung eines großen und komplexen Schlüsselwerks führt. Zum anderen illustrieren diese Datierungen oftmals ein bestimmtes Prinzip von Serialität, d. h. den Prozess einer ständigen Formentwicklung und Formzerstörung bei Werkserien zu einem bestimmten Thema – jede Arbeit stellt dann nur eine Art Momentaufnahme dar, während ein Endziel gar nicht angestrebt wurde, weil es das «fertige Bild», das gültige Meisterwerk, vielleicht gar nicht gibt.

Eine wichtige Rolle für Picassos *image-making* bzw. der Inszenierung seines unermüdlichen Schöpfertums spielte neben Werkdatierungen und Interviews – das erste längere Interview

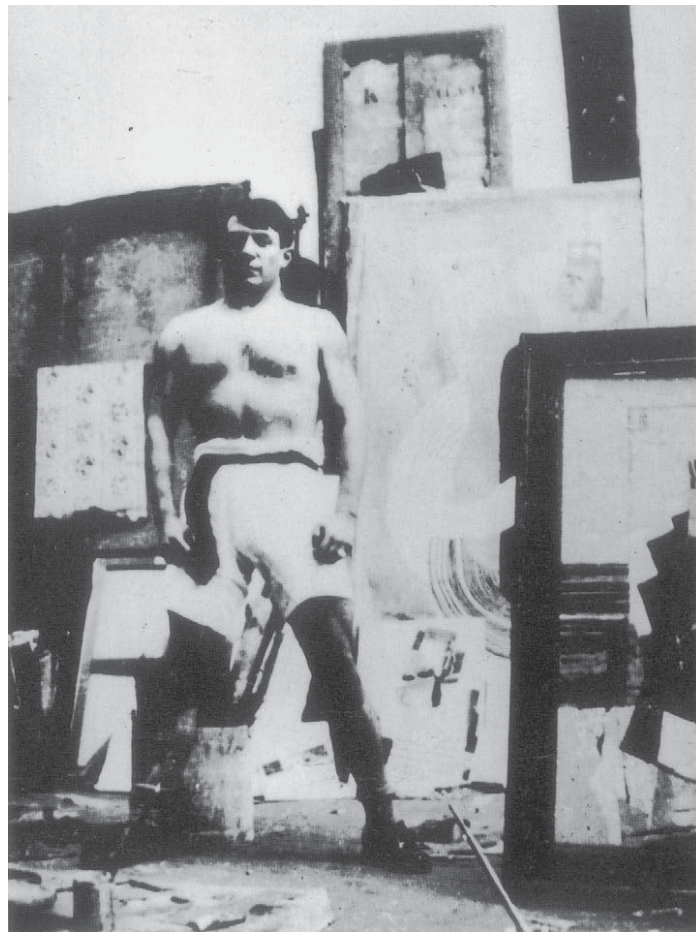


datiert von 1923 – die fotografische Dokumentation. In seinem Nachlass haben sich 100 Negative und Abzüge gefunden, die bis ca. 1920 von ihm selbst angefertigt wurden. Dass nicht wenige dieser Aufnahmen, wie auch anderes fotografisches Bildmaterial, als Ausgangspunkt von Kompositionen, hier häufig Porträts, dienten, hat die Forschung längst festgestellt.

Interessant für Picassos Selbstdarstellung sind aber vor allem die zahlreichen «Selbstporträts im Atelier». Eines der frühesten stammt aus dem Jahr 1901 – genau dem Jahr, in dem auch das erstmals mit «Picasso» signierte Selbstporträt «Yo Picasso» (Abb. 3) entstand. Das Foto zeigt den Künstler vor einem Stück Atelierwand, an der seine jüngsten Bilder hängen. Besonders spannend ist eine Serie, die Picasso 1915/16 im damaligen Pariser Atelier in der Rue Schoelcher anfertigte und die ihn mal in Arbeitskleidung, mal im Anzug, mal wie einen Boxer mit nacktem Oberkörper (Abb. 1) selbstbewusst und kampfbereit vor seinen kubistischen Werken zeigt. Solche fotografischen Selbstinszenierungen im Atelier sollten bald das naturalistisch gemalte Selbstporträt – das bei ihm wie bei vielen Künstlern in größerer Zahl vor allem in den suchenden Jugendjahren entstand – nahezu völlig ersetzen, denn Picasso zog es zunehmend vor, in seinen Bildern als prototypische Künstlerfigur oder in mythologischer Verkleidung aufzutreten.

Seit den 1920er Jahren und mit wachsender Berühmtheit wurde Picasso immer häufiger von renommierten Fotografen und Fotografinnen, bereitwillig im Atelier posierend, abgelichtet. Legendär sind die sorgfältig aufgebauten Atelierarrangements, die den jeweiligen Stand seiner Produktion zeigen und deren Anmutung als gegenwärtiges *work in progress* er für die Inszenierung der von ihm eingerichteten Ausstellungen 1932 und 1970/73 übernahm. Zur «Dokumentation» seines proteushaften Erfindungsreichtums wurden die Aufnahmen umfänglich in Zeitschriften, vor allem in den «Cahiers d'Art», publiziert.

Picasso war ein überaus inspirierender und gewinnender Gesellschaftler, dessen «diabolischer Charme» allerdings auch unvermittelt ins Grausame umschlagen konnte, wie u. a. James Lord berichtete. Er pflegte bis ins Alter ein großes Netzwerk von



1 *Selbstporträt  
im Atelier in der  
Rue Schoelcher,  
Paris, 1915/16,  
Foto: Pablo Picasso,  
24,3 × 18,3 cm,  
Musée national  
Picasso, Paris*

Künstlern, Literaten, Fotografen, Galeristen, Verlegern, die zu enthusiastischen Kommunikatoren seines Werks wurden und es gegen jede Kritik, die es immer wieder heftig gab, verteidigten. Wilhelm Wartmann, der damalige Direktor des Kunsthauses Zürich, fasste diesen Umstand 1932 in seinem Katalogvorwort zur genannten Retrospektive aus einer auch wieder einseitigen Sicht – denn er wollte seine Ausstellung als objektive Würdigung des «Gesamtbildes» Picasso propagieren – folgendermaßen zusammen: «Seine Freunde, die, um ihn zu preisen und zu beschützen in Büchern und Zeitschriften oder als nachschaffende Jünger für ihn eintraten, traten auch vor ihn hin, so dass der Kunstfreund zunächst sich eben so sehr mit ihnen wie mit dem schwer erreichbaren Meister auseinanderzusetzen hatten (sic).»

Zu entscheiden, welche der teils widersprüchlichen, aus Gesprächen überlieferten Äußerungen Picassos in ihrer apodiktischen Griffigkeit genau so fielen oder als Teil eines strate-

gischen *image-making* zu relativieren sind, ist daher heute kaum mehr festzustellen. Gleichwohl sind diese Selbstzeugnisse aufschlussreich, denn anders etwa als sein geschätzter Dauerrivale Henri Matisse mit seinen Schriften, allen voran den 1908 erschienenen «Notizen eines Malers», hat Picasso keine programmatisch formulierte Beschreibung seiner Kunstauffassung hinterlassen. Aber das brauchte er auch nicht, denn Picasso war medienbewusster als Matisse und lebte ganz anders als dieser seine Geschichte vom «schöpferischen Menschen» öffentlich, vermittelte so eine spannende Deckungsgleichheit von Leben und Kunst, Inhalt und Form.

Vor dieser Folie ist Picassos unermüdliche Suche nach dem «wahren» Bild zu sehen, dessen Intensität einerseits aus der bezeichneten Wirklichkeit herrührt und andererseits aus deren Übertragung ins zeitlos Gültige. Picasso ging es deshalb nie, auch nicht während seiner kubistischen Experimente, um autonome Formuntersuchungen, denn: «Natürlich, ein Krieger, der keinen Helm, kein Pferd und keinen Kopf hat, ist sehr viel leichter zu machen. Doch mich interessiert er dann absolut nicht mehr. Denn dann kann es auch ein Herr sein, der in die Metro einsteigt. Was mich am Krieger interessiert, ist eben der Krieger.» Wieder so ein schönes, von Françoise Gilot – jener Geliebten, die ihn als einzige aus eigenem Antrieb verließ – überliefertes Zitat. Ihren nach der Trennung verfassten Erlebnisbericht versuchte Picasso gerichtlich zu verhindern. Dies misslang, denn man konnte nicht nachweisen, dass sie Falsches erzählt hatte.

## **Picasso**

### **1881–1901**

Am 25. Juni 1901 wurde Picassos erste umfangreiche Ausstellung in der Pariser Galerie des angesehenen Kunsthändlers Ambroise Vollard mit 64 Gemälden und weiteren Zeichnungen eröffnet. Der am 25. Oktober 1881 in Málaga geborene Künstler war zu diesem Zeitpunkt gerade einmal 19 Jahre alt. Er lebte noch vorwiegend in Spanien, war bettelarm und 1901 erst das zweite Mal in die französische Metropole gereist. Und nun legte er mit diesem überregionalen Auftritt sogleich nicht nur eine künstlerische, sondern auch eine strategische Meisterleistung hin. Mehr als die Hälfte der ausgestellten Bilder wurde verkauft, es erschien eine größere Anzahl meist positiver Presserezeptionen, und es ergaben sich wichtige Kontakte wie zu dem Dichter Max Jacob, der ein lebenslanger Freund und Bewunderer wurde und Picasso in die französische Sprache, Literatur- und Theaterwelt einführte.

Parallel zu Picasso zeigte ein baskischer Kollege Zeichnungen und 35 Gemälde. In der Gegenüberstellung mit dessen spanischen Motiven rezipierte man Picassos Werke, die größtenteils erst kurz vor der Ausstellung (aus Geld- und Zeitmangel zum Teil auf Karton gemalt) geschaffen wurden, als modern und zeitgenössisch, als unmittelbar aus dem Pariser Leben gegriffen. Zu sehen waren überwiegend Szenen aus Vergnügungslokalen oder meist weibliche Wartende an Kaffeestaischen (Abb. 2) in der Tradition von Manet, Degas oder Toulouse-Lautrec, dazu Porträts von Zeitgenossen wie dem Katalanen Pedro Mañach. Dieser gehörte als Kunsthändler zu den frühesten Unterstützern Picassos, teilte mit ihm die Wohnung am Boulevard de Clichy und hatte die Vollard-Ausstellung eingeleitet. Als Folge dieses Zusammenlebens und des anarchistischen Hintergrunds von Mañach und anderen in der Metropole lebenden Landsleuten



2 *Die Absinthtrinkerin*,  
1901, Öl auf Pappe,  
65,8 × 50,8 cm, Musée  
d'Orsay, Paris

---

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: [www.chbeck.de](http://www.chbeck.de)