

Sinnliche Formen in fiktivem Raum

Nun auch in Zürich grosse Picasso-Ausstellung

Von Annelise Halder-Zwey

Picasso ist auf der Landkarte der Kunst unsere Jahrhunderts ein Kontinent, schreibt Ausstellungsmacher Werner Spies im Buch-Katalog zur Picasso-Präsentation, die das Kunsthaus Zürich nach ersten Stationen in München, Köln und Frankfurt bis zum 28. März zeigt. Es handelt sich um eine weitere Sichtbarmachung des Werkes von Pablo Picasso aus Anlass seines 100. Geburtstages; sie fusst auf der Sammlung von Marina Picasso, einer Enkelin des grossen Malers der Moderne. Die Zeichnungen, Studien, Ölbilder und Plastiken sind Nachlass-Werke, die der Erbin durch das Los oder in freier Wahl zugesprochen wurden.

Dass es trotz der relativ schmalen Basis gelingen konnte, einen künstlerischen Spannungsbogen zu zeichnen, der sowohl alle Epochen des sich tausendfach wandelnden Malers nachvollzieht wie auch sein überragendes künstlerisches Gefühl zur Ausstrahlung bringt, liegt vor allem daran, dass Picasso nicht nur ein Jahrhundert Kunstgeschichte geschrieben hat, sondern auch einer der produktivsten Künstler aller Zeiten war. Die Ausstellung mit ihren über 200 Werken setzt ein mit volkstümlichen Szenen aus Galicien, die der 14-jährige mit Feder und Tusche gezeichnet hat und endet nach einer grossen Sinfonie von Formvariationen mit einem handienhaft ammutenden Ein-Aug-Selbstporträt aus dem Jahre 1970. Die Sammlung Marina Picasso darf für sich beanspruchen, das Werk des Grossvaters in den wichtigsten Facetten seiner Vielfalt aufzuzeigen. Den neu und fast neu an Picasso Herantretenden mag das überwältigende und er wird trotz der für das Verständnis bedeutsamen Skizzenbücher im Meer der Möglichkeiten umherirren und das Phänomen Picasso nirgendwo fassen können. Wer hingegen andere Ausschnitte aus dem Oeuvre des zeichnend die Welt verstehenden Malers kennt, findet im grossen Saal des Zürcher Kunsthauses anregende und oft neue Akzente zur Ergänzung des Gesamtbildes.

Abkehr vom gewohnten Sehen

Es gibt keine Sicherheit im Umgang mit Picasso, formuliert Spies im Katalog-Kapitel Weltgeschichte im Atelier und weist damit auf die phänomenale Grösse des stilistischen Spektrums von Picasso hin. Der

in der Auflösung von Form und Naturgesetzen direkt darzustellen (ab zirka 1907). Die Zürcher Ausstellung zeigt neben vollendeten Ölbildern sehr viele Zeichnungen – Einzelblätter aus den sogenannten Carnets. Sie illustrieren nicht nur das absolute Formengedächtnis des langsam in die vierte Dimension vordringenden Zeichners, son-



Die Frau im Garten, Pablo Picasso, 1929/1930.

dern auch die Art und Weise wie Picasso arbeitete. Es ist kein Wunder, dass von Picasso kaum schriftliche Notizen zu seinem Werk vorhanden sind, geschweige denn theoretische Abhandlungen über die Abkehr von der Norm, über den philosophischen Gehalt des neuen Kunstverständnisses usw. Picasso war ein Spieler; eine gefundene Form repetierte er so lange, bis sich dank Ermüdung oder dank Lust zur Transgression eine neue Formlösung herauskristallisierte. Jede spontane Assozia-

tion sogleich wieder ein menschliches Antlitz gab. Selten nur mochte er bei den Dingen bleiben und fast unmerklich schleichen sich in Stillleben mit Gitarren und Geigen wieder weibliche Elemente, drängte das Menschlich-Gefühlsbetonte wieder in den Ausdruck. Dieses starke seelische Engagement – sei es nun sinnlich verspielt oder grausam weinend – ist ein zentrales Moment in Picassos Kunst; es hat ihn vielleicht sogar mehr als die tausend kunstgeschichtlichen Neuerungen ins Bewusstsein unserer Gesellschaft geführt. Es gibt keinen Maler, der, durch alle Bevölkerungsschichten hindurch, so bekannt ist wie Picasso. Vielleicht ist sein Stellenwert sogar überdimensioniert, die Flut von Geschriebenem, Gefiltem, Gesprochenem und natürlich Gezeigtem zu seinem 100. Geburtstag übertrieben, doch es steht das Phänomen, dass mit einer Picasso-Ausstellung Heerscharen ins Kunstmuseum strömen, die sonst kaum eine Beziehung zu bildnerisch Gestalteten haben. Und der Grund dafür liegt unseres Erachtens zwar einerseits in der vorhandenen Masse von Werken, in der von den Erben geschickt geschriebenen Propaganda, andererseits aber vor allem auch in der enormen menschlichen Anteilnahme, welche die meisten Werke von Picasso prägt, sei es in einer erotischen Umarmung, einem sinnlich ausgelebten Frauenkörper oder einem weinenden weiblichen Gesicht, im Kampf zwischen Pferden, im Ausdruck des sterbenden Minoarturus.

Das Spiel der Geschlechter

Das thematische Spektrum von Picasso ist im Grunde sehr eng, hat – in den Grafiken – sehr oft auch illustrativen Charakter, bleibt aber im Kern der ausdrucksmissigen Darstellung des Menschen, vor allem der Frau, treu. Das Spiel zwischen den Geschlechtern ist unerschöpflich, und Picassos sinnliche Phantasie kennt keine Grenzen. Ob Minoarturus oder Pferd, ob Musiker oder Maler, ob Ritter oder Männergestalt, immer spielt autobiographisches Empfinden mit, und auch dort, wo die Frau allein im Bild erscheint, ist der Maler mit Pinsel und Farben Liebkosende, Mittrauernde, Spottende. Diese sinnensprengende Thematik ist für jedermann nachvollziehbar und die Zeit hat die Menschen gelehrt, dass Sehen und gleichzeitiges Interpretieren, dass Spiel ausserhalb der realen Normen zu einem Ausdruck gesteigert werden kann, der die Sinne direkt anspricht.

In den Entstehungsjahren waren Picassos Werke freilich Revolution – das darf man nicht vergessen. Und wenn wir die Bedeutung Picassos heute sehr stark auf die formalen Entwicklungen, die praktisch die ganzen künstlerischen Bewegungen der letzten 80 Jahre angingen, vorwegnehmen oder doch vorbereiten, so gilt es, im Grunde auch die Ergreiflichkeit der Thematik miteinzubeziehen.



Samstag, 20. Februar 1982 AT



Frauenbüste, Pablo Picasso, 1939.

hatte die ausserordentliche Gabe, einmal Gesehenes – sei es direkt Erlebtes oder Gemaltes – unmittelbar aufzunehmen und mit der Feder sogleich wiederzuerzählen. In kürzester Zeit hat Picasso die Pariser Szene um 1900 assimiliert und auch die spanische Kultur zu seiner eigenen gemacht. Diese mit Leichtigkeit erworbene formale Grundstruktur, aber auch die psychologische Sensibilität für die Atmosphäre der Zeit brachten die Möglichkeit zur Abkehr vom gewohnten Sehen und Schauen, brachten die Kraft, das Freiheitliche nicht nur in der Symbolfigur des Harlekin indirekt zu formulieren, sondern

nenden Hand – und mit welcher Eloquenz fanden die Formen zu immer neuen Formulierungen!

Seelisches Empfinden als Triebfeder

Für die frühen kubistischen Bilder von entscheidender Bedeutung war Picassos Freundschaft mit Braque, der ein wesentlich abstraktes Verhältnis zur Formauflösung hatte und sicherlich auch als Diskussionspartner Einfluss ausübte. Es ist bezeichnend für Picasso, dass er Braques Kompositionswerke zwar aufnahm, ihr aber

Die Unendlichkeit der Möglichkeiten

Ländlich gilt Picasso als Kubist, und er war gewiss einer der Begründer des Kubismus, doch die Kraft dieses Mannes begnügte sich nie mit einmal gefundener Aussage, im Gegenteil, drohte Schematisierung und Norm, brach er auf zu neuen Formen und Aussagen, oft wohl fast fanatisch getrieben von der Unendlichkeit der Möglichkeiten im Sinne seines Ausspruchs: *Jedemal wenn ich ein Bild beginne, habe ich den Eindruck, mich in die Leere fallen zu lassen. Und so musste er weiterdrängen, um den Boden der Freiheit nicht zu verlieren. Ganz offensichtlich litt Picasso an unerhört, possessivem Drang darunter, dass er sich jeweils nur in einem endlichen Sinn zu realisieren vermochte. Ein Bild, das er malte, negierte andere mögliche Bilder – und zwar mögliche Bilder, über die er selbst verfügte, die jedoch durch die Realisierung eines bestimmten Bildes verhindert wurden (Spies). So kommt es, dass sich Picassos Kubismus bereits ab 1916 zum Teil wieder verliert, um einer mehrheitlich volumengebenden, zum Teil monumentalen Malerei Raum zu geben, die dann später einer Phase der Linienre-*

digkeit Einlass gewährt, freilich ohne früher Erarbeitetes – seien es fast naturalistische, im Ausdruck unübertroffene Bildnisse oder abstrakt-kubistische Formationen – jemals preiszugeben. Picasso hatte seinen Form-Variations-Computer stets auf Abruf bei sich. In den späten dreissiger Jahren entsteht dann ein ewiger Kubismus, der die Gleichzeitigkeit verschiedener Sehenmöglichkeiten in äusserst harmonischer und gepflegter Form zusammenführt (u. a. *Frau und Kind umschlungen* (1938), *Frauenbüste* (1938), *Frau in rotem Sesel* (1939), *Die Trauernde* (1939)). Die Frauenbildnisse aus dieser Phase sind vielfach zum Inbegriff der Malerei von Picasso geworden, doch der von Sinnhaftigkeit ebenso wie von Angst vor der Endlichkeit seines Lebens getriebene Maler geht weiter, gestaltet z. B. assemblageartige Objekte, malt Kinderszenen und auch fast konstruktivistisch ammutende Liniengefüge (z. B. *Kirche*, 1948) bis er im Spätwerk, das vergangene Jahr in Basel in überzeugender Weise dargestellt war, zu einem gewaltigen malerischen Ausbruch findet, in dem er das lustvolle Spiel mit weiblichen Formen zu einem letzten Höhepunkt treibt.

Was Picasso letztendlich unsterblich macht, ist gewiss die Summe all seines schöpferischen Tuns; dieses wäre freilich ohne seine unerreichte zeichnerische Brillanz, ohne sein vollendetes Gefühl für Formen im Raum, ohne sein phänomenales optisches Gedächtnis, ohne seine grenzenlose Phantasie und die ewige Herausforderung durch das komplementäre weibliche Geschlecht nie zu dieser Jahrhundert-Dominanz gewachsen.

Picasso-Graphik aus der eigenen Sammlung

Angeschlossen an die bedeutende Marina Picasso ist die Eröffnungsausstellung im erweiterten graphischen Kabinett, die Picasso-Graphik aus der Sammlung des Zürcher Kunsthauses zeigt, u. a. die sehr schöne *Suite des Salimbanches* (1904/05), 13 Radierungen zu Balzac's *Le Chef d'Oeuvre Inconnu* – ein Werk, das Picasso nachhaltig beeindruckte – zahlreiche Variationen zum Thema *Maler und Modell* (ab 1963). Erstmals werden auch die im Kunsthaus deponierten Werke aus der Schenkung von Georges Bloch an die Gottfried-Keller-Stiftung gezeigt.



Frau mit blauem Schal, Pablo Picasso, 1902.