

TAKE 1 EINLEITUNG:

BS

Herzlich Willkommen in der Kunsthalle Würth in Schwäbisch-Hall zu einer sehr außergewöhnlichen Sicht auf den großen Maler Pablo Picasso. Viele Beinamen hat man dem spanischen Jahrhundertkünstler, der am 25. Oktober 1881 in Malaga geboren und am 8. April 1973 im südfranzösischen Mougins gestorben ist, gegeben: Attribute wie Genie, Magier, Kontinent, Demiurg - der Schöpfergott, Proteus – der Meeresherr, oder auch schlicht Le Mystère. der Geheimnisvolle, das Mysterium.

JK

Bemerkenswert früh erfolgt bereits in Deutschland die Rezeption Picassos. Es sind vornehmlich deutsche Sammler und Händler, die seinen frühen Ruhm begründen und so der jungen deutschen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts ermöglichen, Picassos jeweils neueste Werke nahezu in ganz Deutschland kennen lernen zu können. Ein Umstand, der infolge der nationalsozialistischen Verheerungen lange Zeit in Vergessenheit geraten gewesen ist. Doch genau dieser Hintergrund bildet den Ausgangspunkt der Ausstellung, die das Museo Picasso Málaga im Herbst 2015 unter ihrem Direktor José Lebrero Stals realisiert hat. Modifiziert und mehrfach ergänzt erschließt die Kunsthalle Würth nun dieses Thema auch Ihnen, den

Besuchern und Besucherinnen unserer Ausstellung hier in Schwäbisch-Hall: „Picasso und Deutschland“.

BS

Die Ausstellung nimmt mit Picassos Aufbruch aus Spanien um 1900 ihren Anfang, verfolgt die Entstehung des Kubismus und des Expressionismus, den Einfluss des sogenannten Primitivismus, die Zeit zwischen den Kriegen. Und setzt dann nach dem zweiten Weltkrieg wieder ein, als 1955 mit der ersten documenta in Kassel die Deutschen in Ost und West Picasso und alle von den Nationalsozialisten verfemten Künstler wieder neu entdecken dürfen. Als letztes Kapitel wird uns das Spätwerk des Künstlers begegnen, der das 20. Jahrhundert zu füllen vermocht hat wie kein Zweiter.

TAKE 2 PICASSO UND CRANACH

JK

Lucas Cranach der Ältere, geboren 1472, gestorben 1553 gilt als der große Meister der Renaissance. Für Pablo Picasso fällt die Auseinandersetzung mit ihm in den 1940er Jahren mehr oder weniger zusammen mit der Anwendung der Lithographie als persönlicher Ausdrucksform. Ergebnisse dieser Phase, die in den Jahren um 1950 ihren Höhepunkt finden und bis weit in die späten 1960er reichen sind auch in dieser

Ausstellung in reizvollen Beispielen zu sehen. 1942 beginnt Picasso seine Beschäftigung mit Lucas Cranach. Ab dieser ersten Zeichnung verändert sich das ikonographische Klima seiner Werke, hin zu Bildthemen, die wir aus der Renaissance kennen. Und auch die gelängten Proportionen der weiblichen Aktfiguren scheinen von Cranach inspiriert zu sein. Picasso schätzt an Cranach, auf dessen Kunst er in einem Kunstkatalog gestoßen ist, dass dieser in seinem Werk von einer allgemeinen "Idee" und weniger vom Vorbild der "Natur" ausgegangen sei. Das erleichtert es ihm seinerseits, sich der Cranach-Themen auf jede erdenkliche Weise zu bedienen und sie zu seinen eigenen zu machen.

BS

Und das macht er, indem er mit den fast ein halbes Jahrtausend älteren Vorlagen spielt, sie verfremdet und mit ihnen experimentiert. Wunderbare Beispiele sind seine Variationen zu "David und Bathseba" die zwischen 1947-49 entstehen. Anders als Cranach, der das Thema 1526 herangezogen hatte um das sechste Gebote - "Du sollst nicht ehebrechen" - zu illustrieren, rückt Picasso den - unverheirateten - Voyeur David ins Zentrum. Inhaltlich uneins scheinen sich die Künstler auch in der Bewertung des "Ungleichen Paares" zu sein, das von Cranach um 1530 bzw. 1959 gemalt worden ist: Während Cranach das Verhältnis Alter Mann / Junge Frau problematisiert, geht Picasso ausgesprochen

augenzwinkernd damit um, was sicher auch damit zu tun haben dürfte, dass es seine persönliche Lebenssituation wiedergibt: der bald 80-Jährige Picasso hat zu dem Zeitpunkt eine 40 Jahre jüngere Partnerin an seiner Seite.

TAKE 3: VENUS UND AMOR, 1968 (Sammlung Würth Inv. 3006), 1968

JK

Angeregt durch eine Postkarte mit dem Berliner Cranachbildnis von Venus und Amor aus dem Jahr 1530, die ihm der befreundete Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler geschickt hat, greift Picasso seine frühere Beschäftigung mit Cranach wieder auf. Das 194 x 97,2 cm große, 1968 entstandene Ölgemälde ist ein herausragendes Beispiel für Picassos malerischen Spätstil, der bisweilen als „Grüne Periode“ bezeichnet wird und durch einen überaus vitalen, sinnlichen, dynamischen und aggressiven Malstil geprägt ist. Mit der großen Freiheit der Paraphrase, also seiner Version der Umschreibung, malt er Bilder der „Alten Meister“ einfach weiter, ohne sich von ihrer Geschichte aufhalten zu lassen.

BS

Unter den zahlreichen Gemälden des Spätwerks nimmt dieses in seiner atemberaubenden Frische sicher einen besonderen Platz ein. Der bereits 87-jährige Picasso setzt sich mit Verve

über physische Grenzen hinweg und arbeitet hier nicht nur gegen die eigene Endlichkeit an, sondern auch gegen den Zeitgeist. Seine späten Bilder haben manche Kritiker und der größte Teil des Publikums zunächst als "Schmierereien eines rasenden Greises im Vorzimmer des Todes" bewertet. Ja, man ging noch weiter, denn der figürliche Picasso, der für seine Kollegen im 20. Jahrhundert das Maß vorgegeben hat, galt angesichts von Minimal- und Concept-Art sogar als „Out“.

Längst hat eine profunde Neubewertung des furiosen und rastlosen Spätwerk Picassos stattgefunden. Es gelten auch seine späten Arbeiten, die mit jeder Faser an Sinnlichkeit und Umarmung, an Kuss und Kopulation hängen und darauf abzielen, den Tod zu exorzieren, als Meisterwerke. Was damals nämlich kaum einer bemerkt hat: Den meisterhaft schnellen, »wilden« Gemälden stehen technisch akribisch ausgeführte Zeichnungen gegenüber, in denen nach wie vor eine große Erzählfreude vorherrscht.

Take 4 Fleurs exotiques (Bouquet dans un vase) · 1907. Öl auf Leinwand signiert auf der Rückseite bezeichnet: Picasso (in Blau).

JK

Das 1907 in lebendigen Farben gemalte Blumenbild ist eines der seltenen Beispiele in denen der Einfluss des sogenannten Fauvismus auf Picasso unübersehbar ist. 1905 hat Gertrud

Stein Picasso mit Matisse bekannt gemacht. Im Jahr darauf sieht er im Salon des Indépendants Matisse' Gemälde *Le Bonheur de vivre* (Das Lebensglück) von 1906, dessen grandiose Farborgie ihn beeindruckt.

BS

Die Begegnung der beiden Künstler, die bald alle Vertreter der Pariser Schule überragen sollten, ist für Picasso wie für Matisse von nachhaltiger Bedeutung. Henri Matisse ist zwar zu dieser Zeit der unangefochtene Führer der Fauves, - Fauves heißt übersetzt: „wilde Bestien“ - doch er spürt, dass der Spanier im dicht auf den Fersen ist. Später soll Matisse gegenüber Max Jacob geäußert haben,

JK

„wäre ich nicht Matisse, würde ich gerne wie Picasso malen“

BS

Während Picasso nicht entgangen sein dürfte, dass er nicht im entferntesten den instinktiven Farbsinn Matisse's besitzt. Als waschechter Spanier ist er sich darüber im Klaren, dass er aus der Skala Schwarz, Grau, Braun mehr Ausdruck - mehr: DUENDE - herausholen kann als aus jeder anderen Farbfolge. Sein Credo,

JK

„Wenn Du nicht weißt, welche Farbe Du nehmen sollst, nimm schwarz“

BS

hat er in dieser Komposition ganz offensichtlich über Bord geworfen. Das Bild ist sowohl als Hommage an den deutlich älteren Matisse wie auch als Ansage zu verstehen:

JK

„Hier bin ich!“

BS

Später erinnert sich Picasso:

JK

„Niemand hat sich die Bilder von Matisse so genau angesehen wie ich und niemand sah meine gründlicher an als er.“

BS

Die Fleurs exotiques sind ein eindrückliches Beispiel dafür. Das Bild gehört zu den ersten Erwerbungen Kahnweilers in Picassos Atelier. Später verkauft er es an Heinrich Thanhauser, der es in seiner großen Münchner Picasso-Retrospektive 1912 präsentiert.

TAKE 5 PICASSO UND DIE KUNST DER GRAFIK

BS

Mit 2400 Radierungen, Lithografien und Linolschnitten in höchster künstlerischer und technischer Brillanz stellt das grafische OEuvre Picassos das bedeutendste dieser Gattung im 20. Jahrhundert dar.

JK

»Ich weiß nicht, ob ich ein großer Maler bin, aber ich bin ein großer Zeichner«,

BS

hat Picasso selbst seine künstlerische Veranlagung zur grafischen Ausdrucksweise erfasst, die sich auch in seiner formbetonenden Malerei offenbart. Hinzu kommt seine Wertschätzung des Dramatischen, dem eine Kunst der Kontraste - wie das Schwarz-Weiß der Grafik - besonders entspricht. Sein Selbstverständnis, die künstlerischen Äußerungen als »eine Art Tagebuch« zu begreifen, hat den stark autobiografischen Charakter seiner Kunst bewirkt und gleichfalls seine Affinität zur intimeren Sprache der Grafik bestärkt. So finden sich einige ihm besonders bewegende Themen fast ausschließlich in der Grafik und der Zeichnung, etwa das selbstbildhaft verstandene Schicksal des Minotaurus, des mythischen Stiermenschen auf Kreta, in den Radierungen der 1930er-Jahre und die exzessive Erotik in den radierten Liebesszenen des Spätwerkes.

JK

Mit zunehmendem Alter steigert sich Picassos Begeisterung für die Grafik, die er - abhängig von den äußeren Bedingungen des Werkstattbetriebs - in Schüben realisiert und die sich jeweils auf eine Technik konzentrieren - Lithografie nach 1945, Linolschnitt nach 1954, Radierung vor allem seit 1968. Er schätzt die der

Grafik innewohnenden Möglichkeiten, in verschiedenen Zuständen und Variationen ein Thema zu umkreisen, weil es für ihn erklärtermaßen nicht nur eine einzige Wahrheit gibt. So schafft er ganze Reihen von Motivverwandlungen und Bildserien, die Ihnen auszugsweise auch in dieser Ausstellung immer wieder begegnen.

TAKE 6 Maler und Modell, 05.08.1968

BS

Hier sehen wir den Künstler bei der Arbeit. Er malt nicht etwa auf einer Leinwand, sondern er setzt seinen Pinsel unmittelbar an die Haut eines jugendlichen Modells auf. Während er noch den Konturen des Körpers nachfährt, berührt sein auf dem Boden sitzendes faunartiges Alter Ego den soeben geschaffenen Körper bereits mit der Geste des Liebhabers. Wie im Pygmalion-Mythos, der davon handelt, wie ein Bildhauer sich in eine von ihm geschaffene Statue verliebt, die durch Venus' Künste lebendig wird, erweckt also auch Picasso sein Kunstwerk zum Leben. Um die Doppelsinnigkeit, die Ambiguität von Künstler und Liebhaber zu unterstreichen, zeigt Picasso hier den Künstler im Kostüm des Musketiers, denn Picassos Musketiere sind weniger Krieger denn Streiter um die Gunst des schönen Geschlechts.

TAKE 7: FREMDE KULTUREN

BS

Deutschland ist, wie Frankreich auch, ein Kolonialreich gewesen, das auf eigenem Grund und Boden Gegenstände fremder Völker und Kulturen gehortet und in speziellen Museen ausgestellt hat. Schon zur Jahrhundertwende sind daher außereuropäische Artefakte in speziell dafür eingerichteten Kolonial- und Völkerkundemuseen zu besichtigen, in Deutschland gibt es sie um 1900 bereits in München, Stuttgart, Berlin, Leipzig, Dresden, Hamburg Köln und weiteren Städten mehr. In Frankreich besuchen Picasso und andere Künstler wie Vlaminck, Derain oder Matisse das Ethnographische Museum im Palais du Trocadéro.

Max Jacob, ein Freund aus den frühen Pariser Tagen erinnert sich an einen denkwürdigen Donnerstagabend an dem er, der Dichter Apollinaire und Picasso bei Matisse am Quai Saint-Michel zum Essen eingeladen worden sind:

JK

„Matisse nahm von einem Möbel eine Statuette. Das war die erste Negerskulptur. Er reichte sie Picasso. Der gab sie den ganzen Abend nicht aus der Hand. Die Statuette brachte Picasso völlig aus der Fassung, denn er war ja gerade zu der Überzeugung gelangt, das man nicht mehr das malen soll, was man sieht, sondern ausschließlich das, was man fühlt. Auch wenn man dabei

den Bildgegenstand deformieren muss, um zu seinem Wesen, seiner tiefen Wahrheit wie er sagte, vorzustoßen. Die schwarzen Künstler hatten das bereits verstanden: Zwei Löcher für die Augen, ein Dreieck für die Nase, ein Rechteck für den Mund reichen aus ja mehr als das, diese Art der Geometrisierung ist eine Überhöhung der Wirklichkeit, durch die der Künstler seine von den Ahnen überlieferten, religiösen Ängste gleich Dämonen zu bannen vermag. Für Picasso hielt die Formvereinfachung, die seine Vorstellungen entgegenkam eine völlig neue Sprache bereit.“

TAKE8: PICASSO IM VÖLKERKLUNDEMUSEUM

BS

Sein Skizzenbuch in der Hand besucht Picasso nun eifrig das Völkerkundemuseum des Trocadéro. Am nächsten fühlt er sich den Gegenständen aus Französisch-Kongo, der Region der Elfenbeinküste und aus Neukaledonien.

An einen ersten Besuch erinnert er sich noch lange Zeit später:

JK

„Das Musée du Trocadéro war wirklich schauerlich. Ich war ganz allein. Und dann der Geruch von Dumpfheit und Fäulnis. Es schnürte mir die Kehle zu. Der Drang, schnell wieder hinauszugehen, war stark, doch die Faszination der hölzernen Masken von diesen anonymen

afrikanischen Schnitzern war stärker. Irgendetwas passierte da mit mir. Die Masken, das waren keine Skulpturen wie andere. Ganz und gar nicht. Diese Masken hatten etwas mit Magie zu tun. Die Masken waren Fürsprecher; ich kenne das französische Wort dafür seit jener Zeit. Sie wirkten gegen alles; gegen die unbekanntem drohenden Geister. Ich habe die Fetische immer wieder betrachtet. Sie waren Waffen. Waffen, die den Menschen halfen, nicht länger ungeschützt den Geistern ausgesetzt zu sein, unabhängig zu werden. Die Geister, das Unbewusste, das Gefühl, das ist alles das gleiche. Ich begriff auf einmal warum ich Maler war.“

TAKE9: ERNST LUDWIG KIRCHNER UND AUSSEREUROPÄISCHE KUNST

BS

Wie Picasso empfindet auch Ernst Ludwig Kirchner, eines der Gründungsmitglieder der Künstlergruppe Brücke. Eine ungeheure emotionale Kraft und rituelle Magie geht für ihn von den Skulpturen aus Afrika oder Ozeanien aus, so berichtet er nach seinem Besuch im Dresdner Völkerkundemuseum:

JK

Da stieß ich 1903 im ethnographischen Museum zu Dresden [...] auf die Holzschnitzereien der Negerkunst

[...] und erkannte sie als einen gesteigerten künstlerischen Ausdruck entgegen allem Gespött meiner eigenen Freunde.“

TAKE 10 Primitivismus und Moderne

BS

Die Krise ihrer Kunst zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts macht die europäischen Künstler in ihrer Suche nach neuen Formlösungen offenbar besonders empfänglich für fremde Kulturen. "Primitivismus" wird ein Hauptzug der Moderne. Erst moderne Künstler haben westlichen Betrachtern die Augen für die Ausdruckskraft afrikanischer und ozeanischer Objekte aber auch für Erzeugnisse der Volkskunst, Kinderkunst und Kunst von psychisch Kranken geöffnet. Dabei geschieht ihre „Initiation“ nicht immer aus dem Stand heraus. Auch Picasso hat das Völkerkundliche Museum im Pariser Trocadero-Palast zunächst noch naserümpfend betreten. Seine Erleuchtung kommt dann aber zur rechten Zeit.

JK

Picasso ist mit seiner eigenen symbolistischen Wirklichkeitsdarstellung von Gauklern, Harlekinen und Ähnlichem in eine Sackgasse geraten. Fast alle großen westlichen Künstler aus seiner und der folgenden Generation, von Matisse bis Giacometti, von den deutschen Expressionisten bis zu den Surrealisten in Paris, suchen jeweils auf ihre Weise Rat bei afrikanischen,

altamerikanischen oder ozeanischen "primitiven" Kulturen. Ohne derlei Inspirationen, Anleihen und Auseinandersetzungen, soviel scheint festzustehen, ist die bildnerische Moderne nicht zu denken

Dabei haben Picasso, Kirchner und die anderen nicht einfach nur „abgemalt“, was sich ihnen in den Museen dar geboten hat. Aber sie haben zugelassen, dass das Geschaute in denkbar freier Umsetzung Eingang in ihr Tun und Denken gefunden hat.

TAKE 11 Ruhender Akt, 1942

BS

Insbesondere im Falle des weiblichen Körpers will Picasso dem Betrachter ein Vorstellungsbild sinnenhafter Gegenwart vermitteln. So besticht die Plastizität des „Nu couché“, des „ruhenden Aktes“ von 1942 durch die Simultaneität verschiedener Ansichten: Zum einen könnte ein Augenpaar alleine niemals das Gezeigte gleichzeitig wahrnehmen, und zum anderen wird der üppige Körper in einen komprimierten, begrenzten Bildraum eingespannt.

JK

Der Akt bietet sich in frontaler Dreiviertelansicht dar, die jedoch mit einer parallelen Dreiviertelansicht von Becken und Gesäß kombiniert ist, als schraubten sich Oberkörper und Unterkörper in konträre Richtungen. Durch die übereinandergeschlagenen Beine der Liegenden erinnern sie an Édouard Manets berühmte Darstellung der Kurtisane

Olympia, die Picasso wiederholt beschäftigt hat. Die hinter dem Kopf gefalteten Hände hingegen weisen auf Francisco de Goyas „Nackte Maja“ hin.

TAKE 12: »Femme debout « (Stehende Frau), 1945/1965

BS

Ab 1945 beginnt Picasso eine Serie von kleinen, durchweg stehenden weiblichen Figürchen zu modellieren, die später in Bronze abgegossen werden: Ihre Maße variieren zwischen 12 und 25,5 cm. Das weiche fügsame Material der in Ton modellierten Körperformen ist ideal für solche schnell entworfenen, summarisch gestalteten Figürchen. Auf Details des Gesichts, der Haare oder der Gliedmaßen verzichtet der Künstler. Rasch und nervös haben seine Hände die Materie geknetet und Gebilde geschaffen, die an frühe hellenistische Terrakotten, die so genannten Tanagrafigürchen erinnern.

TAKE 13 SONDER AUSSTELLUNG, 1912

JK

1912 findet im Kölner Wallraf-Richartz-Museum eine Ausstellung statt, die heute als Meilenstein in der Konzeption von Ausstellungen gefeiert wird. Sie zeigt die Kunst der Moderne in ihrem damaligen Status beinahe in Gänze. Veranstalter ist der „Sonderbund Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“, doch ermöglicht wird sie durch die Kooperation der Kunsthändler Daniel Henry Kahnweiler und Alfred Flechtheim. Picasso, den man bereits in einem

Atemzug mit Van Gogh und Cezanne nennt, darf 22 Werke in einem eigenen Saal ausstellen. Die lokale Presse tobt und zweifelt an der Qualität der "Würfel-Kunst" des Kubisten Picasso. Für viele Künstler wie z. B. Max Ernst, der dort zum ersten Mal Originale von Picasso zu sehen bekommt, ist die Ausstellung hingegen eine Offenbarung. Dort ist nicht weniger als das „Wildeste versammelt, das in Europa gemalt wird“, erinnert sich später auch Edvard Munch.

TAKE 14: MAX ERNST

BS

Max Ernst, 1891 in Brühl bei Köln geboren, zählt zu den anregendsten und einflussreichsten Künstlerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts. Die Strahlkraft seines Œuvres reicht weit über seine Zeit hinaus. Phantasie und Realität vermischen sich nicht nur in seinen Werken, einen Teil seiner biographischen Notizen erfindet Max Ernst frei. Stets hält er eine ironische Distanz zu seinen eigenen Werken und Techniken, die Gegenständlichkeit und Erfindung zugleich widerspiegeln. Max Ernst ist ein Grenzgänger und Meister des Zwischenreichs. Seine Kunst ist multimedial, sein Leben und Werk von Brüchen und Themenwechseln geprägt. In ihrer Gesamtheit werden sie zum Ausdruck seines visionär-skeptischen Weltentwurfs.

JK

Als Dada-Max steht der rheinische Künstler gleich nach dem ersten Weltkrieg in regem Austausch mit Tristan Tzara, Hans Arp und den Künstlern der Dada-Zentren Zürich und Berlin. In Paris taucht er in den surrealistischen Künstlerzirkel um

André Breton und Paul Eluard ein, um alsbald einer der Protagonisten „im Dienste der surrealistischen Revolution“ zu werden. Hier trifft er auch immer wieder mit Picasso zusammen. Mitte der 20er Jahre entdeckt Ernst die Frottage-Technik, ein Durchreibeverfahren, wozu ihn die Maserung eines Holzbodens in der Bretagne angeregt hat. Mit seinen Collagen und Collageromanen bringt er das Konzept der Surrealisten, sich "im Grenzgebiet von Innen-und Außenwelt“ zu bewegen, auf den Punkt. Im Vogelwesen Hornebom findet er seinen Seelenverwandten, sein alter ego. In den USA tritt der von den Nationalsozialisten Verfolgte in intensiven Austausch mit den Händlern und Sammlern der Neuen Welt. Anfang der fünfziger Jahre lebt er wieder in Frankreich. Erst jetzt wird er auch in Deutschland mit Ehrungen überhäuft.

TAKE 15 VOM PAPIER COLLÉE ZUM PRINZIP DER COLLAGE

BS

In der Bildenden Kunst der Moderne vollzieht sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein radikaler Wechsel in der künstlerischen Bildgestaltung. Die traditionelle Auffassung dessen, was ein manuell hergestelltes, künstlerisches Bild zu leisten hat, wird innerhalb nur eines Jahrzehnts systematisch dekonstruiert und fundamental umformuliert. Trotz allen Widerspruchs gegen die Kunst und das Kunstwerk entsteht aber immer noch Kunst: und zwar auf der Basis der „Kunstlosigkeit“, nach dem neuen Verfahren des fragmentierten Bildes, der COLLAGE. Entwickelt aus dem „papier collé“, dem geklebten Bild der Kubisten, verhilft sie

dem Bild auf geradezu geniale Weise zum Überleben, auch in Zeiten wildester Bilderstürmerei.

JK

Mit der Collage ist es nun möglich, direkt auf die Gegenwart einzuwirken, lebensnah zu handeln, die traditionelle Kunst demonstrativ und ständig neu zu verabschieden und dennoch zu einem „Werk“ zu kommen. Auf dem kubistischen Klebebild hat noch der Alltag -unter ästhetischen Gesichtspunkten - Einzug gehalten. Es sind vorgefertigte Materialien verwandt worden, die - unter künstlerischen Kriterien – keine inhaltliche Vorbelastung aufweisen, also etwa ein Stück Tapete, eine Kordel oder ähnliches. Die Collagen hingegen ermöglichen nun eine motivische Konfrontation innerhalb des Bildes selbst. In der Technik der Collage, in jenem Schneiden und Kleben von vorgefundenem Material auf und in das traditionelle Ölgemälde, vollziehen sich die Begriffe der Umschreibung von Revolution, das Aufbrechen konventioneller Gestaltung, der Übergang zu einem neuen, zusammengesetzten Ganzen und die Zersetzung und Auflösung alter Strukturen.

BS

Obschon bereits im vergangenen Jahrhundert entwickelt, gibt es wohl kaum einen Begriff, der die Bedingungen und Möglichkeiten der Kunst unseres Jahrhunderts universeller definiert und erweitert als die Collage. Ermöglicht diese doch immer wieder, und immer wieder neu, eine völlig neue Ordnung der Dinge. So ist es nachvollziehbar, dass die Idee der Collage und damit einhergehend das Auftauchen von

ungewöhnlich kombinierten Dingen, die die Seh-Erwartungen nachhaltig zu irritieren vermögen, von den sich soeben formierenden Surrealisten begeistert aufgegriffen worden ist. Standen bei ihnen doch alle Zeichen auf Umwälzung.

TAKE 16 DAS COLLAGEVERFAHREN BEI MAX ERNST

JK

Max Ernst hat das collagieren bereits in den frühen zwanziger Jahren zu seinem eigentlichen gestalterischen Prinzip erhoben und fortan auch nie mehr wirklich aufgegeben. Alle seine Bilder und Skulpturen sind letztendlich collagierte Bilduniversen. Sie sind Inszenierungen von Groteskem, Absurdem, Bizarrem, Irrationalem oder Unerklärlichem und kombinieren stets das Disparate und scheinbar nicht Zusammengehörige.

Fast durchgängig lehnt er das direkte Malen und Zeichnen ab und zieht es stattdessen vor, auf Vorgefundenes zu reagieren und dieses umzuarbeiten. Es offenbart sich hier eine «Ästhetik der Distanz», wie der Max-Ernst-Spezialist Werner Spies das einmal genannt hat.

BS

Da es den Surrealisten um eine Realität mit doppeltem Boden geht, eignet sich die Collagetechnik auch deshalb so gut, weil man mit ihrer Hilfe „Realitäten“ nach Gutdünken zusammenfügen kann. Überraschende, auf den ersten Blick jedoch durchaus realistische Bildszenen sind das Resultat.

TAKE 17 JANUS, 1974

JK

„Die Plastik entsteht in der Umarmung, mit beiden Händen wie die Liebe“,

BS

hat Max Ernst einmal gesagt.

JK

„Immer, wenn ich mich der Plastik zuwende, habe ich das Gefühl, in Ferien zu sein. Malen wie Schachspielen erfordert größte Konzentration. Wenn ich plastisch arbeite, entspanne ich mich. Es macht mir das gleiche Vergnügen wie damals, als ich als Kind im Sand Burgen baute.“

BS

Viel von diesem Vergnügen, das Max Ernst offensichtlich gehabt hat, geht beim Anschauen seiner Skulpturen auf den Betrachter über. Janus ist der altrömische Gott der Tore und Eingänge. Als Gott des Anfangs ist ihm der erste Monat des Jahres geweiht: der Januar. Dargestellt wird Janus immer mit zwei Gesichtern. Max Ernst geht soweit, seinen Janus mit zwei Körpern darzustellen, einem männlichen und einem weiblichen, die Rücken an Rücken miteinander verschmolzen sind.

TAKE 18 BILDNISS GELIEBTER FRAUEN

JK

Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist man davon überzeugt, dass ein Porträt nach der Natur geschaffen

werden sollte, zumindest aber eine gewisse Kongruenz zwischen dem realen Modell und dem Abbild aufweisen müsse. Zudem sollte es psychologisch und erzählerisch sein, um das jeweils Individuelle, die Persönlichkeit des Modells widerspiegeln zu können. Picasso und die in unserer Ausstellung präsentierten Künstler allerdings suchen nach radikal neuen Möglichkeiten für das Porträt, das Verzerren des Gesichts und sein aggressives Fragmentieren inklusive. Die Beschränkung auf wenige Modelle erlaubt es Picasso, Identifikation nicht mit Hilfe von physiognomischer Ähnlichkeit, sondern mit Hilfe physischer Konstanten herzustellen. Da er in seinen Partnerinnen auch immer die Bestätigung eines Lebensentwurfs sucht, stellt er sie mit einem jeweils spezifischen Formenrepertoire dar.

BS

In klassizistischer Strenge seine erste Ehefrau, die russische Ballerina Olga. Die blonde Marie-Thérèse Walter organisch weich gerundet; kantig, ernst, expressiv deformiert die intellektuelle Dora Maar; In schönliniger Klarheit die selbstbewusste Francois Gilot, in klassischer Profilansicht Jacqueline Roque, seine letzte Gefährtin.

Max Beckmann hingegen wählt seine beiden Ehefrauen als seine bevorzugten Lieblingsmodelle: Minna Beckmann-Tube und Mathilde Kaulbach-Beckmann, genannt Quappi. In diesen bedeutsamen Portraits sehen wir diese Frauen in einer die Wirklichkeit überhöhenden Manier, psychologisierend und in ihrer Bildersprache ganz neu. Neben seinen Ehefrauen hat Beckmann unter anderem auch seinen Mäzeninnen ganz hinreißende Werke gewidmet.

TAKE 19 PORTRÄT OLGA, 1922-1923

JK

Pablo Picasso malt in den Jahren 1922 - 1923 das Porträt seiner damaligen Frau Olga im eleganten Pelzmantel. Es geht ihnen gut. Der gemeinsame Sohn ist ein Jahr alt. Die "Demoiselles d'Avignon" sind für 25 000 Francs verkauft worden, sehr viel Geld. Picasso ist der jungen Ballerina Olga 1917 in Italien begegnet, wo sie als Ensemblemitglied des legendären Ballet Russes auf Tournee gewesen ist. Ein Ballett, für das Igor Strawinsky mehrere Stücke geschrieben hat, u.a. „le sacre du Printemps“, das Sie im Hintergrund auszugsweise hören. Picasso hat Olga im Jahr darauf geheiratet. Anfangs ist er vom mondänen und zugleich disziplinierten Lebensstil seiner Frau mit Kindermädchen, Kammerfrau, Köchin und Chauffeur begeistert. Doch es kriselt bald.

BS

Für das Porträt von Olga hat diese „Ähnlichkeit“ verlangt, denn sie will sich „wiedererkennen“. Also kehrt Picasso vermeintlich zur klassischen Malerei in der Nachfolge Ingres zurück. Doch über die räumliche Tiefe setzt er sich so sehr hinweg, dass sich Olgas Figur im unteren Bilddrittel aufzulösen scheint. Der nachdenkliche und melancholische Gesichtsausdruck seiner Frau ist Picasso seinerseits Anlass zu einer kühlen, etwas distanzierten Darstellung, die den Ton ihres Umgangs erahnen lässt. Emotionale Erfahrungen stehen eben auch hier über der körperlichen Wirklichkeit, und

bereits 1927 beginnt Picasso noch während seiner Ehe mit Olga ein Verhältnis mit der jungen Marie Therese Walther.

TAKE 20 La Fillette au Bateau, 1939

JK

In diesem Bild porträtiert Picasso seine kleine 1935 geborene Tochter Maya, die aus der Beziehung mit seiner Geliebten Marie Thérèse Walter hervorgegangen ist. Mit weit ausgestreckten Armen steht die Kleine auf einer grünen Blumenwiese. In der einen Hand hält sie ein kleines Segelboot, das damalige Lieblingsspielzeug des kleinen Mädchen, in der anderen Hand ein Pustebume. Auf dem Kopf trägt sie ein Blumenkränzchen, dessen Blumen sie offenbar auf der Wiese gepflückt hat auf der sie steht. Sie trägt ein großkariertes Kleidchen, das beinahe so aussieht, als habe sie es selbstgemalt. Das Gesicht aber ist, bei aller Verfremdung durch die Kombination von Vorder- und Profilsansicht von klarer Linienschönheit und auch durchaus porträtähnlich - "imprägniert", sagt Spies, „gegen "deformierende Exzesse.

BS

Keines ihrer Halbgeschwister, Paolo, Claude und Paloma, hat so viele Jahre mit dem Vater verbracht wie Maya, auch wenn es Unterbrechungen gegeben hat. Als Kleinkind ist sie durchs Atelier gelaufen und hat ihre Fingerabdrücke auf "Guernica" hinterlassen.

Der Bildhintergrund ist in glühenden Rot und Orangetönen gehalten und vermittelt etwas von der sonnigen und warmen Atmosphäre, von der das Kind umfungen ist, auch wenn die äußeren Umstände nicht den Konventionen der Zeit entsprochen haben mögen. Die Beziehung ihrer Eltern findet unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt, denn Picasso ist zu dem Zeitpunkt noch immer mit Olga verheiratet.

TAKE 21 : »Le Corsage orange«, (Dora Maar), 1940

JK

1936 tauchte eine neue Frauengestalt in Picassos Leben und Malerei auf: Dora Maar. Die strengen und edlen Gesichtszüge seiner vor allem intellektuellen und politischen Weggefährtin in den Jahren des spanischen Bürgerkrieges stellt Picasso wiederholt in den Grundfarben Rot und Schwarz, den Farben von Leidenschaft und Tod, dar. So verkörpert sie schon "für sich allein die Tragödie Spaniens". Trotz der Verdrehungen, und vielleicht gerade ihretwegen, erreicht Picasso eine frappierende Ähnlichkeit mit der authentischen Person, die getreuer ist als die Natur. Einige besonders charakteristische Züge des Modells sind besonders erkennbar: die Körperhaltung, das lange schwarze Haar und die großen, dunklen Augen mit dem starren Blick, das runde energische Kinn usw.

BS

Dora Maar wird 1907 in Paris mit dem bürgerlichen Namen Henriette Theodora Markowitsch als Tochter französisch-kroatischer Eltern geboren. Sie wächst in Buenos Aires auf und studiert, nach Paris zurückgekehrt, Photographie und

Malerei. In den dreißiger Jahren wird sie in den Kreis der Surrealisten aufgenommen, die von der nonkonformistischen jungen Künstlerin und Meisterin der Selbstinszenierung fasziniert sind. 1934 gründet sie ihr eigenes Atelier und dokumentiert zunächst, ganz im Stil politisch engagierter Straßenfotografie, in Barcelona, London und Paris das Leben der Ausgestoßenen und der sozial Benachteiligten. Im Bannkreis der Avantgarde schafft sie bald jedoch selbst wahre Meisterwerke der surrealistischen Fotografie. Die Begegnung mit Picasso bildet den Wendepunkt in ihrem Leben. Sie wird Geliebte, Muse, Modell und Dokumentarin SEINES Schaffens.

TAKE 22 Frau in einem Sessel sitzend (Sammlung Würth Inv. 2874), 1941

JK

1941 beginnt Picasso eine Serie anonymer Frauenbildnisse, für die Dora Maar allerdings Modell sitzt. Sein Malstil zeigt eine deutliche Metamorphose vom Realen hin zum Metaphysischen. Er ersetzt die voluminös plastischen Körperformen der 1930er-Jahre durch eine stärker an die Fläche gebundene Malweise. Dabei verzichtet er auf eine vordergründige Ähnlichkeit seiner Darstellung mit dem realen Modell zugunsten einer intensiveren Auseinandersetzung mit den Seelenzuständen des Menschen.

So repräsentiert seine sitzende Frau den gebrochenen, entseelten und von unsäglichem Leid geplagten Menschen in Zeiten des Krieges, der aufgrund der verheerenden äußeren Umstände seinerseits die Fassung verliert, auch wenn er

äußerlich um Haltung ringt, wie die würdevolle Positur der Sitzenden zeigt.

Take23: Beckmann und Picasso

BS

In Beckmanns Augen gibt es weit und breit keinen, der ihm künstlerisch das Wasser reichen könnte, schon gar nicht in Deutschland, allenfalls in Frankreich, und dort nur einen, Pablo Picasso. Der drei Jahre ältere Spanier ist Mitte der zwanziger Jahre nach mancherlei Wendungen in seinem Werk – die kubistische Revolution liegt da schon weit zurück – die unbestritten große Figur der französischen Malerei. Vor allem in Paris finden fast laufend Ausstellungen unter seiner Beteiligung statt, so dass sich Beckmann bei Besuchen ein Bild von seinen Entwicklungen machen kann, etwa im Juli 1925:

JK

«Heute morgen war ich auch noch in einer Ausstellung der prominenten Franzosen Bonnard, Picasso, Matisse etc. Dabei habe ich mit Zufriedenheit konstatiert, dass ich alles besser mache» .

BS

Ende 1926 präsentiert der Frankfurter Kunstverein mit Hilfe der Kunsthändler Alfred Flechtheim und Daniel-Henry Kahnweiler eine bedeutende Ausstellung neuer französischer Malerei, in deren Mittelpunkt die Picasso-Sammlung des in Lugano ansässigen Kaufmanns G. F. Reber steht. Beckmann hat von den kubistischen über die klassizistischen bis zu

aktuellen Werken das ganze Panorama der Kunst Picassos vor sich. Sein Verhältnis zur maßgebenden Pariser Szene ist von elementarem Widerspruch bestimmt: Er bewundert die malerische Freiheit und verachtet deren genießerisch dekorativen Tendenzen; mit wohl eher scheelem Blick hat Beckmann die internationalen Erfolge dieser französischen Konkurrenz beobachtet.

TAKE 24 QUAPPI IN BLAU IM BOOT, 1926/1950

JK

Ein Sommertag im Jahr 1926 wie er schöner nicht sein könnte: Der azurblaue Himmel erstreckt sich bis zum Horizont. Auf dem ruhigen Meer schaukelt ein kleines Boot vor sich hin. An Bord sind der Maler Max Beckmann und seine Frau Mathilde, von ihm liebevoll „Quappi“ genannt. Zum wiederholten Male verbringen beide den Sommer am Meer in Italien. Es sind glückliche Zeiten, der Maler hat seine große Liebe ein Jahr zuvor geheiratet und ist als Künstler etabliert. Das Bild entstammt einer fruchtbaren Schaffensphase des Expressionisten, dessen typischen Stilmerkmale wir hier finden: die starken schwarzen Konturlinien, die kräftigen Farben. Dazu gehört ebenfalls der virtuose Umgang mit den verschiedenen Blautönen, vom Dunkel des Segels im Vordergrund bis zum leuchtenden Badeanzug und den zarten Pastelltönen des Himmels.

BS

Auch das auf das Wesentliche reduzierte Motiv ist „typisch Beckmann“: Mathilde trägt einen modischen blauen

Badeanzug mit Gürtel und eine Badehaube. Selbstbewusst hat sie sich in Pose geworfen, durchaus auch etwas distanziert: Den rechten Arm in die Taille gestützt, den kühlen Blick in die Ferne gerichtet und die Beine übereinandergeschlagen sitzt sie am Rand des Bootes. Ihre kräftige Erscheinung verwundert, bedenkt man, dass Quappi in Realität eine zarte, eher zierliche Frau gewesen ist. Was hat den Maler nun veranlasst, seine Frau so muskulös und kräftig wie eine Gestalt von Michelangelo darzustellen?

JK

Max Beckmann hat seine Frau sehr oft portraitiert und hat sie dabei in verschiedene Rollen schlüpfen lassen – mal im Karnevalskostüm, mal als rauchende femme fatale. Doch immer zeigt er sie ernst und selbstbewusst. So spiegelt sich sein weibliches Ideal auch in diesem Bild, das Beckmann 1950, nach 24 Jahren, noch einmal überarbeitet hat. Vermutlich hat er dabei die starke Pose seiner Frau nochmals verstärkt, denn sie ist mit ihm in den schweren Jahren des Exils im Zweiten Weltkrieg durch dick und dünn gegangen.

TAKE25 MAX BECKMANN: Porträt Naila, 1934

BS

In diesem Bild porträtiert Beckmann seine ehemalige Geliebte, die promovierte Frankfurter Nationalökonomin Hildegard Melms, genannt Naila. Sie ist wohl eine der wichtigsten Musen Beckmanns gewesen. Typisch für die isolierten weiblichen Portraits Beckmans erhält das Bild seine geheimnisvollen Spannung durch die Gegensätze, die im Bild

vereint sind: Ruhe und Vitalität, greifbare Nähe - unabwägbarer Raum, sexuelle Aufforderung und kühle Distanziertheit.

TAKE 26 Natur, Landschaft, Freiheit

JK

Für Caspar David Friedrich (1774-1840) bedeutet das „Arbeiten nach der Natur“ noch die Suche nach der Harmonie in dem von Gott verfassten Buch. Hundertfünfzig Jahre später setzen die Mitglieder der Brücke dagegen auf „direktes Malen ohne Verfälschung“. Frei von akademischen Regeln und bürgerlichen Konventionen tauchen sie die Natur in emotional aufgeladene Farben und machen sie zum anarchischen Schauplatz, in dem freizügige, jedoch geometrisch schematisierte Gestalten den Blick aufreizen. Zeitgleich experimentiert Picasso mit den geometrischen Archetypen Cezannes. Landschaft ist für ihn eine Möglichkeit, seine Vorstellung von Raum vorzuführen und Farbe dient der Darstellung von Volumina. Später werden sich bewegte Figuren an statischen Gestaden tummeln. Die ausschließlich mediterranen Landschaften seines Spätwerks sind Bühnenräume mythologischer Szenen.

TAKE 27 AKTE IM FREIEN

BS

Mit der Darstellung von Akten in einer zivilisationsfern erscheinenden Natur versuchen auch die Maler der Künstlergruppe Brücke die Unmittelbarkeit ihrer Kunst zu

unterstreichen. Überdies entstehen viele ihrer Gemälde im Freien während ihrer Sommeraufenthalte jenseits Dresdens oder Berlins. Für Max Pechstein und Otto Müller wird der Akt in der Natur zum Dreh- und Angelpunkt ihrer Kunst. Sie malen am Ufer der Dippelsdorfer Teiche bei Moritzburg, an den langen Sandstränden der Kurischen Nehrung bei Nidden im damaligen Ostpreußen, an der Großen Düne im ostpommerschen Badeort Leba oder am Ligurischen Meer. Die Zeit mit seinen Brücke-Kollegen Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner verklärt Max Pechstein rückblickend wie folgt:

JK

„Sonst zogen wir Malersleute frühmorgens mit unseren Geräten schwer bepackt los, hinter uns die Modelle mit Taschen voller Fressalien und Getränke. Wir lebten in absoluter Harmonie, arbeiteten und badeten. Fehlte als Gegenpol ein männliches Modell, so sprang einer von uns dreien in die Bresche.“

TAKE 28 Max Beckmann: Landschaft bei Saint-Cyr-Sur Mer, 1931

JK

„Trag mich davon, Waggon! entführe mich, Fregatte! / fern! Fern!“,

BS

Ist es Baudelaire beim Anblick auslaufender Schiffe entfahren. Eine Sehnsucht, der sich auch Beckmann nicht entziehen

kann, denn die unberechenbare Attraktion und Vitalität des Meeres, wo Urgewalten und Schönheit, Sanftheit und Aufbrausen nahtlos ineinander fließen, zieht ihn immer wieder an. Im Meer sucht und findet er das Sinnbild für die eigene, stets bewegte künstlerische Natur. Und so zeigt uns der Künstler die Landschaft bei Saint-Cyr-Sur Mer nicht als greifbare Realität, sondern als ferne Verheißung.

JK

1931 in einer Phase glücklichster persönlicher Umstände und einer überaus anregenden Begegnung mit der mediterranen Welt entstanden, gibt das Bild den Blick auf die Insel Saint-Cyr von Beckmanns Hotelzimmer aus gesehen wieder. Die gewagt angeschnittene Balkonbrüstung schließt das Bild als gelbe Barriere zum Betrachter hin ab. Sie bildet zugleich das dynamische Gegengewicht zum trägen Hingegebenheit der vom türkisblauen Wasser umspülten erdbraunen Hügel der Insel.

BS

Obschon Beckmann die Meerlandschaft in seinem Frankfurter Atelier aus der Erinnerung gemalt hat, scheint sie doch so sehr aus Wind und Herzschlag komponiert, dass sein Förderer Stephan Lackner schreibt:

JK

"Mag sein, dass Claude Monet das Meer überzeugender, wässriger abgebildet hat, dass Courbets Wogen plastischer, dass Munchs Fjorde geheimnisvoller wirken. Aber Beckmanns Weltmeer hat die anthropomorphe Ausdruckskraft voraus. Es

wölbt sich vor Sehnsucht, es stellt die ungelösten Fragen des Menschendaseins“.

BS

Die wunderbare Landschaft, einst im Besitz der Nationalgalerie Berlin, ist 1937 durch die Aktion der Nationalsozialisten konfisziert und veräußert worden. Nach dem Ende des Naziterrors gelangte das Gemälde in New York in den Besitz der Beckmann Witwe Mathilde. Seit einigen Jahren gehört sie nun zu den Inkunabeln der Sammlung Würth.

TAKE 29 PICASSO, Landschaft bei Mougins II, 1965

JK

Die verzauberte Klarheit der Mittelmeerluft und die Brillanz des dortigen Lichts, die Beckmann so angezogen haben, sind Picasso von Kindesbeinen an vertraut. 1965 schildert er den dunstfreien Ausblick auf die provençalische Landschaft und das kleine Dorf Mougins von seinem zuletzt erworbenen Anwesen Vauvenargues mit schneller Geste und einer Palette aus Blau, Grün, Rosa und Weiß . In seiner Gestaltung unterzieht er die Landschaft einer Transformierung und Stilisierung, die den Abbildcharakter fortwährend in Frage stellt. Dekorative „Pinselschwünge“, überziehen die Berghänge wie eine Bordüre . Und kleine runde Baumkronen reihen sich wie eine Perlenschnur aneinander.

BS

Die Landschaft bei Mougouin ist das erste Bild Picassos, das nach dem 2. Weltkrieg wieder Eingang in ein öffentliches deutsches Haus, die Pinakothek der Moderne in München gefunden hat.

TAKE 30 ZIRKUS; CABARET, WESTERNSCHAU

BS

Eine multikulturelle, freizügige Welt ist es in den großstädtischen Cafés und Varietés, im Zirkus und in den Cabarets. Die Identifikation der Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit dieser bunten Vielfalt hebt bisweilen die sozialen Grenzen auf und lässt sie gesellschaftliche Konventionen vergessen. Auch Picasso liebt volkstümliches Theater, wandernde Schausteller, Gaukler, Harlekine und Pierrots und lässt sie in seinem Frühwerk zu Sinnbildern des Lebens werden. Sie stehen genauso im Fokus des Interesses wie umherziehende Westernrevuen. So widmet Picasso Buffalo Bill eine kubistische Interpretation, dessen Show gemeinsam mit „Sitting Bull“ er im Sommer 1914 in Avignon besucht. Doch mit seiner Begeisterung für derlei Exotismen steht er nicht alleine da. Beckmann bezeichnet sich selbst wiederholt wegen seiner unkonventionellen Leidenschaften als „Narr“ und die mythenumwobenen Sinti und Roma haben es Otto Müller angetan. Seine Zigeunermappe basiert auf Zeichnungen und Fotografien, die er von Reisen nach Ungarn mitgebracht und mit denen er das unangepasste Leben und den Alltag der umherziehenden Gemeinschaft reflektiert hat.

Take 31: Suite des Saltimbanques

JK

Picasso grafisches Schaffen setzt mit dem Frühwerk ein. Mit der Darstellung von Gauklern, Zirkusleuten, und Schauspielern gibt er bereits 1904/05 einen meisterlichen Einstand als Grafiker. Er ist von Barcelona nach Paris, in das Künstlerviertel am Montmartre, übergesiedelt, wo er sich jahrelang mit materiell bedrückenden Lebensumständen herumschlagen muss. Den langen schmalen Artisten, Gaukler und Harlekine des häufig besuchten nahe gelegenen Zirkus »Medrano« sieht man die Entbehrungen ihres Lebens an. Für Picasso sind sie Sinnbilder seiner eigenen ungesicherten Existenz als moderner Künstler. Gaukler und Schauspieler faszinieren ihn auch im späteren Werk immer wieder als Metaphern für das maskierte Rollenspiel in einer Welt des Scheins, deren Bretter dennoch die Welt bedeuten.

TAKE: 32 »L'acteur« (Der Schauspieler), 1904

BS

In schnellen Tusch-Strichen wirft er auch die scharf konturierte männliche Figur eines Schauspielers auf das Blatt. Akzentuiert gesetzte Schraffuren modellieren den schlanken, lang gestreckten Körper, der vor einem unsichtbaren Zuschauer auf raumloser Bühne zu posieren scheint.

TAKE: 33 »Le repas frugal« (Das karge Mahl)

JK

Pablo Picassos Zinkradierung »Le repas frugal« aus dem Jahr 1904 zählt zu den bedeutendsten druckgrafischen Leistungen des 20. Jahrhunderts, denn Picasso führt das Verfahren der Radierung zur technischen Perfektion. So ist »Le repas frugal« - das karge Mahl - zweifellos ein Hauptwerk seiner ersten Pariser Jahre. In dieser Zeit wandelt sich das malerische Werk von der sogenannten blauen zur Rosa Periode und sowohl die Gemälde als auch Grafiken favorisieren Szenen aus dem Gaukler- und Schaustellermilieu. Die mit Vorliebe in der Technik der Kaltnadel ausgeführten Arbeiten fügen sich später zu der von seinem Händler Amboise Vollard herausgegebenen »Suite des Saltimbanques«, der Folge der Gaukler.

BS

Die Magerkeit der Figuren, die Feinheit ihrer Hände und deren extreme Biagsamkeit erzeugen eine tragische Grundstimmung. Der Bemerkung seines Freundes Sabartés: Picasso hielte die Kunst für ein Kind von Traurigkeit und Schmerz- entgegnet er:

JK

» Ich male nur meine Zeit«.

BS

Tatsächlich ist das Mahl des abgemagerten Paares am Tisch dürftig. Nur ein leerer Teller, daneben ein Stück Brot sowie eine Flasche Wein mit zwei Gläsern sind angerichtet. Der darbenden (frugalen) Künstlerexistenz auf geripptem Papier ist jeder Anschein von Romantik, jedes augenzwinkerndes Einverständnis mit einem Leben in Armut, wie wir sie noch

bei Rembrandts »Bettelmusikanten« ahnen können, abhandengekommen.

JK

Nach dem Ersten Weltkrieg widmet sich Otto Dix dem falschen Glanz und dem wahren Elend der Weimarer Republik; er malt die Hungrigen, die Huren und Krüppel. Sein Verismus, also seine politische Ambition innerhalb der neuen Sachlichkeit, gerade in den Porträts ist schonungslos – auch gegenüber den Dargestellten. Deren Eigenheiten werden stark überzeichnet: etwa der weibische Juwelier Karl Krall oder der feiste Star-Schauspieler Heinrich George. Beckmann hingegen schleift Kanten ab und typisiert, wie „Junger Argentinier“ oder „Bildnis eines Türken“ schon im Titel zeigen.

TAKE 34 Zirkus und Halbwelt

BS

Die schillernde Welt des Zirkus mit seiner Mischung aus Sensationslust und Ausgesetztheit der zu riskanten Höchstleistungen getriebenen Artisten fasziniert und inspiriert zahlreiche Künstler. Vom Kreis um Picasso heißt es, sie seien in den Zirkus gegangen wie andere auf die Académie Julian, eine berühmte Kunstakademie in Paris. Bilder von Clowns, Gauklern, Akrobaten, Jongleuren, Dompteuren und Seiltänzern berühren mit ihrer Gleichsetzung des Lebens als Drahtseilakt.

Auch Otto Dix zieht es in Dresden regelmäßig in den Circus Sarrasani, während Max Beckmann seine Grafikmappe »Der Jahrmarkt « von 1929 ironisch mit einem Blatt eröffnet, das

ihn als Zirkusdirektor zeigt. Mit seiner sprichwörtlichen Bissigkeit verkündet er:

JK

„Das Talent zur Selbstvermarktung ist eine der Grundvoraussetzungen für das Ausüben des Künstlerberufs.“

BS

Auch beide Künstler sind gleichermaßen fasziniert von der Halbwelt; sie tummeln sich auf dem Jahrmarkt, im Zirkus und im Bordell. Doch während Beckmanns Bilder die Sujets der Wirklichkeit auf merkwürdige Weise entrücken, schildert Dix die Nachtseite der Gesellschaft und deren Protagonisten schonungslos.

TAKE 35 RILKE UND PICASSO

JK

Im Juli 1914 verlässt der deutsche Dichter Rainer Maria Rilke Paris. Noch weiß er nicht, dass ihm die Rückkehr nach Frankreich kriegsbedingt bald versperrt sein wird. Die Museen, Ateliers, Galerien und Auktionshäuser in Paris sind ihm eine Seherschule gewesen, die er nun mit Ausstellungsbesuchen in München fortsetzen will. In der Neuen Sezession entdeckt er Werke von Wilhelm Lehmbruck und Franz Marc. Mit Paul Klee, der ihm einen Stapel Aquarelle zur Durchsicht bringt, lebt er zeitweilig im selben Haus. Zum eigentlichen Seherlebnis dieser Jahre werden ihm jedoch die Werke Picassos, die er in den Galerien von Heinrich Thannhauser und Georg Caspari aufspürt. „Das

große Bild bei Thannhauser, „Die Gaukler“ haben mir diesen Maler mit einem Schlage bedeutend gemacht“, schreibt Rilke im November 1914.

BS

Thannhauser hat das Bild wenige Monate zuvor in Paris zum Rekordpreis erworben. Rilke empfiehlt es der Sammlerin Hertha Koenig, bei der er im Frühsommer 1915 wohnt, zum Ankauf. Während sich Deutschland mit Frankreich im Krieg befindet, ist ihm das Bild in München ein Fenster zur Welt. Schließlich wird es ihn auch zum Abfassen seiner Fünften Duineser Elegie inspirieren.

Picassos eigene Affinität zur Literatur findet nicht nur in Hunderten von Gedichten Ausdruck, die er zwischen 1935 und 1959 verfasst, sondern auch in zahlreichen Projekten, die er gemeinsam mit Dichtern und Theaterleuten realisiert hat.

TAKE 36 Blauer Reiter

JK

Im Gegensatz zur Worpsweder Werkgemeinschaft und der Dresdner »Brücke« ist der „ Blaue Reiter« ein Kreis von Künstlern, die bereits selbstständig zu neuen Formulierungen vorgedrungen sind. Im Dezember 1911 tritt die von Wassily Kandinsky und Franz Marc in München gegründete »Redaktion Der Blaue Reiter« in München mit einer eigenen Ausstellung hervor. Marc zieht seinen Freund August Macke hinzu, der seinerseits Heinrich Campendonk einführt. Von Anfang an ist man europäisch orientiert und unterhält enge Kontakte zur

französischen und russischen Avantgarde, von denen Robert Delaunay, Elisabeth Epstein u. a. zu gemeinsamen Aktivitäten gewonnen werden können. Seit 1912 gehören auch Paul Klee und der Maler-Komponist Arnold Schönberg zum engeren Kreis. Mit dem 1912 erschienen Almanach „Der Blaue Reiter“ legen Marc und Kandinsky ein weit gespanntes Ideenkonzept vor, in dem die Vereinigung der Malerei mit Musik und Dichtung, die Rückkehr zu den Ursprüngen, die Entdeckung der außereuropäischen Kulturen, Kinder- und Volkskunst sowie der Ruf nach einer der Musik vergleichbaren Harmonielehre für die Bildkunst Leitthema ist.

BS

Vor allem aber wird Kandinskys Begriff der „inneren Notwendigkeit“ wegweisend. Dieser Begriff besagt, dass es in der Kunst eine der Natur entsprechende Zweckmäßigkeit gibt, die jedoch anderen Gesetzen unterliegt und auf »die zweckmäßige Berührung der menschlichen Seele« hinzielt.

In seinem Essay »Über das Geistige in der Kunst« bezeichnet Kandinsky Picasso als einen Maler, der vor nichts zurückweicht, und sich im Gegensatz zu Matisse nicht von der Farbe behindern lässt, wenn es gilt, Formprobleme zu lösen. Picassos melancholische Würdigungen der Boheme, die in den Werken der sogenannten Rosa Periode zu Beginn des Jahrhunderts zum Ausdruck gekommen sind, beinhalten für den jungen August Macke, ebenfalls Mitglied der Künstlergruppe „Blauer Reiter“ aber noch andere Aspekte:

JK

“Als würden sie sich über die Ästhetik Europas lustig machen, sprechen die Formen an jeder Stelle in einem überhöhten Ton. Selbst in den Kinderspielen, beim Hut der Cocotte oder beim Genuss eines sonnigen Tages materialisieren sich in aller Stille unsichtbare Ideen.“

Take37: Beckmann gegen den Blauen Reiter

JK

1912 nimmt Max Beckmann eine eher beiläufige Äußerung von Franz Marc zum Anlass, seine künstlerischen Vorstellungen von denen einiger Künstlerkollegen abzugrenzen. Unter dem Titel «Die neue Malerei» hat Marc in der Zeitschrift ‚Pan‘ geschrieben: nachdem sich der Impressionismus selbst verzehrt hätte, scharten sich die Jungen nun «um Picasso, den Kubisten und logischen Exegeten Cézannes». Sie suchten und malten «verborgene Dinge in der Natur, die uns wichtiger scheinen als die Entdeckungen der Impressionisten». Die neue Malerei kehre die innere geistige Seite der Natur hervor.

BS

Beckmann fühlt sich herausgefordert, nicht nur von Marc sondern von der ganzen angesprochenen Richtung und erwidert in der gleichen Zeitschrift unter dem Titel «Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst»: Auch er verehere Cézanne als Genie, allerdings dort, wo er seine hauptsächlichste koloristische Begabung mit Gegenstand und Raumentiefe verbunden habe; süffisant wendet er sich gegen Verkürzungen, Flächigkeit und Gegenstandslosigkeit. Das

«Schwächliche und zu Ästhetische» der «sogenannten neuen Malerei», also der Malerei des Blauen Reiter, liege darin, dass sie Tapete und Plakat nicht mehr vom Bild unterscheide. Dem Bild, dem es um «ein individuelles, organisches Weltganzes» gehe. Zum Schluss holt er dann noch mal richtig aus:

JK

«Wenn diese vereinigten Scharen für Kunst und Kunstgewerbe erst noch weitere zehn Jahre ihre eingerahmten Gauguin-Tapeten, Matisse-Stoffen, Picasso-Schachbrettchen und sibirisch-bajuwarischen Marterln-Plakate fabriziert haben, greifen Sie sich vielleicht eines Tages verwundert an die Stirn, weil sie bemerken, dass nun wirklich neue Persönlichkeiten existieren.“

BS

Und mit diesen neuen Persönlichkeiten hat er ganz gewiss sich selbst gemeint.

TAKE 38 DANIEL-HENRY KAHNWEILER

JK

Während die großen französischen Erneuerer von Cézanne bis Delaunay, von Matisse bis Picasso in Deutschland rasch bekannt werden, und deutsche Historiker tiefgründige Studien zu ihren Werken verfassen, finden deutsche Künstler, abgesehen von Max Ernst, wenig Aufmerksamkeit in Paris. Es sind vor allem die unterschwelligen Relationen zwischen dem

rechtsrheinischen Expressionismus und dem linksrheinischen Fauvismus und Kubismus, die uns heute Übereinstimmungen und Kontraste sowie Gemeinsames und Unvereinbares erkennen lassen. Zu den verdienstvollsten Vermittlern gehört der 1884 in Mannheim geborene und in Stuttgart aufgewachsene deutschstämmige Jude Daniel Henry Kahnweiler, den Beckmann hier porträtiert.

BS

Seine Familie hat ihn für eine Bankkarriere bestimmt, aber er selber will einen anderen Weg einschlagen und eröffnet mit einer kleinen Summe, die er von zu Haus à fond perdu erhalten hat, in Paris eine Galerie. Das ist 1907, und er ist 23 Jahre alt. Kahnweiler wird nicht nur zum Galeristen Picassos, er hilft den kubistischen Malern konsequent auf den Weg. Bald vertritt er auch Georges Braque, Fernand Leger, dann schließlich noch Juan Gris. Genauso wie die Werke von Andre Derain und Maurice Vlaminck, später von Henri Laurens und André Masson, Paul Klee und Eli Lascaux . Die beiden Weltkriege haben Kahnweiler schwer getroffen. Im ersten muss er, um nicht als feindlicher Ausländer interniert zu werden, in die Schweiz fliehen. Seine Sammlung wird zum Besten der französischen Staatsfinanzen zwangsversteigert, darunter 132 kubistische Bilder von Picasso, ferner solche von Braque, Gris und Léger, alles in allem 381 Bilder – mit dem unerwarteten Ergebnis allerdings, dass die erzielten

Preise trotz des Massenangebots noch über den Vorkriegspreisen liegen.

JK

Kahnweiler, nach Paris zurückgekehrt, kann also getrost wieder Picasso kaufen, und obwohl der Maler inzwischen durch einen Optionsvertrag an den Kunsthändler Paul Rosenberg gebunden ist, malte er mehr, als Rosenberg aufnehmen kann. Es bleibt genug für Kahnweilers neue „Galerie Simon“ übrig. 1940 muss der Stuttgarter abermals Paris verlassen, weil ihm nun die Rassenverfolgung droht. Seine Schwägerin, Louise Leiris, leitet die Galerie solange er untertauchen muss, bis Kahnweiler sie 1944 wieder übernehmen kann.

TAKE 39 Kunst in Zeiten des Krieges

BS

Während die Futuristen die Technologie des Krieges verherrlichen, machen die Dadaisten analog zum Geschehen auf den Schlachtfeldern Tabula rasa in der Kunst und legen das bisherige Kunstverständnis in Schutt und Asche. Otto Dix wird als Soldat zum Chronisten des Grauens. Selbst das Stilleben interpretieren viele Künstler nun mit französischer Wörtlichkeit: nature morte. Picasso hat bereits 1937 das Monumentalwerk Guernica gemalt. Bald darauf wird er

systematisch gegen die Barbarei auch des deutschen "Führers" anmalen. Picasso ist ein politischer Mensch. Paris leidet seit Anfang 1940 unter der deutschen Besatzung. Eines Tages kommt ein Hitlerschergen in Picassos Pariser Atelier und fragt den Künstler bezüglich Guernica:

JK

„Guernica, haben Sie das gemacht?“

BS

Und Picasso antwortet nur:

JK

„Nein, das haben Sie gemacht.“

BS

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten, 1933, sind die Künstler der Moderne über Nacht zu Feinden des Systems geworden und ihre Werke werden als „entartet“ erklärt. Um die deutsche Kunst zu „säubern“, setzt man rund 20.000 Kunstwerke auf den Index und entfernt sie aus den deutschen Museen. Viele werden ins Ausland verkauft, der "unverwertbare Rest" nach ungesicherten Quellen 1939 in Berlin verbrannt. Als Präsident der Reichskunstkammer organisiert Adolf Ziegler 1937 die Feme-Ausstellungstournee "Entartete Kunst" mit mehr als sechshundert beschlagnahmten Werken von 112 Künstlern. Adolf Hitler steuert ein

Geleitwort zum Ausstellungskatalog bei. Für viele Menschen ist es für Jahre die letzte Gelegenheit, die Kunst der Moderne zu sehen. "Entartete Kunst" wird eine der meistbesuchten Ausstellungen ihrer Zeit.

TAKE 40 Stilleben (Sammlung Würth Inv. 9222), 12. August 1942

JK

Während des Zweiten Weltkriegs und der Besetzung Frankreichs durch deutsche Truppen bleibt das Atelier Picassos ausschließliche Wirkungsstätte. Mit einem Ausstellungsverbot belegt, bezieht er nicht mehr, wie in Guernica, kämpferisch Stellung gegen die menschenverachtende Politik des Faschismus, sondern er berichtet vorzugsweise in seinen Stilleben auf subtile Weise vom unwürdigen Zustand der Gegenwart. Als habe gerade eine Granate eingeschlagen, liegen hier, vom kalten Schein einer Lampe beschienen, die aus der Ordnung geratenen Zutaten des Arrangements: drei Eier, eine gerupfte Taube sowie eine blutrote Schüssel, die splitterartig in geometrisierend-kubistische Einzelteile zerlegt sind. Grelle koloristische Akzente verstärken dabei oftmals die aggressive Ausdruckskraft seiner Kompositionen, die wie in „Nature morte“ oftmals auch noch von schwarzen Gitterstrukturen durchzogen sind.

TAKE: 41 » Homme à l'épée« (Mann mit Schwert), 1969

JK

»Wo ein Musketier auftaucht«, so der Schweizer Kunsthistoriker Christian Geelhaar, »bleibt das Weib nicht fern«. Zu überprüfen ist das in den insgesamt 347 Radierungen des Jahres 1968, die Picasso zwischen dem 16. März und dem 5. Oktober in Mougins realisiert hat. Die Blätter sind, bis auf wenige Ausnahmen, als tägliche Gedankenaufzeichnung und Notationen entstanden, die der Künstler auf Kupferplatten geätzt hat. Böse Zungen behaupten, der 1965 schwer erkrankte Picasso habe in der Vitalität des Musketiers eine gewisse Kompensation für seine eigene Hinfälligkeit gesucht. Jedenfalls zeigen sie uns die abenteuerlichen und nicht immer ruhmreichen Eroberungszüge der Musketiere, die ihrer Beute zu Fuß oder hoch zu Ross nachsetzen. Häufig führen ihre amourösen Eskapaden zu hitzigen Gefechten und sogar tätlichen Auseinandersetzungen. Dennoch beweisen die Haudegen bisweilen auch gesittete Manieren in ihrem Werben, etwa, wenn sie mit tiefen Bücklingen den Reizen ihrer stets jungen Angebeteten Reverenz erweisen. Schließlich vertauscht der Musketier den phallischen Degen mit dem Pinsel und huldigt der Schönheit als Maler.

BS

Mit seinen breiten Pinselstrichen, die einer ebenso rapiden, wie vitalen Pinselführung entspringen, scheint sein im Jahr darauf entstandenes Selbstbildnis als Musketier Ausdruck einer ungeheuren Malwut zu sein, die Picasso angesichts seiner als zu kurz empfundenen, noch verbleibenden Lebenszeit überkommen hat, um das malerische Pensum, das er sich selbst auferlegt, bewältigen zu können.

Picasso ist bereits 88 Jahre als er sich, eingehüllt in die spanischen Nationalfarben, nochmals als veritablen „Haudegen“ präsentiert, der zum Rendezvous demonstrativ den Degen mit sich führt.

TAKE 41 Stilleben (Sammlung Würth Inv. 9222), 12. August 1942

JK

Während des Zweiten Weltkriegs und der Besetzung Frankreichs durch deutsche Truppen bleibt das Atelier Picassos ausschließliche Wirkungsstätte. Mit einem Ausstellungsverbot belegt, bezieht er nicht mehr, wie in Guernica, kämpferisch Stellung gegen die menschenverachtende Politik des Faschismus, sondern er berichtet vorzugsweise in seinen Stilleben auf subtile Weise vom unwürdigen Zustand der Gegenwart. Als habe gerade eine Granate eingeschlagen, liegen hier, vom kalten Schein einer Lampe beschienen, die aus der Ordnung geratenen Zutaten des Arrangements: drei Eier,

eine gerupfte Taube sowie eine blutrote Schüssel, die splitterartig in geometrisierend-kubistische Einzelteile zerlegt sind. Grelle koloristische Akzente verstärken dabei oftmals die aggressive Ausdruckskraft seiner Kompositionen, die wie in „Nature morte“ oftmals auch noch von schwarzen Gitterstrukturen durchzogen sind.

TAKE 42 FRIEDEN

BS

Die Jahre des Naziterrors, in denen die deutschen Museen im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“ flächendeckend von allen Picasso-Werken „gesäubert“ worden sind, können nichts daran ändern, dass sich Picasso tief in das Herz der Deutschen eingeschrieben hat. Die für das gerade wieder Normalität probende Deutschland zeichnensetzende documenta 1, 1955 in Kassel, wird mit ihrer Bilanz der gerade noch verfemten klassischen Moderne zu einem gewaltigen gesamtdeutschen Publikumserfolg, denn sie kann auch noch von ostdeutschen Künstlern und Kunstfreunden besucht werden.

JK

In Kassel zeigen sich jedoch auch schon erste Anklänge einer westlichen Kunstentwicklung, die sich vor allem einer abstrakten Formensprache verpflichtet fühlt.

Während etwa Hans Arp mit seinen fantastischen Verwandlungen organischer Natur oder Henry Moore mit seiner bewegten, eigenwillig gebrochenen Figuration von hoher Plastizität in der Kunstwelt rasch akzeptiert worden sind, gestaltet sich das Verhältnis zum zeitgenössischen Werk Picassos schwieriger. Zwar gibt es keinerlei Zweifel in Bezug auf seine epochalen Leistungen in der Vorkriegszeit, aber das Gegenwartsschaffen des großen Künstlers bleibt doch noch lange Zeit umstritten. Die ständig neuen Spielarten seiner Gestalteinfälle, das Festhalten am Gegenständlichen und auch seine politischen Themen und Aktivitäten haben zumindest in Westdeutschland gewisse Irritationen ausgelöst.

BS

Im Osten hingegen wird Picasso, der 1944 Mitglied der Kommunistischen Partei Frankreichs geworden und mehrfach bei kommunistischen Kongressen aufgetreten ist, von vielen Funktionären als Inbegriff einer Moderne gefeiert, die das Figurative noch nicht aufgegeben hat. Vielen Künstlern gilt er hingegen, nicht nur seiner „Friedenstaube“ wegen, als eine Art Schutzschild gegenüber einem vordergründig pathetischen und sozialistisch instrumentalisierten Realismus.

Heute wissen wir, dass Picasso, der sich jeglicher Instrumentalisierung ohnehin zeitlebens entzogen und den Angriff auf die jeweilige Seherwartung des Publikums meisterhaft beherrscht hat, sich gerade in seinem Widerstand gegen jede Form von akademischer Verschulung treu geblieben ist.

MUSIK

Take 3 – Vicky Cristina Barcelona Nr 7

“When I was a boy” Biel Ballester Trio

(Motion Picture Soundtrack – mastered at Telarc by Paul Blakemore)

Take 6 – Swing in the films of Woody Allen Nr 1

“Si tu vois ma mere” Sidney Bechet (Jackpot Records)

Take 7 – Abdullah Ibrahim & Ekaya: Sotho Blue Nr1

“Calypso Minor” Abdullah Ibrahim, prod. HansaHaus Studios, Bonn (unterlegen, bis Bläser, dann hochziehen)

Take 8 – Abdullah Ibrahim ebenda Nr 1 Ausschnitt

Take 13 – Abdullah Ibrahim Nr 4

„Nisa“ (wie oben) etwas später reingehen

Take 14 – Igor Strawinsky, Le sacre du Printemps Nr.2

“Les Augures printaniers”, San Francisco Symphony Michael Tilson Thomas, Live recording San Francisco 1996

Take 19 – Igor Strawinsky Le sacre du Printemps Nr 7
“Le Sage” Angaben siehe oben (Mitte des Takes und Ende)

Take 20 – Charles Lloyd Nr 6
“All my trials” Traditional arranged by Charles Lloyd
Recorded at the Lobero Theatre April 28, 2015

Take 25 – Charles Lloyd Nr 1
“Masters of war” written by Bob Dylan, arranged by Charles
Lloyd (CD siehe oben)

Take 29 – Vicky, Cristina.. Nr 9
“Asturias” performed by Juan Quesada, written bei Isaac
Albeniz (CD wie oben)

Take 34 - Charles Lloyd Nr 1 wo Saxophone einsetzen, ca 3.10
CD-Angaben wie oben)

Take 40 - Vicky, Cristina...Nr 2
„Gorrion“ written and performed bei Juan Semano

Take 42 – Charles Lloyd Nr 1 siehe oben

