

Fachhochschule Bielefeld – Studiengang Gestaltung – Richtung Fotografie + Medien
Fachprüfung Designtheorie / Kunst- und Kulturgeschichte – Sommersemester 2000
Seminar Dr. Ursula Blanchebarbe – Beisitzer Prof. Gottfried Jäger

Hungrige Augen

Fotografie als Material und Zeuge des Malers Pablo Picasso

von Ralph Hinterkeuser, Berlin

„In der Kunst ereignet sich alles Interessante am Anfang. Hat man den Anfang hinter sich, ist man schon am Ende.“¹ ►1

¹ Picasso, zit. nach Berger: S. 47

Vorwort

Ist es Zufall, wenn man scheinbar willkürliche Gelegenheiten beim Schopfe fasst? Dr. Ursula Blanchebarbes Seminar über Picasso zwingt mich als Fotograf geradezu, meine Aufmerksamkeit auf die Fotografie in seinem Leben zu lenken. Und siehe da: sie spielte eine erhebliche Rolle und er ganz unterschiedlichen Rollen bei ihr. Dem Zufall und seiner Lenkerin gilt mein Dank für diese Anregung, Prof. Gottfried Jäger gleiches für die Unterstützung meines späten Entschlusses und überhaupt.

Zitate wurden unter allen Umständen wörtlich und buchstäblich übernommen. Abbildungen sind digitale Laserkopien von Drucksachen. Auf sie wird in dieser Form verwiesen: ►x

Inhalt

Einleitung		Seite	3
Kapitel 1	Picasso und seine Fotografie	Seite	5
Kapitel 2	Picasso und seine Fotografen	Seite	9
Kapitel 3	Fotografen und ihr Picasso	Seite	15
Schluß	Unser Picasso	Seite	25
Abbildungen		Seite	28
Literatur		Seite	31
Postscript		Seite	32

Einleitung

Wenn Fotografie oft Oberflächlichkeit zugesprochen wird, so ist dieses Urteil für alle anderen darstellenden Medien ebenso zutreffend wie auch ergänzungsbedürftig. Oberflächlichkeit ist vornehmlich ein Charakteristikum des Betrachters, dem Fotografie ebenso wie andere Medien, und seien diese selbst noch so oberflächlich, Einblicke und Erkenntnisse ermöglicht, zumal in befruchtendem Nebeneinander und ergänzender Gegenüberstellung.

Oberflächlichkeit ist aber auch eine offene Falle, wenn Informationsflut herrscht oder Meinungskampf. Und bei Tabuthemen liegt sie genauso auf der Lauer wie bei besonders populären. Ein Höhepunkt an Oberflächlichkeit dürfte bei der Darstellung von Heiligen und Helden erreicht werden. Pablo Picasso war für viele Menschen beides, zugleich für andere jedoch das genaue Gegenteil und insofern ein ideales Motiv gewisser Fotografie. Aber Picasso nutzte auch seinerseits die Fotografen und benutzte Fotografie. Diese Arbeit will anhand einiger schlaglichtartiger Bilder einen Blick hinter die Oberfläche von Picassos Darstellung und Selbstdarstellung werfen. Als Quellen dienen ihr lediglich in Form von Büchern und einigen Zeitschriften allgemein zugängliche und publizierte. Unveröffentlichtes Archivmaterial bleibt genauso unbeachtet wie Picassos eigene künstlerische Produktion, es sei denn, sie ist von Fotografie inspiriert oder inspirierte ihrerseits Fotografen. Oberflächlichkeit macht also auch vor dieser Arbeit keinen Halt. Allerdings liegt sie hier in der Natur der Sache, d.h. der Verhältnismäßigkeit zwischen dem durch die Arbeit zu erreichenden Ziel und den dafür einzusetzenden Mitteln. Der Autor bittet den Leser dafür um Verständnis.

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht Picassos Persönlichkeit und die Rolle, die Fotografie und Fotografen in seinem Leben und Werk spielten. Das eigentliche künstlerische Werk wird deshalb nur als Folie für die hier thematisierten Dokumente vorkommen. Eher erscheinen dagegen Quellen nichtfotografischer Natur, wenn sie sowohl unersetzliche als auch unverzichtbare Hinweise liefern, um in der Folge Anstöße und Muster herauszuarbeiten. Aber auch die Fotografen werden nicht vollständig aufgeführt und die aufgeführten nicht umfassend. Der Autor bekennt sich ausdrücklich zur Subjektivität seiner Auswahl. Sie folgt ausschließlich visueller Intuition und schreckt nicht davor zurück, schlechte und/oder nichtssagende Fotografie unberücksichtigt zu lassen. „Nichts scheint so überflüssig zu sein, als die Stars der Kunst und Politik noch einmal zu photographieren.“² Trotzdem oder gerade deshalb ist der Eindruck um so angenehmer, hierbei starke, sprechende Fotografien zu finden, die Momente der Vergangenheit wiedererlebbar machen, ganz ungeachtet der allgegenwärtigen Unschärferelation. Hier erkennt sich der Autor zur eigenen Überraschung als bekennender, ambitionierter und missionierender Fotograf.

² Boris Groys; in: Quinn (2): S. 55

Unter der Annahme, daß historische Entwicklung und persönliche Geschichte zum einen untrennbar verknüpft sind und größte Konsequenzen für individuelle Entwicklung im allgemeinen sowie künstlerische Arbeit im besonderen haben, andererseits Ursachen ihre Folgen oft nicht sofort und zudem oft nicht an der erwarteten Stelle haben, sind die Fundstücke **nicht** chronologisch angeordnet. Die Einbeziehung psychologischer Ein- und Auswirkungen legt nahe, wenn sie es nicht sogar erzwingt, für eine Verknüpfung von zeitlich oder thematisch zuweilen weit auseinander liegenden Begebenheiten zu sorgen. Trotzdem folgt diese Materialsammlung Hauptlinien, welche die Kapitel abgeben:

- ▶ 1. Picasso und seine Fotografie
- ▶ 2. Picasso und seine Fotografen
- ▶ 3. Fotografen und ihr Picasso
- ▶ Schluß: Unser Picasso

Allerdings geht es erst in zweiter Linie um Ordnung, in erster um Erkenntnis. Das wirkliche Leben ist auch nicht in Kapitel gegliedert, sondern eine Folge ‚zufälliger‘ (s.o.) als auch zwangsläufiger Begebenheiten. Dazu zählen sowohl herausragende, „entscheidende Augenblicke“ (Henri Cartier-Bresson), als auch der wiederkehrende Ablauf alltäglicher Verrichtungen, wenn sie auch einem Außenstehenden so wenig ‚alltäglich‘ erscheinen, wie das im Falle Picassos sein mag. Diesem Wechselschritt folgt die Arbeit und versucht in ihrer überaus bescheidenen Form, Spuren dieser ‚Ortung‘ anzuführen.

1. Picasso und seine Fotografie

Für Picasso gab es Zeit seines Lebens nur dieses eine Zentrum: ihn selbst. Schon als Kind zählten für ihn nur seine Visionen, und er blieb ihnen, von einigen Phasen der Schwäche abgesehen, stets treu. Seine Intuition bewahrte ihn sogar vor der schlimmsten Bedrohung seiner natürlichen Kreativität, der Schule. Vielleicht war es der unverbrüchliche Glaube seiner Mutter an ihn, der es ihm ermöglichte, diesen Visionen nachzugehen, vertrauensvoll wie ein Blinder seinem Führer. In einem Brief schrieb sie ihm noch 1936, als er 55 Jahre alt war: „Man erzählt mir, daß du schreibst. Bei dir halte ich alles für möglich. Wenn du mir eines Tages erzählen solltest, du hättest die Messe gelesen, werde ich dir das ebenso glauben.“³

Er spielte, immer und mit jedem ihm begegnenden Gegenstand, alles wurde ihm zum Spielzeug, alles regte seine Phantasie an, und so gab es kaum eine künstlerische Praktik, die er am Ende seines Lebens nicht ausprobiert hatte, dagegen viele, die zuvor nie im Zusammenhang mit Kunst gesehen worden waren. Ein spiegelartiges Medium wie die Fotografie konnte dieser unbändigen Neugier nicht entgehen. Dies belegen vor allem drei von Anne Baldassari, einer Kuratorin des Pariser Musée national Picasso, durchgeführte bahnbrechende Ausstellungen, begleitet von drei Katalogen,⁴ für die sie den immensen Nachlaß von ca. 15.000 Fotografien bearbeitete. „Wie man heute weiß, sammelte Picasso zahlreiche Visitenkartenportraits aus dem letzten Jahrhundert und Ansichtskarten, die fremde Völker und Volksgruppen zeigen. Er bewahrte sie zusammen mit Presse- und Familienfotos, Werbeanzeigen, wissenschaftlichen Abbildungen und anderem Bildmaterial auf. Im Verlauf der Inventarisierung dieser heterogenen Ansammlung haben sich nach und nach deutliche Zusammenhänge mit dem malerischen, zeichnerischen und sogar plastischen Werk herauskristallisiert. So wurde schließlich erkennbar, daß Picasso für die unterschiedlichen Bereiche seiner künstlerischen Arbeit Material – im engen und weiten Sinn – aus dem Fundus dieser fotografischen Bildersammlung schöpfte.“⁵ Es fanden sich aber auch ca. 100 Negative und Abzüge von ihm selbst, vornehmlich Selbstportraits, Dokumentationen seiner Arbeit im Entstehen und Aufnahmen, welche als Vorlage für Malereien und sogar Skulpturen dienten. Erst mit dieser umfangreichen Forschungsarbeit wird deutlich, wie intensiv Picasso Fotografie in seinen Schaffensprozeß einbezog. Dabei gab es durchaus schon früh Hinweise auf diese Neigung, deren Belege vor der Öffnung des Nachlasses allerdings oft fehlten. So spricht Gertrude Stein Picasso in seiner kubistischen Zeit die Kraft zu, die Dinge schon mit seiner eigenen Fotografie nach seiner Façon zu gestalten: „In dieser Periode, als sich der Kubismus schon etwas ent-

³ nach Sabartés: S. 18

⁴ Baldassari (3), (4), (5)

⁵ Baldassari: S. 7

wickelt hatte, fiel mir auf, wie Picasso Gegenstände zusammenstellen und photographieren konnte (...), und wegen seiner starken Anschauung war es nicht notwendig, daß er das Bild malte. Dadurch, daß die Gegenstände zusammengebracht wurden, waren sie schon in andere Dinge verwandelt, nicht in ein anderes Bild, sondern in etwas anderes, in Dinge, wie Picasso sie sah.“⁶ Besonders deutlich wird dies bei Ansichten des spanischen Dorfes Horta de Ebro, die er 1909 fotografierte ▶2 und im gleichen Jahr malte ▶3+4. Dabei wird die geometrische Pointierung des Kubismus offensichtlich und damit das, was er der Fotografie und deren Perspektivität verdankt. Picasso inszeniert sogar Stilleben für die Fotografie, die er mit unterschiedlichen Techniken wie Maskierung und Mehrfachbelichtung weiter behandelt, um die Ergebnisse seiner regelrechten Forschungsarbeiten schließlich in Malerei, Collage, Relief oder Skulptur münden zu lassen ▶5.⁷ Zu keinem anderen Zeitpunkt war er derart unermüdlich in seinen Experimenten und so konsequent bei ihrer Durchführung bis hin zu revolutionären Durchbrüchen. Seine späteren Arbeiten und damit sein Ruhm, sein Mythos fußen vor allem auf dieser Phase. Im Unterschied zu Malerkollegen wie Braque und Gris war sein Spieltrieb allerdings genau wie sein Erfindergeist und seine Experimentierfreude größer und der Kubismus deshalb nur **ein** Ausdruck seiner kontinuierlichen Suche nach der vollkommenen Transformation eines Motivs in ein Bild, d.h. in seine ganz persönliche Vision des Geschauten.

Die beinahe wissenschaftliche, jedenfalls analytische Vorgehensweise ist für ihn lediglich eine mögliche Form der Äußerung, die stets intuitive Wahrnehmung seiner Umwelt, das Leiden und – seltener – die Freude an ihr sind dagegen ihr unveränderlicher Ausgangspunkt. Beim Kubismus mag der in Barcelona herrschende Anarchismus dieser Zeit Ursache gewesen sein für Picassos Faszination an der Zertrümmerung alter Sehgewohnheiten. „Die für Spanien typische moderne Bewegung war der Anarchismus. Als Jugendlicher hatte Picasso in Barcelona mit dieser Bewegung sympathisiert.“⁸ 1909 war er 28 Jahre alt, hatte Barcelona hinter sich gelassen und feierte erste größere Erfolge mit seiner Kunst. Er kehrte jedoch immer wieder nach Spanien zurück und nahm als Exilant sicher intensiv am Schicksal seines Landes Anteil und wird gewußt haben, was sich dort abspielte: „In Barcelona herrschte (...) Gesetzlosigkeit. In den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wurden die ersten Bomben geworfen. 1907 und zu Beginn des Jahres 1908 explodierten 2000 Bomben in den Straßen der Stadt, (...) wurden 22 Kirchen und 35 Klöster niedergebrannt. Jedes Jahr passierten über hundert politische Morde.“⁹ Auch international war so kurz vor dem Weltkrieg die Spannung überall zunehmend spürbar, und Picasso hat darauf so seismografisch reagiert, wie er das sein ganzes Leben hindurch tat, wenn auch mit zunehmendem Alter mehr im privaten Rahmen. Die Fotografie läßt er dabei nicht mehr aus den Augen, so wie ihn die Fotografen weni-

⁶ Stein: S. 23

⁷ Baldassaris Arbeit erübrigt hier eine umfassendere Darstellung.

⁸ Berger: S. 31

⁹ Berger: S. 36

ger und weniger aus den Augen lassen. Picasso spürt geradezu dankbar, welche Entlastung die Malerei durch die Fotografie und ihren Naturalismus erfahren kann und wie sich diese Entlastung auf sein eigenes Vorwärtstürmen auswirken mag: „Wenn man sieht, was Sie mit Fotos ausdrücken können,“ sagt er zu Brassäi, „wird einem klar, was alles nicht mehr Aufgabe der Malerei sein kann... Warum sollte sich ein Künstler darauf versteifen, etwas darzustellen, was mit Hilfe des Objektivs so gut festgehalten werden kann? Das wäre doch Unsinn! Die Fotografie ist gerade im rechten Augenblick gekommen, um die Malerei von aller Literatur, von der Anekdote und sogar vom Gegenstand zu befreien... Jedenfalls gehört ein bestimmter Aspekt des Gegenstandes in Zukunft in das Gebiet der Fotografie... Sollten die Maler ihre neugewonnene Freiheit nicht dazu benutzen, etwas anderes zu machen?“¹⁰ Er meint damit natürlich keinen anderen Maler so sehr wie sich selbst.

Bis an sein Lebensende hat er zudem kaum eine Gelegenheit ausgelassen, unterschiedlichsten Materialien seinen Stempel aufzudrücken. Nichts war vor ihm sicher, schon gar nicht die Fotografie. „Wenn es etwas zu stehlen gibt, stehle ich es“¹¹, gestand er freimütig. Aus der Flut von Beispielen für diese Leidenschaft, die ihn so sehr charakterisierte, seien hier nur noch zwei Bildbeispiele angeführt ►6+7 und eine von Brassäi überliefert typische Szene:

„An jenem Tag hatte ich bei Picasso in meinem schwarzen Sack Platten auswechseln müssen und dabei eine unbelichtete Platte auf dem Tisch liegenlassen. Jeder bei ihm liegengebliebene Gegenstand, und sei er noch so unbedeutend, wirkt wie eine mit einem Zeitzünder versehene Bombe, die im gegebenen Augenblick explodiert. Picasso fand meine kleine Platte, befühlte und beschnupperte sie voller Neugier. Ich weiß nicht, ob er Corots Radierungen auf gelatinierten Platten kannte, jedenfalls widerstand er nicht lange der Versuchung, die spiegelglatte Fläche anzugreifen. Als ich am nächsten oder übernächsten Morgen wieder bei ihm erschien, hielt er mir mit verschmitztem Lächeln die kleine vergessene Platte so vor die Augen, daß ich hindurch sehen konnte, und sagte: ‚Sehen Sie, was ich aus Ihrer Platte gemacht habe...‘ Mit einer Nadel hatten seine unendlich geduldigen Finger sie in einen winzigen 9 mal 12 großen ‚Picasso‘ verwandelt. Ich sehe das Bildchen noch genau vor mir: ein Frauenporträt, das den Bildern und Skulpturen seiner damaligen, von Marie-Thérèse Walter inspirierten Periode ähnlich sah, eine Miniaturvariante des Meisterwerks ‚Frau vor dem Spiegel‘, das er im März dieses Jahres gemalt hatte, das im *Minotaure* in farbiger Reproduktion erschienen war und heute dem New Yorker Museum of Modern Art gehört. Ich erbot mich, die Platte mit nach Hause zu nehmen, um einen ersten Abzug zu machen. ‚Nein, nein, lassen Sie die Platte hier. Ich muß noch daran arbeiten‘, antwortete er, ‚ich gebe sie Ihnen das nächste Mal...‘ ‚Das nächste Mal!‘ Nur zu oft hatte ich später Gelegenheit, zu lernen, daß in seiner Sprache ‚das nächste Mal‘ fast immer ‚niemals‘ hieß. Was ist aus der geritzten Platte

¹⁰ Picasso nach Brassäi: S. 41f

¹¹ Picasso nach Gilot: S. 297

geworden? Ich habe sie nirgends reproduziert gesehen. Liegt sie in einer Kiste? Ist sie zerbrochen? Verschwunden?... Wie dem auch sei - die Idee, auf Fotoplatten zu zeichnen und ihre erste Verwirklichung sind fünf Jahre älter als die 1937 von Picasso und Dora Maar gemeinsam geschaffene Serie von Fotogravuren. . .“¹²

¹² Brassäi: S. 25f

2. Picasso und seine Fotografen

Die Vergangenheit der Malerei und ihren allzu bequemen Stillstand kommentiert er gerne so sehnsuchts- wie humorvoll. Davon berichtet unter anderen Brassai im April 1944: „ ‚Der Kunstmaler‘! Nie ist er ausgelassener, als wenn er sich über diesen Typ lustig macht... Ein Heidenspaß! Seine Stimme wird höhnisch, sein Lachen schrill. Es gibt wohl nichts, was er mehr verabscheut als die künstlerische Pose - er nennt sie die ‚elfenbeinerne Pose‘ dem Leben, den Menschen und den Dingen gegenüber... Er, der sich der Wirklichkeit, der ganzen, der unmittelbarsten, vulgärsten, der gar nicht malerischen, der wahrsten Wirklichkeit verbunden fühlt, er empfindet den ‚künstlerischen‘ Standpunkt als armselig und engherzig. Wie oft habe ich ihn sagen hören: ‚Ich tue, was ich kann... Ich bin kein Kunstmaler...‘, als ob er einer Verleumdung entgegentreten wolle. Und doch geschieht es immer wieder, daß er vor einem Ausblick aufs Meer, vor einer Landschaft sagt: ‚Ja, wenn ich Kunstmaler wäre...‘ oder: ‚Für einen Kunstmaler wäre das herrlich...‘ oder auch: ‚Wie schade, daß ich kein Kunstmaler bin...‘ Sabartés erzählt, daß Picasso manchmal im Schaufenster einer Galerie Sonnenuntergänge, Mondlandschaften, weidende Kühe oder ein sich im See spiegelndes Gehölz bewundert und ausruft: ‚Wie mir das Spaß machen würde, so zu malen! Du kannst dir nicht vorstellen, wieviel Spaß mir das machen würde!‘¹³ Es ist die Sehnsucht nach dem Glück des Blöden, die da spricht, nach dem einfachen Leben, dem ohne Anfechtungen, Herausforderungen, dem Nie-Zufrieden-Sein. Das schiere Ab-Bilden konnte ihm, dem von steten Fluten innerer Bilder so gesegneten wie heimgesuchten Visionär, keine Alternative sein. Aber Picasso wäre nicht Picasso, nähme er nicht die Herausforderungen da auf, von wo sie gerade kommen, und so nutzt er die lästerliche Stimmung jenes Apriltages und die Anwesenheit seines fotografierenden Freundes für einen theatralischen Spaß, bei dem er selbstverständlich die Hauptrolle spielt: „Seit meinem letzten Besuch vor drei Wochen ist im Atelier ein neues Bild aufgetaucht, riesengroß und goldgerahmt.“ berichtet Brassai, dessen eigene Zeichnungen Picasso immerhin so sehr schätzt, daß er versucht, ihn von der Fotografie abzubringen.¹⁴ „Ein Akt, der wollüstig seine Fülle zur Schau stellt. Er ist so gut gemalt, daß man ihn von weitem - aber nur von ganz weitem - für einen Courbet halten könnte. Sabartés: ‚Das Bild gehörte dem Antiquar Aubry... Picasso hat Sorgen, daß ihm Leinwand und Pinsel ausgehen könnten. Er hat immer schon diese Sorge gehabt, aber seit Kriegsbeginn ist das eine fixe Idee geworden. Er wollte eine Reserve von alten Bildern anlegen, für den Fall, daß ihm neue Leinwand fehlen könnte. Er hat alle Antiquare alarmiert. Aber als Aubry ihm dieses Bild zeigte, hat er sich auf der Stelle darein verliebt. Diese Frau hat ihn betört, er würde niemals daran denken,

¹³ Brassai: S. 94f

¹⁴ zu Brassai: S. 42: „Sie sind der geborene Zeichner! Warum machen Sie nicht weiter? Sie besitzen eine Goldmine und begnügen sich damit, Salz zu fördern...“

sie anzurühren, er mag sie viel zu gern.' Und tatsächlich ist er so glücklich über seine Entdeckung, so stolz darauf, daß er Freunde und Besucher lieber diese üppige Frau bewundern läßt als seine eigenen Arbeiten. ‚Was meinen Sie‘, fragt er mich, ‚wollen wir eine Aufnahme von unserer *Dame* machen? Und wir alle drumherum?‘ Aber schon hat er eine andere Idee. ‚Halt, ich weiß, was wir tun! Ich werde vor diesem Bild den *Kunstmaler* spielen.‘ Er ist ganz aufgeregt und zappelig. Für diesen Spaßvogel ist das Bedürfnis, Unfug zu machen, wenn es ihn gepackt hat, ebenso mächtig wie der Zwang, ein Bild zu malen. Schon hat er die Palette, die er aus Royan mitgebracht hat, von der Wand, aus einem Topf eine Handvoll Pinsel genommen und baut sich vor dem Akt auf. Seine Rolle ist um so komischer, als er selbst fast nie mit einer Palette in der Hand gemalt hat... Und wir lachen über all die verrückten Attitüden, mit denen er den *Kunstmaler* nach bestem Können zu imitieren versucht... (...) ‚Aber wir haben ja das Modell vergessen!‘ sagt Picasso. ‚Ich muß ein Modell haben! Was ist denn ein ‚Kunstmaler‘ ohne sein Modell?‘ Er schlägt Jean Marais vor, die Rolle der ‚Frau‘ zu spielen. Der läßt sich nicht lange bitten. Er streckt sich auf dem Boden aus, dreht und wendet sich und hört nicht auf, mit seinem blaßgrünen Samtanzug den Staub vom Fußboden zu wischen, bis er die Haltung des Modells gefunden hat. Und ich fotografiere ein Arrangement, für das Picasso verantwortlich ist.“¹⁵ ►8

Er hat aber auch ein ganz praktisches Interesse an der Fotografie. Er wünscht sich die Möglichkeit der Rekonstruktion des Werdens seiner Arbeiten. „Es wäre sehr interessant, wenn man von der Entstehung eines Bildes nicht einzelne Etappen, sondern alle seine Metamorphosen photographisch festhalten könnte. So ließe sich vielleicht feststellen, auf welchen Wegen man über das Gehirn zur Konkretisierung eines Traums gelangt.“¹⁶ Deshalb dokumentiert er Entwicklungsphasen von Zeichnungen und Malereien; für ihn zählt der Weg mehr als das Ziel. Für die ihm eigene intuitive Hingabe an seine Eingebungen leistet die Fotografie die zur kritischen Würdigung des Geschaffenen notwendige Distanz. Picasso empfindet Reproduktionen seiner Werke als Hilfestellung bei der Konzeption, und Fotografien lösen ihn aus seiner zu intensiven Bezogenheit auf sein eigenes Werk „weil sie mich überraschen. Ich sehe meine Bilder anders als sie sind.“¹⁷ Er erkennt klar diese Potenz des noch jungen Mediums und scheut sich nicht, sie an die Seite seiner eigenen so ganz anderen Herangehensweise zu stellen: „Picasso unterwirft sich wie ein spiritistisches Medium dem, was sich äußern will.“¹⁸ Und „auch wenn Picasso in den zwanziger Jahren nach und nach aufhört, selbst zu photographieren, zeigt er doch weiterhin Interesse an der photographischen Beobachtung seiner entstehenden Arbeiten. Allerdings überträgt er diese Aufgabe nun befreundeten Fotografen. Es sind besonders die Bildreportagen von Brassai aus den Ateliers der Rue la Boétie, aus Boisgeloup und der Rue Grands-Augustins, die über die lange Zeitdauer des außergewöhnlichen

¹⁵ Brassai: S. 94f

¹⁶ Zervos: S. 173 - 178; zit. nach Baldassari: S. 17

¹⁷ Brief an D.-H. Kahnweiler von 1913; zit. nach Baldassari: S. 17

¹⁸ Berger: S. 165

künstlerischen ‚Austauschs‘, der zwischen diesen beiden Männern stattfindet, das photographische Tagebuch von Picassos Werk auf dem Laufenden halten.“¹⁹ Denn Brassai macht nicht nur Späße mit Picasso, sondern kommt zeitweise sehr ins Schwitzen. Der Verleger Christian Zervos und andere beauftragen ihn, der nicht nur ein guter Fotograf und ein Kenner der Kunst und selbst ein Künstler ist, sondern zudem noch ein Händchen für den teilweise doch schon recht schwierigen, launischen und mittlerweile berühmten Künstler Picasso hat, immer wieder mit manchmal sehr umfangreichen Arbeiten in den wohl gefüllten Ateliers des Meisters. Zwischen den beiden gibt es tatsächlich einiges Verbindende. Zum Beispiel die gemeinsame Vorliebe für ephemere Erscheinungen. Brassai ist noch heute berühmt für seine *graffiti*-Aufnahmen aus den dreißiger und vierziger Jahren, in denen die Mauern von Paris plötzlich wie die sprechenden Wände Pompeijs aussehen und archaische Botschaften versunkener Zivilisationen übermitteln. Picasso dagegen war schon immer Jäger und Sammler aus Passion, und so gibt es in einer Vitrine zusammen mit echten Altertümern – kleinen Gottheiten, Reliquien u.ä. – auch von ihm selbst bemalte Kieselsteine oder Papierfetsche, die vielleicht nach dem Mahl aus einer Serviette entstanden sind. Picasso sind diese flüchtigen Schätze heilig und Brassai schätzt sich glücklich, als sich die lange verschlossene Vitrine endlich für ihn öffnet. Die Ergebnisse dieser Schatzsuche finden sich später gleichberechtigt neben Picasso ‚seriösen‘ Skulpturen in dem von Daniel-Henry Kahnweiler 1948 herausgegebenen Band ‚Les Sculptures de Picasso‘.

„(...) in der Zusammenarbeit mit Dora Maar, Brassai, Mili und Villers offenbart sich die stets erneuerte und immer wieder faszinierende Suche nach der Antwort auf diese eine Frage: Von woher kommen die Bilder und wie entstehen sie?“²⁰ Dabei war Picasso von der Fähigkeit der Fotografen, dem auf die Spur zu kommen, in der Regel nicht sehr überzeugt und hätte zu gerne auch diesen Part übernommen, um ihn viel besser zu machen: „Als ich erwachte und mich mit meinen wirren Haaren im Spiegel sah – wissen Sie, was mir da durch den Kopf ging?“, fragte er Brassai eines Tages. „Nun, ich bedauerte, daß ich kein Fotograf bin! Zwischen dem, wie die anderen einen sehen und wie man sich selbst in bestimmten Momenten in einem Spiegel sieht, besteht ein großer Unterschied. Mehrmals in meinem Leben habe ich einen bestimmten Ausdruck in meinem Gesicht entdeckt, den ich auf keinem meiner Porträts je wiederfinden konnte. Und vielleicht waren es meine wahrhaftigsten Züge.“²¹ Die eigentümliche Empfindlichkeit, die seine intensiv empfundene Notwendigkeit zur Distanzierung hervorgerufen hatte, beschreibt sein engster Vertrauter Sabartés auf seine unverwechselbare Weise: „Sieht man einmal von seiner Kunst ab, so ist bei ihm Denken und Entscheiden durch einen weiten Abstand geschieden. Infolgedessen leidet er unter jeder Kleinigkeit; er verbringt ganze Tage damit, einen Plan in Gedanken wie einen Nagel platt zu schlagen, ohne

¹⁹ Baldassari: S 208

²⁰ Baldassari: S. 243

²¹ Baldassari (2): S. 24

mit der praktischen Verwirklichung zu beginnen. Daraus ergibt sich dann ein neuer Alpdruck. Bevor er einem Diener einen Verweis erteilt oder etwas anordnet, nimmt er es sich tausendmal vor, ärgert sich darüber, und wenn er schließlich nicht mehr an sich halten kann, erbittet er das Gewünschte unter Entschuldigungen oder verrät seine schlechte Laune durch eine unwillkürliche Geste, die ihm das Aussprechen eines Tadels nicht immer erspart. Wenn er anordnen oder darum bitten soll, man möge seine Stube auskehren oder die Fensterscheiben putzen, kostet ihn das zumindest die gleiche Energie, als wenn er es selber tun müßte, was nicht seinen Neigungen entspricht; doch wenn er es nicht tut und es auch nicht verlangt, werden die Fensterscheiben nicht geputzt, wird der Boden nicht gekehrt; hernach ist es zu spät, denn nachdem er darauf verzichtet hat, die Anordnung zu erteilen, gewöhnt er sich daran, Staub und Unordnung zu ertragen; so braucht er nicht sein Zimmer zu verlassen, außer wenn ihm aus freien Stücken daran gelegen ist, und schließlich zieht er den bestehenden Zustand vor, um seine Umgebung nicht zu verändern. Bei näherer Betrachtung dieser Eigenarten komme ich, je länger ich darüber nachdenke, zu dem Schluß, daß er sich offenbar nicht getraut, auf das äußere Geschehen einzuwirken, da er befürchtet, die durch einen Willensakt hervorgerufene Lufterschütterung könnte das Gleichgewicht des Lebens aufheben und das Schicksal verfälschen. Wer weiß?“²²

Es ist also vielleicht eine Mischung aus Hilflosigkeit und dem cleverem Umgang mit ihr, die Picasso zum genialen Hilfe-Inanspruchnehmer macht. ‚Il faut s’arranger‘ lehren die Franzosen und Picassos Selbstbild kann gewiß nicht gut damit leben, hilflos zu sein. Also holt er sich die Hilfe die er braucht, oder, besser noch, er wählt aus den teilweise geradezu unterwürfigen Angeboten die aus, die ihm zupafß kommen. „Picasso versteht es, die Neigungen und Liebhabereien eines jeden auseinanderzuhalten und bedient sich ihrer wie der Farben, mit denen er ein Bild malt: er verwendet sie alle zu ihrer Zeit und an ihrem Platz.“²³ Als ihm 1935 Dora Maar begegnet, paßt alles zusammen: da ist zuerst und vor allem die stolze, schöne, weibliche Frau. Da ist zudem die intelligente Malerin, die also Verständnis aufbringen kann für seine Arbeit und mit der er reden kann, die unter Leuten verkehrt wie Cartier-Bresson, Lhote, Brassäi, Sougez, Bataille oder Breton. Da ist zu allem Überfluß die organisatorisch beschlagene Frau, die ihm ein passendes Atelier in recht herrschaftlicher Gegend in der rue des Grands-Augustins besorgt, als er es braucht. Und da ist die hoch ambitionierte und talentierte Fotografin, die nicht nur ein ganz eigenständiges Werk zu schaffen in der Lage war, das vielleicht auch wegen ihrer zu großen Nähe zu dem Über-Künstler Picasso bis heute nicht die Anerkennung genießt, die es eindeutig verdient, sondern auch Auftragsfotografie auf hohem Niveau abliefern konnte, vor allem in den Bereichen Werbung, Mode und Portrait, aber auch der Kunst. ►9 Bedauerlicherweise war Picasso gar nicht gut darin, Talente neben sich bestehen zu lassen. Er war nicht darauf aus, sie zu zerstören, doch war seine

²² Sabartés: S. 116f

²³ Sabartés: S. 28

Gravitationskraft so stark, daß andere Kräfte durch sie absorbiert und an ihrer Entfaltung gehindert wurden. Neben ihm war es aber auch schwer, nicht als Leichtgewicht zu erscheinen. Picasso selbst nahm dies ganz lakonisch und scheinbar unbeteiligt zur Kenntnis: „Es gibt zwei Berufe, deren Angehörige nie zufrieden sind mit dem, was sie tun: die Zahnärzte und die Fotografen. Jeder Zahnarzt wäre lieber Arzt und jeder Fotograf lieber Maler. Brassai ist ein sehr begabter Zeichner, Man Ray ein schlechter und rechter Maler, und auch Dora gehört in diese Tradition. In Dora Maar, der Fotografin, steckte eine Malerin, die danach lechzte, sich auszudrücken.“²⁴ Eigentlich kann sich Picasso gar nicht vorstellen, daß das jemand außer ihm auch noch vermöchte. Und so fällt es ihm leicht, Doras Begabung ganz aufzusaugen. Er verläßt seine Frau Olga und bezieht das neue Atelier. Nur Wochen später marschieren die Faschisten unter Franco auf Madrid. Ende April 1936 bombardieren die deutschen Alliierten Franco-Spaniens die kleine Stadt Guernica.

Und treffen Picassos patriotisches Exilantenherz zutiefst. Nun hilft der Zufall der Weltgeschichte der Kunst auf die Sprünge. Denn Picasso hat schon zu diesem Zeitpunkt den Auftrag, für den Pavillon der spanischen Republik auf der Pariser Weltausstellung (Exposition Internationale des Arts et Techniques) des gleichen Jahres ein wandfüllendes Bild zu malen. Und alles geht jetzt sehr schnell: schon am 1. Mai entstehen die ersten Zeichnungen, elf Tage nach dem Überfall gibt es einen ersten Kompositionsentwurf für die mit 3,50 m Höhe und 7,85 m Breite riesige Fläche. Acht Versionen entstehen bis zu seiner Fertigstellung nur zwei Monate später. Sie sind zusammen mit eindringlichen Studien des Künstlers bei seiner Arbeit ►10 alle festgehalten in der ersten kontinuierlichen Fotodokumentation der Entstehung eines Kunstwerkes. „Durch den Eintritt von Dora Maar in Picassos Leben bekommt die Photographie eine besondere Bedeutung, was sich vor allem bei der Entstehung von *Guernica* erweist, deren Zeugin sie war. Auf neun Photos und Portraits, die den Maler bei der Arbeit zeigen, ist jede Phase des Werkprozesses des Gemäldes festgehalten. Diese Aufnahmen waren eher integrativer Bestandteil der Entwicklung des Gemäldes als zur Information des Publikums gedacht. Die Farbgebung von *Guernica* ist sicherlich von den Pressebildern beeinflusst, die vom Bombardement des baskischen Dorfes durch die Luftwaffe des Nazi-Regimes berichteten. Das Grau-Schwarz-Weiß des Gemäldes bildet ein gestalterisches Äquivalent zu diesen Photographien und überträgt sie in das Ausdrucksregister einer Tragödie, die sich jeder naturalistischen Darstellung widersetzt.“²⁵ ►11 Wo Baldassari vom „eher integrativen Bestandteil der Entwicklung des Gemäldes“ spricht, wird an anderer Stelle eindeutig vom Auftrag der Fotografin gesprochen: „Ces images sont extraites d’une chronique documentant le travail de Picasso tout au long de *Guernica*, commande à Dora Maar de Christian Zervos pour la revue Cahiers d’Art publiée dans le vol. 12, no. 4-5, 1937.“²⁶ Zwar ist *Guernica*, be-

²⁴ Picasso nach Gilot: S. 75

²⁵ Baldassari: S. 208

²⁶ Maar (2): S. 142ff

sonders was die Farbgebung betrifft, von den Pressebildern beeinflusst, doch zeigt es keine Entsprechung mit irgendeiner möglichen Wirklichkeit dieser Tragödie. Es gibt keine Flugzeuge, keine Waffen, kein Blut. Es herrscht Nacht in diesem Nachtmahr, der Angriff jedoch erfolgte bei Tag, an einem Tag im spanischen Frühling. Aufgrund dieser Abweichungen von der Wirklichkeit wurde das Werk als Historienmalerei klassifiziert. Es gibt aber auch eine andere mögliche Kontextualisierung: „Une certaine mode consiste à voir aujourd’hui dans *Guernica* un tableau d’Histoire, le dernier, ce qui revient à en faire une œuvre géniale peut-être, mais retardataire dès lors que nous serions depuis dans une phase différente aussi bien de la création artistique que de la civilisation. La vérité est plutôt qu’il ouvre une série nouvelle, car il est le premier tableau de l’époque des *mass media*. Pratiquement le seul jusqu’ici.“²⁷

Mit diesem Paukenschlag, der die Heraufkunft eines neuen Zeitalters begleitet, dessen menschliche Verstörungen sich in den Katastrophen des bald folgenden Zweiten Weltkrieges und den Atombomben manifestieren sollten, erreicht Picassos Sendung seinen Höhepunkt. Der Künstler ist berühmt geworden, nun muß er sich vor seiner Berühmtheit in Sicherheit bringen. Angesichts der kaum mehr aufzuhaltenden Versuche der Öffentlichkeit und ihrer Medien, ihn zu vereinnahmen, beginnt Picassos fast unmöglicher Rückzug ins private Leben und zugleich ein teilweise absurdes Spiel der Verstellung und Mimikry.

²⁷ Hommage: Jean-Louis Ferrier, *Eléments pour ‚Guernica‘*, S. 49

3. Fotografen und ihr Picasso

1932 war Picasso noch nicht zu seinem eigenen Markenzeichen geworden, doch sein Markenzeichen hatte er zu diesem Zeitpunkt längst: seine Augen. Brassai berichtet dreissig Jahre danach von seinem ersten Besuch bei ihm: „Picasso trug einen grauen, zweireihigen, reichlich verknitterten Anzug mit ausgebeulten Taschen und fleckigen Aufschlägen, darunter einen blauen Pullover und eine Wolljacke, sein Hemdkragen rollte sich wie ein Blütenblatt. Aber um diese Einzelheiten der Bekleidung konnte ich mich nicht kümmern, so faszinierten mich seine auf mich gerichteten Augen... ‚Pechschwarz‘, ‚glühende Kohlen‘, ‚schwarze Diamanten‘... Im Gegensatz zu allem, was man sagt und glaubt, so stellte ich damals fest, sind sie weder ungewöhnlich groß noch ungewöhnlich dunkel... Sie wirken nur so groß, weil sie die seltsame Fähigkeit haben, sich ganz weit zu öffnen, so daß manchmal sogar das Weiße oberhalb der Iris sichtbar wird. Die hochgezogenen Augenlider machen seinen Blick starr, wild und besessen. So kommt es auch, daß in den weit aufgerissenen Augen die normal braune Iris schwarz erscheint. Es ist das Auge eines zum Schauen, zum unablässigen Stauen geborenen Menschen. Eine ähnliche Formation des Auges war Schopenhauer bei Goethe aufgefallen. Seither habe ich viele andere Porträts von Picasso gemacht, aber meine Vorliebe gilt diesem ersten und einzigen Bild aus dem Jahre 1932. Picasso steht darin wie ein Fels in der ganzen geballten Kraft besten Mannesalters. Und alles konzentriert sich in der flammenden Starrheit seines Blicks, der einen durchdringt, unterwirft, verschlingt...“²⁸ ►12. Zugleich schreibt er aber auch: „(...) vor mir stand ein einfacher, ungekünstelter Mann, ohne Dünkel, ohne Ziererei. Er war so nett und natürlich, daß ich mich sofort wohl fühlte.“²⁹ Diese Beschreibung paßt auch gut zu dem Portrait, das Man Ray ein Jahr zuvor machte. ►13. Hier tritt Picasso in seiner Präsenz förmlich über den Bildrand hinaus, seine eigenen Finger und Hände scheinen wie Vorlagen seiner körperbetonten Werke der ‚klassizistischen‘ Periode. Man Ray hat hier ein in kolossaler Schlichtheit packendes Zeugnis einer Lebensenergie geschaffen, das ganz hinter sein Motiv zurücktritt. Als Maler hat er zudem sein Subjekt freigestellt wie in einer Zeichnung: es gibt nur diese dort auf weißem Fond eng gefaßte Person, daneben, dahinter, darüber ist nichts. Die Selbstgewißheit ist fast körperlich spürbar, auch wenn diese nie die innere Distanz zu dem anwachsenden Kult um seine Person ausschaltet. Schließlich hat er bereits Entscheidendes verstanden: „Wenn man einmal ein bestimmtes Maß an Anerkennung gefunden hat, dann setzen die anderen gewöhnlich voraus, daß alles, was man tut, seinen guten Grund hat.“³⁰

²⁸ Brassai: S. 23f

²⁹ Brassai: S. 9

³⁰ Picasso nach Gilot: S. 268

Kaum einer der bekannten Fotografen seiner Zeit hat Picasso nicht irgendwann einmal zu portraituren versucht, mit mehr oder weniger Erfolg. Viele Fotografen versuchten, mit der Aufnahme seiner Berühmtheit etwas von ihr abzubekommen. Wenn das auch nicht immer funktionierte, so war doch die Wahrscheinlichkeit gar nicht so gering, ein paar *sous* mit ihm zu verdienen. Nicht daß diese Form des fotografischen Schmarotzertums neu gewesen wäre: es gibt sie schon fast so lange wie die Fotografie selbst. Doch nach dem Krieg entwickelte sich im Zuge des einsetzenden Pressebooms mit massiver Hilfe der Fotografie eine regelrechte Parallelwelt, die die wirkliche Welt zunehmend verdeckt. Eine Entwicklung, die im Übrigen sich bis heute fortsetzt und sich nur noch beständig verstärkt. Damals hatte die Fotografie noch ein Monopol auf diese zweifelhafte Ehre, und sie nutzte sie hemmungslos aus. *Paparazzi* erblickten damals das Licht der Welt, und es ist wohl kein Zufall, daß ihnen ein anderer Seher eines anderen Mediums zu ihrem Namen verhalf, der zudem auch im Süden agierte. In Federico Fellinis ‚La Dolce Vita‘ trägt ihn Marcello Mastroianni bei seinen vespagestützten Verfolgungsjagden mit Rolleiflex und Blitzgerät.

Niemand weiß, wie viele Aspiranten den Zugang zu den wechselnden Höfen des Königs der Maler an der Côte d’Azur nicht gefunden haben, geschweige denn in sein Atelier, das Sabartés „das innere Heiligtum“ zu nennen pflegte.³¹ Die Menge derer, die es geschafft haben, ist wahrlich groß genug. „In Zeiten, als Malerei und Zeichnung noch das Monopol auf die Künstlerdarstellung hatten, konnte ein Einzelner nicht annähernd von so vielen verschiedenen Personen porträtiert werden [wie Picasso].“³² Hier einige der Erfolgreichen, die im Folgenden nicht weiter erwähnt werden: Henri Cartier-Bresson, Jean Cocteau, Cecil Beaton, Pierre Jahan, Brian Brake, Herbert List, Willy Maywald, Robert Capa, Philip David, Roberto Otero, Robert Doisneau, Lee Miller, Michel Cot, Franz Hubmann, Rogi André, Kurt Blum, René Burri, Denise Colomb, Felix H. Man, Arnold Newman, André Ostier, Roland Penrose, Peter Rose Pulham, David Seymour, Paul Strand... „Ein Fotograf war da“, erinnerte sich Marie-Thérèse, als sie an ihren ersten Besuch in La Californie zurückdachte. ‚Er nannte ihn immerzu ‚Maître, maître...‘, und Picasso stieß mich mit dem Ellenbogen an und sagte: ‚Hörst du das? Hörst du das?‘ ‘³³ „Was auch immer er tat, es wurde festgehalten. Sein Name hatte eine magische Anziehungskraft für Zeitungs- und Zeitschriftenherausgeber, die natürlich froh waren, wenn sie etwas über ihn veröffentlichen konnten, zufrieden aber erst, wenn sie ein Photo bekamen.“³⁴ ►14

Über manche Fotografen und ihre Werke gab und gibt es bei nüchterner Betrachtung nicht viel zu sagen; sie gewinnen ihren Wert mit zunehmendem zeitlichen Abstand so wie man Bodenschätze bereit ist, aus größeren Tiefen und Abraumengen herauszuholen, wenn die leichter erreichbaren und reicheren Sohlen erschöpft sind. Den früheren Gitarristen Edward

³¹ nach Stassinopoulos: S. 299

³² Klant: S. 154

³³ Stassinopoulos: S. 440

³⁴ Quinn (3); zit. nach Quinn (2): S. 21

Quinn z.B. verschlug es nach dem Krieg aus Irland zufällig an die Côte und es konnte ihm nicht entgehen, daß es auch viele Stars und Sternchen dorthin zog. Er beschloß daraufhin, Fotojournalist zu werden und las fleißig Fotozeitschriften, um sich das nötige Handwerkszeug anzueignen. Er war zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort, und so erschienen seine Bilder tatsächlich bald in ‚Paris-Match‘ und ‚Life‘. Sein Motto „to fade into the wallpaper“³⁵ war wie bei Dr. Erich Salomon, seinem berühmten Vorgänger aus den Zwanziger Jahren, abgesehen, der der Erste war, der mit Kleinbild- statt Plattenkamera bei politischen Konferenzen auftauchte und sich in Habit und Benehmen so seiner Umgebung anpaßte, daß man ihn oftmals übersah. In dieser glücklichen Zeit der journalistischen Fotografie konnte er es dazu bringen, daß man eine Veranstaltung ohne ihn kaum beginnen wollte. Er erst machte sie zum Ereignis. Der französische Premierminister Aristide Briand strahlte ihm auf einem seiner Fotos entgegen und weist seine Gesprächspartner auf ihn hin, stolz, ihn als erster entdeckt zu haben und verleiht ihm seinen Ehrentitel: „Le voila: le roi des indiscrets!“ Als Quinn zum ersten Mal die Gelegenheit hatte, Picasso beim Töpfern in Vallauris schüchtern über die Schultern zu schauen, war Picassos größtes Lob und zugleich Quinns beglückendstes Kompliment: „Lui, il me ne dérange pas.“³⁶ Er brachte es auf einige Picasso-Publikationen, doch kommt er mit keinem seiner Bilder über Belanglosigkeiten oder profanierte Hofberichterstattung hinaus ▶15. „(...) die Fragestellung, ob das Medium Photographie überhaupt Authentizität transportieren könne, oder ob es nicht vielmehr immer eine gefilterte, geglättete und anekdotisch verkürzte Wahrheit zur Schau stellt, reflektierte Quinn nicht.“³⁷

Picasso, der die Beweglichkeit eines Boxers hatte, in bewegten Bildern aufzuzeichnen, war fast noch interessanter, als ihn zu fotografieren. Es schien leichter. Auch Quinn versuchte sich darin, wie viele andere, z. B. Lucien Clergue, Alfred Ehrhardt, Sir Roland Penrose, Alain Resnais oder Henri-Georges Clouzot. In dessen ‚Le Mystère Picasso‘ von 1956 mußte sich der schon 75jährige im Sommer unter Filmscheinwerfern in einem ansonsten abgedunkelten Raum tagelang an der Schöpfung eines Werkes im Kinobreitwandformat abmühen. Trotz einer Unterbrechung aufgrund eines Schwächeanfalls wurde der 90minütige Film fertiggestellt und ist bis heute das lebendigste Zeugnis dafür, daß Kunst tatsächlich viel mit Arbeit zu tun hat. Immer wieder korrigierend füllt Picasso die Papierbögen mit den dicken Filzstiften, deren Farbe auf die Papierrückseite durchschlägt, wo eine von Clouzots 35mm-Kameras fest installiert war. André Villers, mit dem Picasso eine lange Freundschaft verband, aus der auch einige experimentelle Fotokollaborationen hervorgingen, fotografierte währenddessen ▶16+17. Andere Regisseure setzten Picasso eher nach dem in Szene, was sie sich selbst unter einem Künstlerleben im sonnigen Süden vorstellten. Sie gaben Picasso, der sich zusehends resigniert-amüsiert diesen öffentlichen Bedürfnissen hingab, Gelegenheiten zu Genüge,

³⁵ Quinn (2): S. 21

³⁶ Picasso; nach Quinn (2): S. 22

³⁷ Gunda Luyken; in: Quinn (2): S. 23

sich mehr und mehr hinter den daraus entstehenden absurden, aber konformen Bildern seiner Existenz zu verstecken. Françoise Gilot berichtet von einer solchen Inszenierung im Jahr 1949 und man ahnt, wo Jacques Tati Urlaub gemacht hat, bevor er M. Hulot in denselben schickte: „Für den Film mußte ich Pablo abholen, wenn er das Musée d’Antibes verließ, und das Drehbuch verlangte noch andere konventionelle Banalitäten. Solche Szenen mußten ein dutzend mal und mehr gedreht werden, weil wir dabei jedesmal vor Lachen brüllten. Gewöhnlich blieben wir entweder den ganzen Tag zusammen, oder wir gingen jeder seiner Wege, doch niemals lief ich zur Tür des Museums, um ihn abzuholen, wie die kleinen Hausfrauen, die ihren Mann am Fabriktor oder vor dem Büro nach einem langen Tagewerk erwarteten. (...) Eine Szene spielte am Strand, und der Regisseur bestand darauf, daß wir mit unseren üblichen Strandspielchen so ungezwungen wie möglich posierten. Alle Leute am Strand sahen uns zu, einschließlich des gesamten Filmpersonals und unserer sämtlichen Freunde, die herbeigeeilt waren, so daß unsere Natürlichkeit reichlich gezwungen wirkte. Wir hüpfen ins Wasser und wieder heraus, und Pablo zeichnete in den Sand, als ob wir allein auf einer einsamen Insel wären, obwohl der Strand nie voller gewesen war als an diesem Tag.“³⁸ ‚Die Ferien des Monsieur Hulot‘ kamen vier Jahre später in die Kinos.

Auch Fotografen versuchten alles, um den vielfältigen Gesichtern und Erscheinungsformen Picassos und seiner Kunst gerecht zu werden und verankerten so das Bild des Genies im kollektiven Gedächtnis. Eine wunderbar einfache Idee lieferte dem ‚Life‘-Fotografen Gjon Mili einige erfolgreiche Bilder, indem er Picasso in abgedunkelten Räumen wie dem Töpferatelier mit einer kleinen Taschenlampe Skizzen in die Luft zeichnen ließ. Ein seitlicher Blitz am Ende der unausgesetzten Bewegung, die z. B. einen virtuellen Stier erscheinen läßt, bringt Schöpfer und Kulisse mit ins Bild ►18. Solche gelungenen Inszenierungen stehen jedoch einer Flut von profanen, manchmal slapstickartigen Szenen gegenüber, in denen Picasso oft nur noch wie eine Parodie seiner selbst erscheint. „Mit Picasso war es schön einfach, es genügte, ihm einen Gegenstand hinzuhalten, und schon improvisierte er einen pas de deux. Ein rechteckiger Stoff, ein Palmenzweig, hervorgezogen aus dem Trödel seines Ateliers, und man hatte einen Torero oder einen Pharao vor sich.“³⁹ Solche Szenen lassen bezweifeln, ob Heinz Berggruen, einer seiner späteren Galeristen, wirklich Recht hat mit seiner Einschätzung, „Regisseur und Hauptdarsteller zugleich, hat er selber den Film seines Lebens gedreht, so unbarmherzig realistisch und poetisch zugleich, wie es nur ihm gelingen konnte.“⁴⁰, oder ob es Berggruen aus naheliegenden Gründen vielmehr daran gelegen ist, aus einem sogenannten Genie einen unfehlbaren Gott werden zu lassen. Andere haben sich diesem Glauben längst willig hingegeben. Die Tochter eines anderen seiner Galeristen (sic!) verrät in einem selbst publizierten Büchlein mit eigenen Schnappschüssen dürftigster Qualität ►19 ihre Reaktion,

³⁸ Gilot: S. 235, über Dreharbeiten zu einem Filmportrait Picassos von Nicole Védrès

³⁹ Robert Doisneau: A l'imparfait de l'objectif. Paris 1989 o.S.; zit. nach Klant: S. 153

⁴⁰ Berggruen: S. 223

nachdem Picasso sie zum ersten Mal gezeichnet hatte: „Ich bin überwältigt. Nun habe ich mich durchs Hintertürchen in die Unsterblichkeit eingeschlichen.“⁴¹

Angesichts derart devoter Heiligsprechung ist es kaum verwunderlich, wenn Picasso, der solches auch nur beschränkt genießen kann, ins gegenteilige Extrem verfällt: „Er stolziert herum wie der Spaßmacher in einem Varieté. (...) Um sich zu verbergen und zugleich zu verspotten, hält er sich eine Maske vor.“⁴² ▶20 Immer öfter taucht er jetzt in teilweise drastischen Clowns-Verkleidungen auf, sowohl auf seinen Zeichnungen und Gemälden als auch den Fotografien und nimmt so sein Lieblingsmotiv der Rosa Periode wieder auf. War der Clown jedoch damals der zarte, schüchterne, träumende Junge, so ist er jetzt der rauhbeinige, polternde, manchmal lüsterne Greis. „Möglicherweise stellte (...) dieses exhibitionistische Spiel vor den Photoreportern, die ihn belagerten, nur eine spezifische Form von Verweigerung dar. (...) Indem er sich ihnen bis zum Exzeß auslieferte, gelang es Picasso letztendlich, die Photographie auszutricksen, die ihn unweigerlich auf die immer gleiche Vorführung der Inkarnation des Genies reduzierte.“⁴³ Und: „Zwar stellt sich der Maler in diesen berühmt gewordenen Bildern freiwillig zur Schau, aber jene, die ihn in solcher Aufmachung fotografierten, wußten sehr wohl, daß sie für ihn nichts anderes waren als die Werkzeuge eines permanenten ‚Selbstportraits‘. Der hartnäckigen Neugier der Reporter, dem Voyeurismus der Medien, die ihn Tag für Tag verfolgen, begegnet Picasso mit einem scheinbar grenzenlosen Entgegenkommen. Doch beim kannibalischen Spiel mit Bilder manipuliert er viel eher, als daß er sich ausliefert. Er bestimmt die Distanz, kalkuliert die Pose, zwingt seinen Blick auf, macht es sich bequem als Stück im Puzzle, das seine Werke im Hintergrund bilden. Mit Hochgenuß stellt er sämtliche Regeln der Fotografie auf den Kopf, und die Zurschaustellung seiner behelfsmäßigen Masken ist nie etwas anderes als ein Mittel zum Schutz, ein Zubehör der Bildbeschwörung. Widerstand, Ausdauer in der theatralischen Inszenierung des eigenen Körpers: Einzig die heroische und spöttische Übersteigerung ermöglicht es ihm, dem klischeehaften Bild des Genies aus Fleisch und Blut zu entgehen.“⁴⁴ ▶21 „Er beherrschte das Publicity-Spiel, noch bevor die Welt überhaupt wußte, daß solch ein Spiel existierte. Tatsächlich hatte er in vielerlei Hinsicht dazu beigetragen, es zu erfinden und zu verfeinern. Schon früh hatte Picasso erkannt - und jeder Schritt seines Lebens hatte das bestätigt -, daß zwischen dem Geld, das ein Gemälde einbrachte, und der Legende, die sich um den Maler rankte, ein enger Zusammenhang bestand.“⁴⁵ ▶22 „Picasso war jetzt nicht nur erfolgreich, er war auch exotisch. Der Kreis, in dem er verkehrte, hätte ihn unter keinen anderen Bedingung als der des Exotischen akzeptieren können. Unter seinem makellos geschneiderten dinner-jacket trug er als

⁴¹ Rosengart: S. 14

⁴² Berger: S. 227

⁴³ Baldassari: S. 233

⁴⁴ Du: S. 29

⁴⁵ Stassinopoulos: S. 263

Kummerbund die Schärpe eines Stierkämpfers.“⁴⁶ ▶23 „Indem er den ‚edlen Wilden‘ in sich idealisiert, verurteilt er (...) die Gesellschaft, in der er lebt. ▶24 Das ist der Ursprung seiner Überzeugung, daß er zeit seines Lebens ein Revolutionär gewesen sei. (...) Daß er sich so sah, lag an dem Gegensatz zwischen ihm selbst und seiner ihm fremden Umgebung. Dieser Gegensatz ist es, was Picasso in den Augen anderer exotisch machte, und bis zu einem gewissen Grade hat er bewußt dazu beigetragen, denn je exotischer er wird, um so mehr wird er der ‚edle Wilde‘, den er in sich sieht, und je mehr er von einem ‚edlen Wilden‘ in sich findet, um so nachdrücklicher kann er jene verurteilen, die ihn protegieren, indem sie ihn für exotisch halten. So paradox ist Picassos Verhältnis zum Ruhm.“⁴⁷

Dieser Kampf geht nicht so ohne weiteres zu seinen Gunsten aus. Hinter der Clownsmaske verbirgt sich immer öfter schiere Verzweiflung über die scheinbar nicht mehr abzuschüttelnde Rolle und ihre Auswirkungen auf sein privates Leben: „Der zunehmende Horror der letzten fünfzehn Jahre in Picassos Leben läßt sich zwischen den Zeilen der Zeitungsartikel herauslesen, in denen jene, die das Monument besucht haben, ihre Eindrücke schildern. Alles, was sie anzubieten haben, ist Klatsch. Sogar ein ernsthafter Wissenschaftler wie John Richardson muß sich darauf beschränken, zu beschreiben, wie Picasso bekleidet ist und was er zum Frühstück ißt. Zu guter Letzt sieht man ein, daß es nichts anderes zu beschreiben gibt. Doch wozu es denn überhaupt beschreiben? Weil Picasso eine Berühmtheit ist, angestrahlt von Scheinwerfern, die in den Augen des Publikums alles mit Bedeutung besetzen. Die Leute, sogar seine wirklichen Freunde, drängeln sich um ihn, damit ein Strahl dieses Lichts auch auf ihre Gesichter fällt.“⁴⁸ „Zum erstenmal sehen wir hier den modernen Künstler, entgegen seinen eigenen Intentionen, im Dienst der bürgerlichen Welt und sehen, wie er so in den Genuß einer zweifelhaften privilegierten Stellung gelangt. Der Rest von Picassos Lebensgeschichte ist die Geschichte seines Kampfes, die Schranken dieser Stellung zu überwinden.“⁴⁹ ▶25

Dabei macht er oft keine gute Figur. Immer wieder inszeniert er, vielleicht zur Ablenkung von seiner eigenen Misere, Kämpfe zu seiner eigenen Belustigung. Er läßt seine Frauen aneinandergeraten, seine Galeristen, all diese gräßlichen Leute, die immer etwas, am liebsten gleich alles von ihm wollen. „Picasso, ein Meister des ‚Teile und herrsche‘, empfand Vergnügen daran, seine Bewunderer – die Sammler, die Biografen, die Händler, aber auch die Geliebten – gegeneinander auszuspielen und ihre Anhänglichkeit auf die Probe zu stellen. Einmal ließ er seinen alten Freund, den britischen Biografen Roland Penrose, der eigens aus England angereist war, tagelang in Cannes warten. Die Begründung: er sei mit Douglas [Cooper] beschäftigt, Penroses Erzfeind. (...) Einmal ließ er Penrose vor dem Haus im Regen stehen. Er sei beschäftigt, ließ Picasso ihm ausrichten. Später stellte sich heraus, daß es die Zeichnung

⁴⁶ Berger: S. 112f

⁴⁷ Berger: S. 156

⁴⁸ Berger: S. 219

⁴⁹ Berger: S. 110

für Penrose war, die Picasso davon abgehalten hatte, den Gast zu empfangen.“⁵⁰ Nach seinem eigenen System und Gesetz war daran nichts auszusetzen: „Wenn sie mich wirklich liebten, würden sie kommen, selbst wenn sie drei Tage vor der Tür warten müßten, bis ich sie freundlicherweise einlasse.“⁵¹ „Picasso ist der König. Alles und alle drehen sich um ihn. Seine Laune ist Gesetz. Nie ist ein Wort der Kritik zu hören. Es wird viel gesprochen, doch kaum je ernsthaft diskutiert. Picasso benimmt sich wie ein schutzbedürftiges Kind und wird auch so behandelt. Es ist völlig in Ordnung, ein Bild lieber zu mögen als ein anderes. Aber es ist undenkbar, daß irgend jemand offen der Meinung sein könnte, ein Bild sei mißglückt. Niemals entsteht der Eindruck, als werde um ein Ziel gekämpft; man hat lediglich den Eindruck, daß Picasso blind mit sich selbst kämpft und alle anderen mitkämpfen, um ihn bei Laune zu halten und ihn froh zu machen. Man benimmt sich ungezwungen, doch das Ausmaß der Selbstverleugnung ist byzantinisch. (...) Der Horror, der aus alldem spricht, liegt darin, daß es ein Leben ohne Wirklichkeit ist.“⁵² ▶26

Es gab nicht viele, die es schafften, dieses Spiel zu durchschauen und entsprechend zu reagieren. Vielleicht war überhaupt die einzige Person Françoise Gilot, bezeichnenderweise die einzige Frau in Picassos Leben, die ihn aus eigenem Entschluß verlassen hatte. Ihre Analyse ist bestechend: „Als ich darüber nachdachte, sah ich, daß sich in Pablos Leben die Dinge wie in einem Stierkampf abspielten. Er war der Toreador und schwang die *muleta*, das rote Tuch. Für einen Bilderhändler war die *muleta* ein anderer Bilderhändler, für eine Frau eine andere Frau. Und wer immer den Stier zu spielen hatte, stieß die Hörner in das rote Tuch, anstatt den wirklichen Gegner zu durchbohren: Pablo. Daher hatte er unter allen Umständen sein Schwert frei, um den anderen dort zu treffen, wo es schmerzte, wenn der rechte Augenblick gekommen war. Ich wurde zuletzt mißtrauisch gegenüber seiner Taktik, und jedesmal, wenn ich ein rotes Tuch um mich flattern sah, warf ich einen Blick zur Seite. Dort fand ich immer Pablo.“⁵³ ▶27 Sie hatte erkannt: „Im Umgang mit Picasso (...) kam es entscheidend darauf an, genug Intelligenz zu zeigen, um sich zu behaupten, aber keinesfalls der Versuchung nachzugeben, allzu gescheit zu sein.“⁵⁴ Es könnte demnach der Eindruck entstehen, Picasso hätte zu dieser Zeit schizophrene Züge entwickelt, so gegensätzlich und widersprüchlich waren seine Reaktionen, aber „Picasso stellt niemals paradoxe Behauptungen um ihrer selbst willen auf – seine ganze Erfahrung ist paradox.“⁵⁵ Oft macht lediglich seine Maske gute Miene zum bösen Spiel, während er innerlich rasend ist vor Zorn. „Die einzigen Menschen, die mich noch besuchen, sind Schwachsinnige, die etwas von mir wollen.“⁵⁶ Ein Mann

⁵⁰ Richardson: S. 16

⁵¹ Picasso nach Gilot: S. 137

⁵² Berger: S. 220

⁵³ Gilot: S. 223

⁵⁴ Gilot (2): S. 252

⁵⁵ Berger: S. 41

⁵⁶ Stassinopoulos: S. 339 (dort, wie alle Zitate, ohne Quelle angegeben)

mit scheinbar grenzenlosen Kräften und grenzenloser Macht begegnet dem Alter. Picasso, der *toreador*, ist plötzlich selbst der todgeweihte Stier.

Ihm ging es wie dem Zauberlehrling. In geeigneter Menge sind die Besen und ihre Eimer voll Wasser gut zu gebrauchen; aber wehe man vergißt das Zauberwort! Picassos Lage war wirklich nicht einfach, zu oft waren die Bilder mit ihm und die Bilder von ihm um die Welt gelaufen, als daß er jetzt so einfach sich hätte aus dem Staube machen können. Immer weiter zerrten die Journalisten an ihm: „Der Sensationsjournalismus versucht immer wieder, für seine Leser durch ‚Enthüllungen aus dem Privatleben‘ Attraktionen aus dem Dasein Picassos hervorzuholen. So bunt und wechselvoll das Leben dieses Malers aber auch erscheinen mag, so wenig sensationell ist es im Grunde.“⁵⁷ Was natürlich niemanden interessiert geschweige denn jemand glaubt. Es war ja schon 1927 so: „In den Illustrierten sieht das Publikum die Welt, an deren Wahrnehmung es die Illustrierten hindern.“⁵⁸ Was keiner der Beteiligten wirklich ändern wollte und will. Und so zerren die Fotografen weiter an ihm, der sich so wacker bemüht, die Kontrolle zu behalten, die er längst verloren hat, und immer seltener „(...) bemerkt man an ihm diesen inquisitorischen Blick, der eher angespannt als ruhig wirkt, als könnte die eiserne Hand, mit der er seine Fotografen lenkte, die Kraft des Bildes auf seine Seite zwingen. In den Nachkriegsjahren machten Tausende von Porträts aus Picasso, wie bereits Alfred H. Barr bemerkte, ‚den bei weitem meistfotografierten Künstler der Welt‘.“⁵⁹ Und die Händler zerren an ihm und zerren aus den Schubladen, was immer sie ergattern können, und so „(...) fehlt manchmal nicht viel an dem Eindruck, es würden sogar die Lappen, mit denen Picasso die farbverschmierten Hände abwischt, aufgehoben und auf Keilrahmen gespannt, um – opulent gerahmt – Spekulationsobjekte zu werden.“⁶⁰ Nun sind auch seine Kinder in dem Alter, um von ihrem berühmten Namen zu profitieren. Picasso wird einer der ersten branding-professionals, mit Hilfe seiner Tochter Paloma – halb zog sie ihn, halb sank er hin. Warum nicht seine Signatur auf weiße Hemden stecken lassen, wenn das den Preis vervielfacht. ▶28 Picasso hatte schon oft mit seinem Schicksal als König Midas gescherzt, dem alles, was er berührt, zu Gold wird und der so verurteilt ist, im Reichtum zu verhungern. Heute, lange nach seinem Tod, hält diese Vermarktungsattraktivität noch immer an. Der neueste Citroen heißt Picasso ▶29, und immer noch gibt es die einen, die sich drüber empören, und die anderen, die ihn kaufen. Aber ist es nicht tatsächlich vollkommen egal?

Für Picasso, den Künstler, hätte es ja nie etwas anderes gegeben als die Erforschung des Selbst und der Erscheinungen um ihn herum. Er erlitt im Grunde das Schicksal aller Menschen ab einer gewissen Popularität: zur Projektionsfläche zu werden für all die, denen es an etwas von dem mangelt, was jene anderen mutmaßlicherweise haben, womöglich im

⁵⁷ Buchheim: S. 7

⁵⁸ Kracauer: S. 34

⁵⁹ Baldassari (2): S. 29

⁶⁰ Buchheim: S. 8

Überfluß. Diese sind oft überrascht von der Unsicherheit, die sie an ihm erleben, gänzlich unerwartet bei einem ‚Titanen‘, und registrieren „(...) die merkwürdig unruhigen, wie erschreckten Karbonado-Augen, die rasch wieder abgewandten Blicke aus den Augenwinkeln, auf den verblüfften Besucher geworfen, als beobachte er mit einer Art unerklärlicher Angst und Beflissenheit die Wirkung, während er sich in Wortspielereien und Posen ergeht.“⁶¹ Vielleicht wundern sie sich auch darüber, daß er selbst auch noch als Fotografie anwesend ist: „The enlarged photographs of Picasso’s face that look down on his bed and on his easel are symbols of a self-examining personality. The large, noble, imperial head of Picasso, like a super-Picasso, watches over the small, aged man struggling in the creative immensity of his life. Like a stern image of his conscience, Picasso watches over Picasso, and Picasso has to account to Picasso.“⁶² ▶30 Auch wenn es nur wenige Selbstportraits in seinem Œuvre gibt, so läßt sich nicht übersehen, daß die eigene Persönlichkeit wie schon einmal ganz am Anfang seiner Karriere so auch nun, gegen Ende, einen zentralen Platz einnimmt. In immensen Zeichnungs- und Radierungsfolgen läßt Picasso ein bärtiges, greisen-, ja oft zwerghaftes alter ego auftauchen, einer alt gewordenen, sinnenfrohen oder –sehnsüchtigen Göttergestalt nicht unähnlich wie einem Dionysos oder Bacchus. Manchmal ist er mit sich und dieser Inkarnation seines Wesens eins und scheinbar in Frieden, ein anderes Mal kehrt sich die Selbstwahrnehmung des dem Ende seines Lebens entgegen gehenden Künstlers auf peinigende Weise gegen sich selbst, und „er schreckt nicht einmal davor zurück, sich selbst auf einem Photo, das ihn im Kreis von Bewunderern zeigt, mit einigen Bleistiftstrichen die Haartolle und den Schnurrbart von Charlie Chaplin in der Rolle von Hitler zu geben und so seine eigene Berühmtheit mit der eines anderen zu maskieren ▶31. 1972, ein Jahr vor seinem Tod, versieht er ein Photo von sich, das Lucien Clergue aufgenommen hat, mit einer Haartracht, einem schwarzen Bart und einem Monokel, was er seinem Freund gegenüber so erklärt: ‚Das ist für Sie, es soll Ihnen verdeutlichen, wie oft das, was wir von uns selbst oder von den anderen wahrnehmen, nur eine Karikatur unserer selbst oder der anderen ist ▶32.‘“⁶³ Die Nähe zu Chaplin ist also vielfach begründet. „Der einzige Künstler, dessen Berühmtheit mit der Picassos verglichen werden könnte, ist Charlie Chaplin.“⁶⁴ Aus der Öffentlichkeit des politischen Künstlers, dessen Botschaften um die Welt ziehen, hat er sich resigniert und endgültig in die Rolle des Hofnarren zurückgezogen.

⁶¹ Simon: S. 46

⁶² Liberman: S. 109

⁶³ Clergue: S. 170; zit. nach Baldassari: S. 233

⁶⁴ Berger: S. 12

Schluß: Unser Picasso

Den größten und wohl auch persönlichsten Fundus an Fotografien aus Picassos näherem und nächstem Umfeld stammt von den zahlreichen Besuchen, die ihm der amerikanische Fotograf David Douglas Duncan in Picassos letzten 17 Jahren abgestattet hat. Trotz aller angebrachter Skepsis hat man den Eindruck, daß sich vom ersten Moment zwischen den beiden Männern und Jaqueline Roque, Picassos späterer zweiter Ehefrau, eine für alle Beteiligten ganz einmalige und herzliche Beziehung ergeben hat. Was auch immer den ersten Tag geprägt haben mag und dazu führte, daß keine der eingespielten Sicherheits- und Abwehrmaßnahmen im Hause Picasso auf Rot standen - jedenfalls sah sich DDD, wie Duncan sich selbst abkürzte, eines Tages unversehens dem Hausherrn in der Badewanne gegenüber, dem Jaqueline in der Erscheinung einer schönen Nonne den Rücken schrubbte. ▶³³ Dies ist jedenfalls die stets von DDD vorgetragene Version, die einem nach all den anderen unwirklichen Geschichten kaum glaublich erscheint. Wie dem auch sei: dieser ersten Begegnung, die sich gleich über viele Wochen hinzog, folgten weitere, und am vorläufigen Ende stehen heute ein halbes Dutzend Bücher und eine Ausstellungswerkgruppe, die jahrelang um die Welt wanderte und nun neben Originalen von Picasso einen festen Platz in einem Luzerner Museum hat.⁶⁵ In Duncans Fotos erleben wir Picasso plötzlich zum ersten Mal umgeben von einer Aura der Altersweisheit und behütet von der stets schweigend anwesenden Jaqueline in einer friedlichen Atmosphäre, deren paradiesische Anmutung durch den gelegentlichen Besuch der jungen Kinder der Gilot einstweilen sogar noch gesteigert wird. Da gibt es die diversen Hunde im Haus, die Tauben auf dem Balkon, die Ziege festgebunden am Schrank oder am Schwanz ihres bronzenen alter ego. Da gibt es das genauso undurchdringliche wie völlig unveränderliche Chaos, aus dem Picasso sein Heimatgefühl und seine Inspiration bezog und von dem Cocteau sagte, in ihm führe Picasso „das Leben eines Clochards unter einer goldenen Brücke.“⁶⁶ Vielleicht bietet die Aufnahme, die ‚Life‘-Kollege Gjon Mili 1960 von Picasso und Duncan machte ▶³⁴, Hinweise, die zusammen mit ein wenig Biografie eine Erklärung geben. Duncan hat studiert: Archäologie, Meeresbiologie und Tiefseetauchen. Duncan hat gekämpft: er war Marinefotograf und erhielt in WW II mehrere militärische Auszeichnungen. Duncan arbeitete als Boxer, Tiefseetaucher, Kunsthistoriker, Expeditionsfotograf und schließlich als Fotograf für ‚Life‘ u.a., reiste als *freelancer* rund um die Welt, erhielt auch für diese Arbeiten fast alle bedeutenden Fotografen-Preise. Er lebt seit den fünfziger Jahren in Mougins-Sartoux, ein paar Kilometer von Cannes und ein paar hundert Meter von Picassos Domizil in Mougins. Fährt einen Mercedes 300 SL. Und ist Ehren-Khan des Stammes der Qashqui

⁶⁵ Donation Rosengart, Am-Rhyn-Haus (neben dem Rathaus am Kornmarkt)

⁶⁶ nach Stassinopoulos: S. 228

im Iran.⁶⁷ Vielleicht ist er deshalb seitdem verpflichtet, seine hübschen Schnabelschuhe zu tragen, wer weiß. Fest steht: Duncan war der einzige Fotograf, den Picasso als annähernd ebenbürtig ansehen konnte an Phantasie, Kreativität, Sensibilität, Lebensfreude und vermutlich auch Leidenschaft, kurz: einem umfassend erotischen Verhältnis zum Leben. „Out of all his observations of historic places, persons and events has come a deep insight into history with overtones of the ironic along with something of the resignation of a seasoned fighting man.“⁶⁸ Man schaue den beiden Künstlern in die Augen.

Der anscheinend relativ harmonischen oder sogar innigen Beziehung haben wir schlichtweg die schönsten Bilder aus Picassos Leben zu verdanken. Über Wahrhaftigkeit und Authentizität zu urteilen fehlt uns Heutigen schlichtweg die Möglichkeit. Aber gute Fotografie hat ja bekanntlich mit Nähe zu tun⁶⁹, und die spürt man als Betrachter oder man spürt sie eben nicht. Hier endet die Objektivierungsmöglichkeit des Kunsthistorikers. Auch bildgestalterische Kriterien helfen hier kaum weiter, wie die Folge der Buchstaben auch nichts über die Qualität eines Textes aussagt. Immerhin werden wir durch Duncans Bilder z. B. minutiös Zeugen der Zeugung eines keramischen Kunstwerkes in der direkten Folge eines frugalen Mahls ▶35+36 oder der Entstehung eines Gemäldes vom ersten bis zum letzten Strich ▶37 oder einer improvisierten Hochzeit zwischen Jaqueline und ihrem Monseigneur, die vermutlich spanischer ist als man sie je in Spanien gesehen hat ▶38, und die Brautleute machen gar nicht den Eindruck, als würde es ihnen bei diesem Ereignis an Ernsthaftigkeit oder Innigkeit mangeln oder als ob sie sich beobachtet oder gar gestört fühlten. Das alleine ist eine Leistung, die nur von wenigen Fotografen erbracht wurde und noch weniger bei einer derart großen Zahl von Bildern, sprechenden, erzählenden Bildern.

Denkt man heute an Picasso als Person bzw. als *image* in unserem Kopf, so ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß er uns in Form jenes fotografischen Portraits entgegentritt, das Irving Penn 1957 von ihm schuf ▶39. Aus dem Zentrum des quadratischen Aufnahmeformates blickt uns eines seiner so oft ‚magisch‘ genannten Augen entgegen, während beinahe alle anderen persönlichen Merkmale entweder im Dunkel des Bildschattens versinken oder von seinem andalusischen Hut und seiner schwarzen, bestickten *mantilla* versteckt werden. Diese Verkleidungsstücke sind allerdings durch derart zahlreiche Fotografien von Picasso als zu ihm gehörig dargestellt worden, daß sie fast ebenso emblematischen Charakter erhalten haben wie seine Augen ▶38+40. Penns Aufnahme bringt wie keine andere auf eine fast analytisch-mathematische Weise Picasso auf den Punkt: auf den Punkt des öffentlichen Bildes von ihm als den alles durchdringenden Seher und Visionär und als Künstler, der sich keinen Konventionen unterwirft und in immer neuen Erscheinungen und Verkleidungen auftritt. Zu-

⁶⁷ Angaben tlw. aus Contemporary: S. 212

⁶⁸ Ralph Pomeroy über DDD, in: Contemporary: S. 213

⁶⁹ „If your pictures aren’t good enough, you aren’t close enough.“ Robert Capa, zit. von Anna Winand, in: Contemporary: S. 128

gleich gibt die Aufnahme Picasso erneut Gelegenheit, eben diese ihm längst zugeschriebenen Attribute ein für alle Mal ins kollektive Gedächtnis zu brennen und sein Publikum dauerhaft in seinen Bann zu ziehen. Ein anderer Zeuge dieses Vorganges beschrieb ihn äußerst lebendig: „Besonders faszinierte mich, wie Picasso seine großen Augen für die Hypnose einsetzte, immer auf der Suche nach neuen Opfern. Es kam der Moment, da er auch mich anvisierte und meinen Blick solange festhielt, bis ich erschauerte. Dann wandte er sich ab, um ein neues Gesicht zu suchen, und ich fühlte mich ein wenig betrogen. Als ich ihn besser kannte, konnte ich amüsiert verfolgen, wie er einen nach dem anderen mit seinem unersättlichen Blick belegte. Bei den Andalusiern, für die das Auge eine Art Sexualorgan ist und die mit Blicken vergewaltigen können, ist die *mirada fuerte*, der ‚starke Blick‘, hoch geschätzt.“⁷⁰ Picasso hat Penn benutzt, um sich selbst als Ikone unsterblich zu machen. Irving Penn wiederum hat diesen Blick benutzt, um eine Ikone zu schaffen, mit der sein eigener Name an Klang gewann. Der Umstand, daß dieser Vorgang stattfand, als Picasso längst eine Ikone des 20. Jahrhunderts war, macht wiederum deutlich, wie sehr beide Seiten, Künstler und Publikum, noch 1957 dieser Rückversicherung und Bestätigung bedurften. Das hier beispielhaft sichtbar werdende Dienen und Dienbarmachen kann als zentraler Vorgang zwischen Berühmtheiten und ihren Fotografen angesehen werden und war zu diesem Zeitpunkt eine bereits seit hundert Jahren geübte Disziplin, die vor allem seitens der Fotografen ausführlichst zur Wertschöpfung eingesetzt wurde. Picasso war der erste Künstler, der diese bis dato einseitige Ausbeutung auszugleichen oder vielleicht sogar umzukehren suchte. Er hatte damit einigen Erfolg, litt jedoch auch darunter. Heute üben andere diese Praxis in Meisterschaft aus.

Picasso brauchte die Fotografie, um in intensiveren und vielfältigeren Kontakt mit der Welt zu kommen, vor der er sich verbarg um seine Kunst zu schützen. Wir brauchen die Fotografie, um unserem Bild von seinem immensen Werk die menschliche Dimension hinzuzufügen, ohne die es Stückwerk bleibt und eine Folge von Meisterwerken oder Schwachpunkten mit höherem oder eben geringerem Marktwert. Als Picasso am 8. April 1973 in Mougins starb, bestand sein Nachlaß aus 1885 Gemälden, 1228 Skulpturen, 2880 Keramiken, 18095 Radierungen, 6112 Lithographien, 3181 Linolschnitten, 7089 Zeichnungen, 4659 Zeichnungen und Skizzen in 149 Notizbüchern, 11 Wandteppichen und 8 Brücken.⁷¹ Ist es übertrieben zu sagen, daß all diese Schätze für uns eigentlich unschätzbar wären, ohne den Einblick in seine kreatürliche Persönlichkeit, Umgebung und Tätigkeit, die uns die besten seiner Fotografen vermachte haben?

⁷⁰ Richardson: S. 14

⁷¹ Stassinopoulos: S. 489

Abbildungen

- 1 Emblematisches Stilleben in La Californie: Corridaankündigung, Stier aus Fahrradlenker und –sattel, Zeichnungen und Keramik von Picasso.⁷²
- 2 Picasso: Horta de Ebro, 1909, Silbergelatinepapier⁷³
- 3 Picasso: Häuser auf dem Hügel, Horta de Ebro, Sommer 1909, Öl auf Leinwand (Original in Farbe, zum besseren Vergleich hier s/w wiedergegeben)⁷⁴
- 4 Picasso: Häuser auf dem Hügel, Horta de Ebro, Sommer 1909, Öl auf Leinwand⁷⁵
- 5 Picasso: Photographische Komposition mit ‚Konstruktion mit Gitarrenspieler‘, Paris 1913, Silbergelatinepapier⁷⁶
- 6 Picasso und Manuel Pallarés. Übermalung einer Duncan-Fotografie durch P.⁷⁷
- 7 Picasso verwandelt sich unter Verwendung eines Fotos von Duncan in eine Eule, den großen nachtsichtigen Vogel. Die Collage dient später als Titelbild von Duncans „Adieu Picasso“.⁷⁸
- 8 Für Brassai posiert Picasso als „Kunstmaler“: wirres Haar, Palette, Zigarettenspitze und vor allem der abgespreizte Finger verraten den echten Künstler des geschaffenen Aktes mit Rosenstrauß, den er in Kriegsjahren gekauft hatte, um nicht Mangel an Leinwand erleiden zu müssen. Jean Marais begibt sich willig als Modell in den Staub des Ateliers.⁷⁹
- 9 Dora Maar inszeniert Picasso als griechischen Gott: Golfe Juan 1937.⁸⁰
- 10 Picasso malt Guernica. Dora Maar für Christian Zervos‘ Cahier d’Art, Jg. 12, No. 4-5, 1937.⁸¹
- 11 Drei Aufnahmen aus der Auftragsdokumentation Dora Maars zur Entstehung von Guernica, die 11 Stadien umfasst. Paris, Mai bis Juni 1937.⁸²
- 12 Brassai: Picasso 1932⁸³
- 13 Man Ray: Picasso, ca. 1931⁸⁴
- 14 Von all den unzählbaren anonymen Pressefotos vielleicht das schönste: Der Clan, Picasso zwischen Jaqueline und Jean, bei der corrida in Vallauris 1955.⁸⁵
- 15 DDD: Cannes, Weihnachten 1955. Picasso und Jaqueline – die Nonne und ihr Monseigneur⁸⁶
- 16 André Villers fotografierte während der Dreharbeiten zu Henri-Georges Clouzots ‚Le Mystère Picasso‘, 1955.⁸⁷

⁷² Duncan (2): S. 35

⁷³ Baldassari: S. 78

⁷⁴ Baldassari: S. 79

⁷⁵ Baldassari: S. 79

⁷⁶ Baldassari: S. 121

⁷⁷ Duncan (2): S. 128f

⁷⁸ Duncan (2): S. 86f

⁷⁹ Brassai: Abb. 23

⁸⁰ Maar (1): S. 35

⁸¹ Maar (2): S. 145

⁸² Maar (1): S. 56

⁸³ Brassai: Abb. 1

⁸⁴ Postkarte, Fotofolio, New York

⁸⁵ XX^e siècle: S. 28

⁸⁶ Quinn (2)

⁸⁷ XX^e siècle: S. 133

- 17 André Villers: „Picasso signiert in seiner Weise ‚Le Mystère Picasso‘ von Henri-Georges Clouzot (Sommer 1955)“⁸⁸
- 18 Gjon Mili: Picasso zeichnet einen Stier aus Licht. Die berühmteste Aufnahme aus der Serie von 1949.⁸⁹
- 19 „Picasso präsentiert sich in indianischem Federschmuck, einem Geschenk von Gary Cooper, Oktober 1960“⁹⁰
- 20 Bis zum heutigen Tag aktuell. Foto von André Villers.⁹¹
- 21 DDD: Künstler und keramisches Selbstportrait.⁹²
- 22 DDD: Eine amerikanische Lektion an Rußland: der russische Kunstexperte Michael Alpatov bestaunt Gary Coopers Revolver, sein Gastgeschenk an Picasso.⁹³
- 23 „Als der Stierkampf beendet ist, verkleidet sich Picasso mit den Kleidern des Matadors, während Cocteau ebenfalls einen Umhang und einen andalusischen Hut trägt.“⁹⁴
- 24 DDD: Jede Führungsrolle ist Picasso recht, auch die des Indianerhäuptlings. Gary Cooper hat ihn wirklich verstanden und bringt die richtigen Mitbringsel heran, zu denen Picasso noch einen Stierschwanzfetisch des Toreros Luis Miguel Dominguín appliziert.⁹⁵
- 25 DDD: Der König beim verlängerten levé.⁹⁶
- 26 Aus Gewohnheit? Aus unersättlichem Raum- oder Geltungsbedürfnis? Oder nur des Namens wegen? Picasso trennte sich nie von seinem 1929er Hispano Suiza.⁹⁷
- 27 DDD: Picassos Lieblingsrolle: der Torero. Er wird die Fotografen und alle anderen auch dorthin lenken, wo er sie haben will.⁹⁸
- 28 DDD: Beim Zeichnen einer Gouache trägt Picasso „Picasso“, ein Hemd aus der Collection seiner Tochter Paloma.⁹⁹
- 29 Kunstzeitung, Regensburg, No. 42, Februar 2000
- 30 Picasso unter seinem eigenen Portrait, Notre-Dame de Vie, April 1971¹⁰⁰
- 31 Selbstportrait: anonymes Foto mit Bleistift überarbeitet. Vallauris, ca. 1948-55¹⁰¹
- 32 Selbstportrait, auf Plakat mit Foto v. Lucien Clergue, Mougins 15.1.1972¹⁰²
- 33 Rückhaltlose Offenbarung oder ausgeklügeltes Spiel? David Douglas Duncans erste Begegnung mit seinem zukünftigen *maestro*, bei dessen Bad, wie stets betreut von seiner *nurse* Jaqueline.¹⁰³
- 34 Drei exaltierte Seher und acht Augen: Picasso und Duncan, von Gjon Mili, Cannes 1960. Man beachte Duncans Schnabelschuhe.¹⁰⁴

⁸⁸ Quinn: S. 22

⁸⁹ XX^e siècle: S. 86

⁹⁰ Rosengart: S. 20

⁹¹ SZ: S. 1

⁹² Duncan (2)

⁹³ Duncan: S. 130

⁹⁴ Quinn: S. 94

⁹⁵ Duncan (2): S. 127

⁹⁶ Duncan (2)

⁹⁷ Libermann: o.S.

⁹⁸ Duncan (2): S. 10

⁹⁹ Quinn: S. 162

¹⁰⁰ Rosengart: S. 4

¹⁰¹ Baldassari: S. 238

¹⁰² Baldassari: S. 242

¹⁰³ Duncan (3)

¹⁰⁴ Duncan (4): hintere Umschlagklappe

- 35 DDD: Nicht einmal die Gräten bleiben für den Hund:
- 36 DDD: Die dokumentierte Entstehung von Kunst aus Nichts, oder: so werden tote Fische unsterblich.¹⁰⁵
- 37 Duncan ist nach Dora Maar der erste Fotograf, der Zeuge bei der Entstehung eines Gemäldes sein darf. Der Prozeß beginnt mit einem ersten Diagonalstrich auf der weißen Leinwand, aus dem sich später ein Portrait Jaquelines ergibt: Picasso scheint einer ihm vor Auge stehenden Zeichnung mit dem Pinsel zu folgen.¹⁰⁶
- 38 Private Hochzeit à l'Espagnol. Duncan ist Trauzeuge.¹⁰⁷
- 39 Die endgültige Ikone – the eye in the eye: Der dunkle Seher in seiner schwarzen *mantilla* blickt in Irving Penns Glasaugen.¹⁰⁸
- 40 DDD: Picasso verwandelt sich mit Mantilla und Hut in einen buckligen alten Spanier. Oder ist es der Tod persönlich?¹⁰⁹
- 41 Luigi Ghirri: Irving Penns berühmtes Portrait Picassos als Metabildnis: die Ikone als Zeitungsfetzen im Schmutz. Titelzeile: L'occhio piu vivo del mondo.¹¹⁰

¹⁰⁵ Duncan: S. 38f

¹⁰⁶ Duncan (2): 21

¹⁰⁷ Duncan (3)

¹⁰⁸ Life: S. 40

¹⁰⁹ Duncan (2)

¹¹⁰ Lichtbildnisse: S. 693

Literatur

- Baldassari Anne: Picasso und die Photographie – Der Schwarze Spiegel. München 1998
- Baldassari (2) Anne: Die Kunst der Imagebildung; in Du 9/1998: Picasso. Seriell. Medial. Genial. Zürich 1998
- Baldassari (3) Anne: Picasso photographe 1901 – 1916. Paris 1994
- Baldassari (4) Anne: Picasso et la photographie – „A plus grande vitesse que les images“. Paris 1995
- Baldassari (5) Anne: Le miroir noir. Picasso – sources photographiques 1900 –1928. Paris 1997
- Berger John: Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso. Reinbek 1973
- Berggruen Heinz: Hauptweg und Nebenwege - Erinnerungen eines Kunstsammlers. Frankfurt/M. 1999
- Brassai (Gyula Halász): Gespräche mit Picasso. Reinbek 1966
- Buchheim Lothar-Günther: Picasso. Eine Bildbiographie. München 1958
- Clergue Lucien: Picasso, mon ami. Paris 1993
- Duncan David Douglas: Die Private Welt von Pablo Picasso. o.O. o.J. (1958)
- Duncan (2) David Douglas: Viva Picasso. 1980
- Duncan (3) David Douglas: Picasso und Jaqueline. Frankfurt 1988
- Duncan (4) David Douglas: Picasso paints a portrait. London 1996
- Fabre Josep Palau J.: Picasso 1881-1907. München 1981
- Gilot Françoise: Leben mit Picasso. Frankfurt/M. 1965
- Gilot (2) Françoise: Matisse und Picasso – Eine Künstlerfreundschaft. München 1990
- Klant Michael: Künstler bei der Arbeit von Fotografen gesehen. Stuttgart 1995
- Klüver Billy: 12. August 1916 - Ein Tag mit Picasso – Photographien von Jean Cocteau. Stuttgart 1993
- Lieberman Alexander: The Artist in His Studio. London 1988
- Maar (1): Pablo Picasso et Dora Maar. Une histoire – des Œuvres. Photographies de 1906 à 1946. Succession de Mme. Dora Markovitch (1907-1997). Auktionskatalog, Maison de la Chimie, Paris 1998
- Maar (2): Les Photographies de Dora Maar. Une histoire – des Œuvres. Succession de Mme. Dora Markovitch (1907-1997). Auktionskatalog, Drouot Richelieu, Paris 1998
- Miller Alice: Der gemiedene Schlüssel. Frankfurt/M. 1991
- O'Brian Patrick: Pablo Picasso – Eine Biographie. Hamburg 1979
- Picasso Pablo: Wort und Bekenntnis – Die gesammelten Dichtungen und Zeugnisse. Zürich 1954
- Quinn Edward: Picasso. Mensch und Bild. Stuttgart 1987
- Quinn (2) Edward: Künstlerphotograph. Rolandseck 1998.
- Quinn (3) Edward: Picasso – Fotos von 1951 bis 1972. Köln 1977

Richardson John: Das geheimnisvolle Monster; in: Süddeutsche Zeitung Magazin, No. 5/2000
 Rosengart Angela: Besuche bei Picasso. Mit den Fotos von Siegfried und Angela Rosengart. 2 Aufl. Stuttgart 1988
 Sabartés Jaime: Picasso. Gespräche und Erinnerungen. Zürich 1956
 Sidwall Åke: Picasso porträtterad. Stockholm 1988
 Simon Claude: Pablo Picasso – Ein Atelierbesuch; in: Du, No, 12/1997
 Stassinopoulos Huffington Arianna: Picasso – Genie und Gewalt – Ein Leben. München 1988
 Stein Gertrude: Picasso. Erinnerungen. Leipzig 1986
 Wiegand Wilfried: Picasso. Reinbek 1986
 Zervos Christian: Conversation avec Picasso; in: Cahiers d'Art, 7 – 10, 1935

Contemporary Photographers. Hrsg. G. Walsh, C. Naylor, M. Held. London 1982
 Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie. Hrsg. Klaus Honnef. Köln 1982
 Life: Die Photographie. Die Kamera. o.O. 1971
 Süddeutsche Zeitung Magazin, München, No. 5, 4.2.2000
 XX^e siècle. Hrsg. Société Internationale d'Art. Hommage à Pablo Picasso. Paris 1971

Postscript

„Seit die Kunst nicht mehr die Nahrung der Besten ist, kann der Künstler sein Talent für alle Wandlungen und Launen seiner Phantasie verwenden. Alle Wege stehen ihm offen. Das Volk findet in der Kunst weder Trost noch Erhebung. Aber die Raffinierten, die Reichen, die Nichtstuer und Effekthascher suchen in ihr Seltsamkeit, Originalität, Verstiegtheit und Anstößigkeit. Ich habe die Kritiker mit den zahllosen Scherzen zufriedengestellt, die mir einfie-
 len und die sie um so mehr bewunderten, je weniger sie ihnen verständlich waren. Ich bin heute nicht nur berühmt, sondern auch reich. Wenn ich aber allein mit mir bin, kann ich mich nicht als Künstler betrachten im großen Sinne des Wortes. Große Maler waren Giotto, Tizian, Rembrandt und Goya. Ich bin nur ein Clown, der seine Zeit verstanden hat und alles herausgeholt hat aus der Dummheit, Lüstertheit und Eitelkeit seiner Zeitgenossen.“¹¹¹ ►41

¹¹¹ Picasso: o.S.