

# Pablo Picasso

*Wenn es in dem, was man tut, eine Freiheit gibt, dann die, etwas in sich selbst frei zu setzen.<sup>1</sup>*

Pablo Picasso ist der Künstler des Jahrhunderts. Durch sein langes Leben hat er an dieser Zeit künstlerisch mitgestaltet und diese entscheidend künstlerisch geprägt. Die Fondation Beyeler bei Basel zeigt bis zum 26. Mai 2019 seine Werke – im Fokus der Ausstellung stehen seine frühen Bilder aus der Blauen und Rosa Periode. Diese Schau ermöglicht eine Einsicht in Picassos künstlerische Entwicklung; in der Begegnung mit einzelnen Werken, wie auch in ihrer Beziehung zueinander. Man kann den Fragen nachgehen, was sich im Laufe seines Schaffens verändert und was bleibt, was sich in den frühen Schöpfungen ankündigt und wie sich das Angekündigte im Spätwerk äußert? Was für ein Gesamtbild entwirft sich im Ganzen seines Schaffens? Die Ausstellung ermöglicht es, verschiedenen Fragen nachzugehen, aber auch Bilder einfach anzusehen, ins Gespräch mit ihnen zu kommen. In der aktuellen Betrachtung können sich unerwartete Erlebnis-Schichten in der Begegnung mit den (vielleicht auch schon vertrauten) Werken eröffnen. Kunst will immer von neuem erfahren werden. Kunst und ihre Schöpfer kann man nie erschöpfend ergründen.

«Ein Bild lebt sein eigenes Leben wie ein lebendiges Geschöpf, und es unterliegt den gleichen Veränderungen, denen wir alltäglich unterworfen sind. Das ist ganz natürlich, da das Bild nur Leben hat durch den Menschen, der es betrachtet.»<sup>2</sup>

## Das Bild des Menschen

Hauptmotiv in Picassos Malerei ist der Mensch. «(...) Zweifellos wird es eines Tages eine Wissenschaft geben, die man vielleicht die ›Wissenschaft vom Menschen‹ nennen und die bestrebt sein wird, den Menschen durch den schöpferischen Menschen tiefer zu erkennen.»<sup>3</sup>

Picassos gesamtes Werk bestätigt dieses Anliegen, die Wirklichkeit des Menschen schöpferisch zu erforschen. Seine künstlerische Suche danach zeigt auf, dass die alten, tradierten Darstellungsformen nicht mehr tragen konnten, dass das Bild des Menschen – um ihm im 20. Jahrhundert gerecht zu werden – ganz anders dargestellt werden musste, als man es zu seiner Zeit noch gewohnt war. Selber hatte er als junger Student sein Kunststudium abgebrochen, weil er dort die notwendig gewordene neue



*Pablo Picasso, Anonym (Detail)  
Pablo Picasso auf der Place Ravignan, Montmartre, Paris, 1904<sup>17</sup>*

Art der Gestaltung nicht finden konnte. Dafür lernte er in Paris von den Künstlern der Avantgarde.

Der hochbegabte Picasso suchte zuerst seine eigene Sprache unter dem Einfluss von van Gogh, Toulouse-Lautrec, Cézanne und anderen Größen. Um die alten Darstellungsformen zu überwinden und um den expressiven Ausdruck seiner Bilder zu steigern, übernahm er die intensive Farbigekeit, die Deformation der Gestalt und die Aufhebung der dreidimensionalen Räumlichkeit. Mit diesen Mitteln wich er dem Naturalismus aus, denn die Nachahmung der Natur, so gut und künstlerisch sie auch verwirklicht sein mochte, trug nicht mehr. Die äußere Schale der Gegenstandswelt musste durchbrochen, zerschlagen werden, um der geistigen Substanz den Einlass in das Kunstwerk gewähren zu können. Der Weg dorthin ist die Reduktion des Bildes auf die elementarste Wirkung der Kunstmittel. «Anfangen mit van Gogh sind wir alle, so groß wir auch sein mögen, in einem gewissen Maße Autodidakten – man könnte fast sagen, naive Maler. Die Maler leben nicht mehr innerhalb einer Tradition, und so muss jeder von uns alle seine Ausdrucksmöglichkeiten neu erschaffen. Jeder moderne Maler hat das vollkommene Recht, diese Sprache von A bis Z zu erfinden.»<sup>4</sup>

Picasso nahm Impulse auf und gestaltete sie um, schuf daraus den eigenen Weg. Und dieser Weg ist variationsreich. Mit der Leichtigkeit eines spielenden Kindes, dessen Spiel der tiefste Ernst ist, entwarf Picasso im Laufe seines Lebens vielfältige Stile. Er betätigte sich nicht nur



Pablo Picasso, «Die Büglerin» 1905<sup>6</sup>

als Maler, sondern auch als Bildhauer, Grafiker, Bühnenbildner und Keramiker.

*«Jedes Kind ist ein Künstler. Das Problem ist nur, ein Künstler zu bleiben, während man erwachsen wird.»<sup>5</sup>*

Folgende Bildbetrachtungen sind als Anregung für die eigenständige Auseinandersetzung mit Picassos Bildern gemeint. Sie sollen nicht Bedeutungen festlegen, sondern zum Mitgehen einladen, zum Entdecken und zu eigenen Erfahrungen führen; sie möchten eine Art Wegzehrung auf dem Weg zu Picassos Kunst sein. Denn, die große Kunst ist stets deutungs offen; sie beinhaltet immer mehr, als man situativ über sie erfahren kann – man kann sie nie erschöpfend enträtseln, und kann ihr doch nur gegenwärtig – situativ begegnen.

### Die Büglerin

In einem engen Raum bügelnd über das Leinen gebeugt, ist die Büglerin<sup>6</sup> zu sehen. Sie ist alleine, in Gedanken versunken. Wo führen sie ihre Gedanken aus dieser Enge hin, denn sie scheint wie einzuschlafen, zu träumen, fast zu lächeln. Der Kopf ist schwer geworden, gehalten von ihrem zu einer geraden Säule gewordenen rechten Arm, der wiederum in der Hand die Stütze findet. Die rechte Hand liegt über der linken, sie verdeckend; der linke Arm ist leicht gebeugt, die linke Schulter ist ausgeprägt, liegt höher als das Haupt. Die ganze Gestalt ist überzeichnet – abgemagert, lang und schmal, wirkt flächig. Ihre Flächenhaftigkeit passt sich dem zu bügelnden auf dem Tisch ausgebreiteten Leinentuch an; auch der Raum wirkt flach, ohne jegliche Tiefe. Die Tischgrenze überkreuzt die übereinander gelegten Hände; dies bewirkt, dass die Hände aussehen, als seien sie wie angebunden an das schwach angedeutete Bügeleisen. Würde sich die Büglerin aufrichten, so würde sie an die obere Grenze des Bildes stoßen. Das schmale Bildformat unterstreicht das Gefühl der Enge und der Ausweglosigkeit. Die Büglerin scheint bewegungslos wie angekettet an ihre Arbeit. Die Zeit steht still, nur ihre Gedanken und Träume nehmen die junge Frau aus ihrer Not an einen anderen Ort mit.

Zu dem angedeuteten Tisch, dem Bügeleisen und dem Schälchen mit dem Lappen, sieht man auch, wiederum nur angedeutet, einen Berg ungebügelte Wäsche. In der gedachten Verlängerung von der oberen Grenze des Wäschebergs Richtung Taille wie auch bei ihren Ellenbogen ist die horizontale Symmetriemitte des Bildes. Verlängert man diese wie auch die Neigung der linken Schulter sowie die des Lappens, kreuzen sich alle drei vorgestellten Linien außerhalb des Bildes links. Damit entsteht für den Blick des Betrachters ein Bewegungszug nach links – während das Haupt mit den herunterhängenden Haaren die linke Seite des Bildes abschließt und sich eher der rechten öffnet. Dadurch wird der Blick des Betrachters von links



Edgar Degas, «Die Büglerinnen» 1884, Paris, Louvre

nach rechts geleitet und wiederum zurück; ein Hin und Her der Bewegung des Bügelns wird suggeriert; zugleich wird diese aber auch durch die Kraft der Senkrechten und der Parallelität der Arme und des Körpers zurückgehalten, was den Eindruck des Stillstands gibt. Diese beide Tendenzen – zur Bewegung und zum Stillstand – erzeugen eine sich unwohl anfühlende Spannung, aus der man sich nicht so leicht befreien kann, außer man flüchtet sich, den Halt suchend im Antlitz, mit der Büglerin mit ihren träumenden Gedanken aus dem Bildgeschehen hinaus. Die Seele ist fort, es scheint, als hätte sie die Farben mit sich mitgenommen. In gräulich-schwärzlich-weißlichen Tönen riecht man förmlich die liegen gebliebene gebleichte Wäsche. Geblieben ist auch in aller Zartheit, wie auch Monumentalität und Würde, die Gestalt der Büglerin als Ehrenmahl des geknechteten Menschenlebens.

### Die Büglerin im Vergleich

Vergleicht man die Büglerin von Picasso mit den Büglerinnen von Degas<sup>7</sup> entwirft sich ein ganz anderes Bild, welches das Bild der Büglerin von Picasso vertiefen kann. Zwei Frauen in genauso engem Raum, der aber wie eine Nahaufnahme und nicht wie eine seelische Enge wirkt. Beide sind bei der Arbeit, die eine bei einer kurzen Unterbrechung, gerade gähnend, als würde sie etwas trinken wollen, die andere ist am Bügeln; aus ganzer Kraft drückt und schiebt sie das Bügeleisen über das zerknitterte Leinentuch. Trotz der anstrengenden Arbeit wirkt die Szene erheiternd im Anblick dieser beiden Frauen. Die warme, farbenfrohe Stimmung, die gerundeten Formen und das freundliche Licht erzeugen diesen Eindruck. Es ist eine Alltagsszene. Schaut man zu der Büglerin von Picasso zurück, wird die Expressivität, mit welcher die seelische Not dargestellt wird, verstärkt erlebbar. Das Mitgefühl lockt das Gewissen heraus, das nach dem Menschen fragt.

### Selbstbildnis von 1901

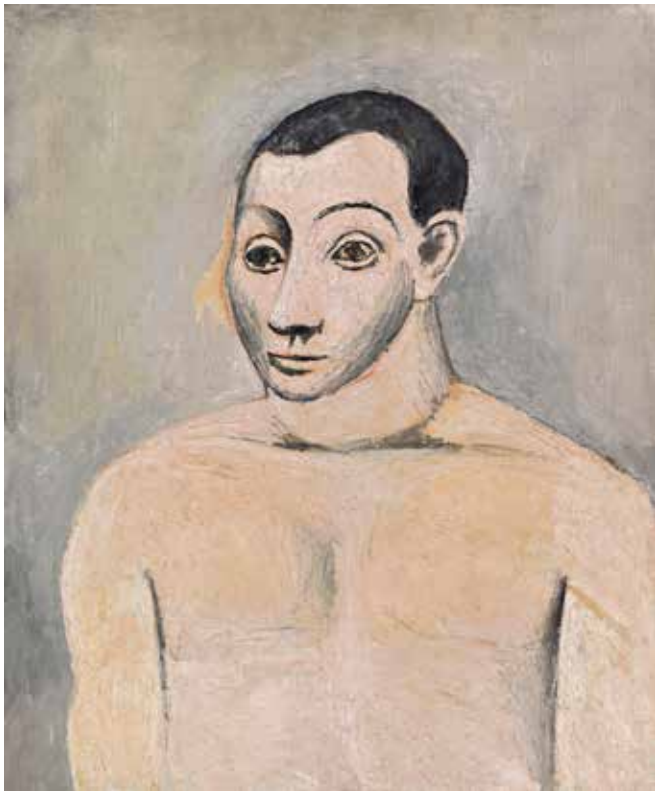
Der Verlust des Künstlerfreundes Carles Casagemas<sup>8</sup> bewegte den jungen Picasso und leitete die Blaue Periode<sup>9</sup> ein. Dazu gehört das 1901 entstandene Selbstportrait.<sup>10</sup>

In einem blauen Raum, aufrecht-leicht abgewandt, wie gerade in dem Bild auftauchend, in einen dunkelpreußisch-indigo-blauen Mantel mit hochstehendem Kragen eingehüllt bis auf die Taille, hat sich der Maler selbst dargestellt. Sein Gesicht ist rosig-weißlich bleich mit leuchtend-blauen Schatten. Die Gesichtskonturen sind auch blau, das Haar schwärzlich-blau, all dies unterstützt die Blässe. Die sinnlichen Lippen sind rosig rot; im Bart finden sich leuchtend orange Haare; das Rot-Orange sucht dem Rosig-Weißlichen das Leben zu entlocken.



Pablo Picasso, Selbstbildnis, 1901<sup>10</sup>

Die Komplementärkontraste von Rot-Orange und den unterschiedlichen gedämpften, in sich differenzierten Blautönen wie auch der Hell-Dunkel-Kontrast evozieren die Ruhe. Die Gestalt wie auch der Gesichtsausdruck wirken verschlossen. Die blaue Stimmung des Bildes korrespondiert mit der Geschlossenheit der Gestalt. Diese Bläue des Bildes bildet eine übergeordnete Einheit. Der Körper scheint zu lang, man muss sehr nah an das Bild herankommen, um dem Portrait gegenüber zu sein. Der Blick des Malers schaut nicht den Betrachtenden an, er blickt wie durch ihn hindurch – ein tiefes Schweigen. Als Betrachter nimmt man den Blick zurück, schaut nach unten, gleitet über die dunkelblaue Fläche des Mantels bis zur unteren Kante des Bildes, um diesen langen Weg von dort bis zum Antlitz erneut zu beschreiten. Dort angekommen begegnet man dem Blick des Portraitierten wieder. Dabei wird man sich erst des eigenen Willens, ihm zu begegnen, bewusst; aber auch, dass man als Betrachter schon lange nicht mehr dem Bild gegenübersteht, sondern dass man in den Bildraum mit aufgenommen wurde. Es ist der eigene Seelenraum des Betrachters, in welchem sich die Suche nach der Begegnung mit dem Porträtierten ereignet. Im Prozess des



Pablo Picasso, Selbstbildnis, 1906<sup>12</sup>

Betrachtens wird das Selbstbildnis Picassos zum Auftakt, sich des eigenen Seelenraums gewahr zu werden. Der Weg zum Porträtierten ist von neuem zu beschreiten, und immer wieder von neuem. Mit der Zeit wird man sich gewiss: sich zu jemandem hin zu bewegen, der nicht von dieser Welt ist, der sich von der Seite des Todes in das Bild begibt.

Das Bild wird zur Imagination des seelischen Erlebens, in welchem sich die Auseinandersetzung Picassos mit dem Tod des Freundes widerspiegelt. Ist nicht dieses gemalte Antlitz viel mehr Antlitz des verstorbenen Freundes als sein eigenes? Vielleicht auch Antlitz des Todes selber?

*«Ich halte die Kunst für eine Emanation von Trauer und Schmerz. Die Trauer eignet sich zur Meditation, und der Schmerz liegt dem Leben zugrunde.»<sup>11</sup>*

### Selbstbildnis von 1906

Picassos Begegnung mit der alten iberischen Kunst, wie auch mit afrikanischen und ozeanischen Skulpturen und Masken inspiriert die neue Gestaltungsphase des Malers. Dazu gehört das Selbstportrait<sup>12</sup> von 1906. In einem grau-sig-orange-inkarnatartigen Raum, leicht abgewandt, hat sich der Maler selbst erneut dargestellt.

Die Farbe der Umgebung geht über in die Farbe des mit zum Teil mit Linien umfassten Körpers. Eine kleine, orange Flamme umspielt seine rechte Gesichtseite, die Arme sind ruhig an den Körper gelegt. Der Betrachter schaut zum Portrait wie zu einer archaischen «Gottheit». Ein unnahbares, durch die Farben freundlich wirkendes Leben entfaltet sich gesammelt und still. Die Augen sind unterschiedlich. Der Blick schaut am Betrachter vorbei in eine eher nach innen als nach außen sich entfaltende Welt. Das Portrait wird zum Rätsel. Woher kommt dieser Blick? Wo schaut er hin? Was sieht er? Für den Betrachter ist dieser vom Portraitierten angeschaute Raum unzugänglich, weil unvorstellbar. Das Portrait erhält mit der Zeit etwas Maskenhaftes, als Betrachter bekommt man den Eindruck, diese Maske abnehmen zu können – aber das Inkarnat als Farbe des entblößten Körpers wirkt verletzlich, ja unberührbar, wie das Leben, das des Schutzes bedarf. Man befindet sich etwas ratlos in einer empfindsamen Atmosphäre, denn die Maske verbirgt und offenbart zugleich. Sie verbirgt das dem Tagesbewusstsein Zugängliche, sie offenbart das dem Tagesbewusstsein Unzugängliche, indem dieses (im Kunstwerk) an die Oberfläche des Sichtbaren tritt. Um dieses Unzugängliche schauen und erkennen zu können, braucht man nicht nur das sehende, sondern auch das schauende Auge. Ein Rätsel ist der Mensch sich selbst und der Welt.

### Wirklichkeit der Wirklichkeit

Über welche Schicht der Wahrheit und der Wirklichkeit spricht Picasso, wenn er sagt:

*«Ich bin kein Surrealist. Ich bin nie von der Wahrheit abgewichen. Ich bin immer in der Wirklichkeit der Wirklichkeit geblieben.»<sup>13</sup>*

«Ich bemühe mich immer darum, die Natur nicht aus den Augen zu verlieren. Mir geht es um Ähnlichkeit, um eine

### Moderne Kritik

Ein Kunstwerk von höchstem Range ist immer originell, denn der Geist, aus dem es entsprungen ist, findet sich nicht ein zweites Mal in der Welt. Ein Maikäfer ist organisiert wie der andere; eine genialische Individualität ist nur in einem Exemplar vorhanden. Es kann keine allgemeinen Kunstgesetze, keine allgemeine Ästhetik geben. Jedes Kunstwerk fordert eine eigene Ästhetik. Und jede Kritik, die auf dem Aberglauben aufgebaut ist, dass es eine Ästhetik gibt, gehört für den naturwissenschaftlich Denkenden zum alten Eisen.

Rudolf Steiner

[Erstveröffentlichung: *Magazin für Literatur*, 66. Jg., Nr. 27, Juli 1897 (GA 30, S. 539-542)]

tieferer Ähnlichkeit, die realer ist als die Realität und so das Surreale erreicht.»<sup>14</sup>

Vergleicht man Picassos Bilder aus verschiedenen Phasen seines Schaffens miteinander, so entsteht der Eindruck, dass er immer neue Gestaltungsweisen angewendet hat, um ins Bild diejenige Schicht der Wirklichkeit des Menschen zu bringen, welche er von früh an geschaut und mit der Zeit seines Schaffens vertieft hat. Picassos künstlerische Umsetzungen deuten hin auf die Prozesse des Inkarnierens und Exkarnierens der lebendigen Seele in ihrer Beziehung zu den Formen des Leibes, den Farbdynamiken und den Raumesweiten. Stilistisch bewegte sich Picasso zwischen den extremen Positionen, immer auf der Suche nach zeitgemäßen Ausdruckformen; nach künstlerischen Ausformungen, welche das vielschichtige Wesen des Menschen offenbaren. Davon zeugen auch diese drei Bilder.

Picasso hat in der Reduktion auf das Elementarste der Kunstmittel – die Farbe, die Linie und das Hell-Dunkel – das reine Sehen als produktive Kraft angeregt, damit man als Betrachtender die Realität des Bildes als eigenständige Wirklichkeit und Wirkungskraft, wahrnehmend und ergänzend mitgestalten kann.

Nicht das abbildlich-wiedererkennbar-Vorgestellte beleuchtet das Bildgeschehen, sondern das produktive Sehen sowie das wache Mitempfinden der innerbildlichen Realität eines jeden Betrachters selber. Die im Bild sich zeigenden Prozesse können nur aufgefasst werden, wenn man die nötige Offenheit hat, sich dem elementaren Leben des Bildes und dessen Qualitäten tätig anschauend zuzuwenden.

*«Ich male die Nase absichtlich schief, damit die Leute gezwungen sind, sie anzusehen.»<sup>15</sup>*

«Es gibt den Maler, der aus der Sonne einen gelben Fleck macht, aber es gibt auch den, der mit Überlegung und Geschick aus einem gelben Fleck eine Sonne macht.»<sup>16</sup>

Jasminka Bogdanovic  
www.bogdanovic.ch

#### Anmerkungen

- 1 Picasso zit. n.: Hélène Parmelin, *Picasso sagt ...* Verlag Kurt Desch München 1967, S. 27.
- 2 Picasso zit. n.: Daniel Keel, *Picasso über Kunst*, aus Gesprächen zwischen Picasso und seinen Freunden. Ausgewählt von Daniel Keel. Diogenes Verlag Zürich, 1988, S. 19.
- 3 Picasso zit. n.: Keel, S. 24. (im Gespräch mit dem französischen Künstler Brassai am 10. Juli 1945).
- 4 Picasso zit. n.: Keel, S. 11f.
- 5 Picasso zit. n.: *Time Magazine* von 4.10.1976.
- 6 Pablo Picasso, *Die Büglerin*, Paris Frühjahr 1905 (Öl auf Leinwand, 116,2

x 73 cm), New York Solomon R Guggenheim Museum, (ist nicht in der Ausstellung 2019 in der Beyeler Fondation ausgestellt).

- 7 Edgar Degas, *Die Büglerinnen*, um 1884-1886, Öl auf Leinwand, 76 x 81,5 cm, RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay), (ist nicht in der Ausstellung 2019 in der Beyeler Fondation ausgestellt).
- 8 Carles Casagemas, mit dem Pablo Picasso um 1900 erstmals nach Paris gereist war, wählte 1901 den Freitod.
- 9 Pablo Picasso, *Blaue Periode, 1901-1904*.
- 10 Picasso, *Selbstbildnis*, 1901 (Öl auf Leinwand, 81 x 60 cm), Musée National Picasso-Paris. © Succession Picasso / 2018, ProLitteris, Zürich, Foto: © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau.
- 11 Picasso zit. n.: Keel, S. 72.
- 12 Picasso, *Selbstbildnis*, 1906 (Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm), Musée National Picasso-Paris. © Succession Picasso / 2018, ProLitteris, Zürich, Foto: © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau.
- 13 Picasso zit. n.: Keel, S. 98.
- 14 Picasso zit. n.: L.F. Walther, *Picasso. Das Genie des Jahrhunderts*. Taschenverlag Köln 1986, S. 61.
- 15 Picasso zit. n.: Daniel-Henry Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, Verlag Gallimard Paris, S. 125 f.
- 16 Picasso zit. n.: Peter Schifferli (Hrsg.), *Picasso. Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Dichtungen und Zeugnisse*. Band 3, Ullstein Verlag, Frankfurt am Main 1957, S. 22.
- 17 Silbergelatineabzug auf Papier, 12 x 8,9 cm, Musée national Picasso-Paris.

## LESERBRIEF

### Vernichtung des Immunsystems

Zu: Cyril Moog, «Artikel 231 des ‚Friedensvertrages‘ von Versailles» (Jg. 23, Nr. 4 / Februar 2019)

Dies ist ein weiterführender Beitrag zur Tatsache der Dauerbeschuldigung Deutschlands/der Deutschen. Deswegen ist es mir wichtig, den Hauptfehler richtigzustellen: Der Begriff Immunsystem (S. 20) wird in irreführender Weise verwendet als «Phobie vor dem Geist». Im Psyhrembel wird «Immunsystem» beschrieben als komplexes funkt. System zur Erhaltung der Individualstruktur durch Abwehr körperfremder Substanzen. Ein (intaktes) geistiges Immunsystem des Deutschtums würde also gerade das Gefeitsein gegen geistige Überfremdung, Manipulation, Korrumpierung durch das Verbundensein mit dem Volksgeist bedeuten. Dieses Immunsystem ist aber gerade sehr erfolgreich vernichtet worden durch verschiedene geheime Machenschaften im 19. und 20. Jahrhundert.

Angelika Kadke