

B. Zelinsky · Pablo Picassos Paraphrasen

Barbara Zelinsky

Pablo Picassos Paraphrasen
auf Edouard Manets
„Frühstück im Grünen“

Tableau eines künstlerischen Prozesses

V&G

Zugl.: Diss. Phil. Fak. Univ. Köln, 2017

Besuchen Sie uns im Internet:

www.asw-verlage.de

© VDG als Imprint von arts + science weimar GmbH,
Ilmtal-Weinstraße 2019

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zum Text und zu den Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Urheber keine Haftung übernehmen.

Gestaltung & Satz:

Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH

Umschlaggestaltung:

Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH

Titelbild:

Pablo Picasso, *Le Déjeuner sur l'herbe d'après Manet*, Radierung vom 09.04.1970, 22 x 28 cm (Bloch Bd. 4, Nr 1884) © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Druck:

Schätzl Druck & Medien GmbH & Co. KG, Donauwörth

ISBN: 978-3-89739-932-7

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	7
I EINLEITUNG	8
1 Gegenstand der Untersuchung und Forschungssituation	8
2 Der Hypotext: <i>Manets Le Déjeuner sur l'herbe</i> – Plattform und Stimulus	17
3 Der Hypertext: Picassos Serie <i>Le Déjeuner sur l'herbe d'après Manet</i> . – Realisate auf dem Weg zur formule définitive.	25
II DAS LABOR: TECHNIKEN DER VERÄNDERUNG, UMSPIELUNG DER AUSGANGSMOTIVE	30
1 Der Bildraum als Naturraum	30
2 Das Spiel der Personen	49
3 Die Konjugation der Schlüssel motive	81
III DER DREIFACHE APPELLATIV DES BLICKS: BILDFIGUR, KÜNSTLER, BETRACHTER	133
1 Der Blick aus dem Bild heraus	134
2 Der bildinterne Blick	138
3 Der verfehlende Blick	146
4 Der Blick des Betrachters	157
5 Der Blick als Sujet	162
IV DIE FARBE: SPRACHE, BILDMITTEL, GRUNDLAGE VISUELLER ORIENTIERUNG	172
1 Theoretische Grundlegung – zur Farbanalyse von Bildtexten	172
2 Die Paraphrase vom 10. August 1961: Grün	182
3 Die Magie der Farben: Blau	190
4 Das Zusammenspiel der Farben und der <i>acute lyricism</i>	197
5 Die Farbe als Substrat der Bildkonstitution und als Medium kunsttheoretischer Reflexion	205

V	SCHLUSS:	
	DIE <i>FORMULE DÉFINITIVE</i>	209
	LITERATURVERZEICHNIS	229
	Quellen	229
	Forschungsliteratur	229
	Lexika	242
	TAFELTEIL	243

VORWORT

Die Auseinandersetzung mit dem Spätwerk Picassos entspringt der Begegnung mit dem im Pariser Musée Picasso ausgestellten Bild *Le Déjeuner sur l'herbe d'après Manet* vom 30. Juli 1960. Im Kölner Museum Ludwig traf ich auf die Paraphrase vom 17. Juni 1961 und in der Staatsgalerie Stuttgart auf eine weitere vom 10. Juli 1961. Bei der Beschäftigung mit den drei Bildern stellte ich fest, dass sie Teil des umfangreichsten Paraphrasenzyklus sind, den Picasso jemals nach dem Werk eines anderen Künstlers geschaffen hat. Zugleich zeigte sich, dass dieser erstaunlicherweise bislang kaum ins Blickfeld der Forschung geraten war.

Herr Prof. Dr. Stefan Grohé akzeptierte die Untersuchung des Zyklus als Dissertationsprojekt. Dafür sei ihm aufrichtig gedankt ebenso wie für die geduldige Begleitung der Arbeit über viele Jahre und für die völlige Freiheit, die mir dabei gelassen wurde.

Bedanken möchte ich mich auch bei den Mitarbeitern des Musée Picasso Paris, die mir die Arbeit in der Bibliothek (M^{me} Jeanne-Yvette Sudour) und im Archiv (M. Philippe Saunier) sowie die Teilnahme an den ersten internationalen wissenschaftlichen Picasso Kolloquien (M^{me} Emilie Bouvard) ermöglichten. Ausdrücklich erwähnt werden soll auch die professionelle und freundliche Betreuung des Buchs durch den Verlag (Frau Maria Erdmann und Frau Monika Aichinger).

Mein besonderer Dank gilt Zeno Zelinsky für die durchgehende technische Beratung in allen Computer-Angelegenheiten.

Nicht zuletzt danke ich ganz herzlich meiner Familie und den vielen Freunden, die durch ihr Interesse, ihre kritischen Fragen, ihre Sachhinweise und ihr sorgfältiges Korrekturlesen eine unverzichtbare Hilfe waren.

I EINLEITUNG

1 Gegenstand der Untersuchung und Forschungssituation

Weit mehr als viele andere Künstler des 20. Jahrhunderts begriff sich Pablo Picasso als Teil eines ewigen Kunstraums der Meister und Meisterwerke, in dem er sich als Gleicher unter Gleichen bewegte und dabei gegen die von ihm verehrten Werke des Kanons „anmalte“ und vor allem auch gegen das, was er an ihnen vermisste.¹ Dieser „Kampf“ findet seinen stärksten Ausdruck in jenen drei großen Paraphrasen-Zyklen aus der Zeit von 1954 bis 1962, die jeweils ein berühmtes Werk der Kunstgeschichte zu ihrem bildlichen Vorwurf haben: Delacroix' *Femmes d'Alger* (1834), Velazquez' *Meniñas* (1656) und Manets *Déjeuner sur l'herbe* (1863). Auffällig und neu ist die intensive, zu einer umfänglichen Produktion führende Auseinandersetzung mit Meisterwerken von „Kultcharakter“², wie Susan Grace Galassi die drei Hypotexte nennt.

Nicht unerheblich im Rahmen der folgenden Untersuchung ist der Entstehungszeitpunkt der Zyklen. Picasso war bereits über siebzig Jahre alt und konnte auf ein nicht nur rein quantitativ überwältigendes Œuvre zurückblicken, sondern auch auf eines, das ihn als einzigartigen Proteus

1 Vgl. André Malraux Evokation eines Gesprächs mit Pablo Picasso in La Tête d'Obsidienne. Paris 1974, S. 125: „Je peins contre les tableaux qui comptent pour moi, mais aussi avec *ce qui manque* à ce musée-là“.

2 Susan Grace Galassi, die sich in ihrer Arbeit „Picasso's Variations on the Masters. Confrontations with the Past“. New York 1996, systematisch mit Picassos Verhältnis zur großen Kunst der Vergangenheit auseinandersetzt, stellt fest, dass viele der Quellen, die Picasso für seine Paraphrasen nutzte „landmarks in the history of art“ seien. Susan Grace Galassi, Picasso's Variations, a. a. O., S. 18. Sie fügt dieser Aussage eine weitere Nuance hinzu, wenn sie in einem späteren Aufsatz von Meisterwerken mit „Kultcharakter“ spricht. Vgl. Susan Grace Galassi, Picassos „Alte Meister“-Periode. In: Louise Rice (Hg.), Picasso und die Alten Meister (dt. Fassung von: Picasso: Challenging the Past, Ausstellungskatalog der National Gallery London 2009), Stuttgart 2009. S. 109–139. S. 109.

unter den modernen Künstlern ausweist. Die Tatsache, dass diese Zyklen gewissermaßen *en suite* entstehen, dass sie, von konkreten Bildbeispielen der Kunstgeschichte ausgehend, drei Mal ansetzen, um sich außer mit dem jeweiligen Hypotext zugleich mit der Kunst überhaupt zu beschäftigen³, weist auf ein verbindendes Anliegen. Picasso, der *novateur professionnel*, setzt seine *ironie batailleuse*, seine *exigence insensée* und seine *invention tellurique*⁴ in allen drei Zyklen ein, im letzten sich noch einmal steigernd, so dass eine gemeinsame Zielsetzung manifest wird. Nach Hans Belting knüpft Picasso hier an ein Grundanliegen an, das ihn schon seit seiner neoklassischen Phase in den zwanziger Jahren beschäftigte, nämlich die Legitimation von Kunstwerken in der Moderne, „die mehr Daseinsrecht besaßen als den Geschmack eines Sammlers“.⁵ Damit male er auch „gegen den Tod der Malerei an, die sich im ehrfürchtigen Totenkult der Museen“ vollziehe.⁶

Der dritte Zyklus hebt sich durch auffällige paratextuelle Fakten wie den Produktionsumfang und die zeitliche Ausdehnung der Produktionsphase deutlich von den beiden vorhergehenden Zyklen ab. Umfasst *Les Femmes d'Alger* 15 Werke (13.12.1954–14.2.1955), *Las Meninas* 44–58 Werke (17.8.1957–3.12.1957), so steigert sich die Produktion zu *Le Déjeuner sur l'herbe* um ein Vielfaches auf mehr als 300 Werke (10.8.1959–31.8.1962, 24.5.1970, sowie die Vorphase vom 26.6.1954). Allein die Daten belegen,

3 Vgl. auch die kurze Bemerkung Laurent Wolfs dazu: „Il réexamine les fondements de l'histoire de la peinture au milieu des années 1950“. Laurent Wolf, *Présentation*. In: Laurent Wolf/Androula Michael (Hg.), *Cahier de L'Herne. Picasso*. Paris 2014. S. 9–11. S. 10.

4 Als „professioneller Erneuerer“, so René Char, hat Picasso nicht davor zurückgeschreckt, das künstlerische Erbe in Frage zu stellen, um sich gleichzeitig immer wieder darauf zu stützen. Seine aggressive, kämpferische Ironie, sein exzeptioneller, unkonventioneller Anspruch, seine tellurische Erfindungsgabe verdichten sich in immer wieder neuen Schöpfungen, die einmal abgeschlossen, schon wieder überholt werden. Vgl. René Char, *Picasso sous les vents étésiens*. In: *Œuvres complètes*, Paris 1983, S. 594–598. S. 595 u. S. 597. Außerdem im Katalog der Ausstellung: *Exposition Picasso. 1970–1972. 201 Peintures. Du 23 mai au 23 septembre 1973*. Palais des Papes – Avignon. En collaboration avec la Galerie Louise Leiris. Copyright Festival d'Avignon 1973. Photographien: Mario Atzinger. Versammelt in der großformatigen Loseblattsammlung, gedruckt in Mulhouse, presses des ets Braun, 1973, Clichés Steiner Basel.

5 Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München 1998. S. 410.

6 Hans Belting, a. a. O., S. 417.

I EINLEITUNG

dass sich Picasso schon vor Beginn der Zyklen zu Delacroix und Velazquez aktiv mit Manets Bild beschäftigte, so dass man diese Beschäftigung durchaus als „Vorbereitung“ auf den „Haupt-Coup“ verstehen kann.⁷ In höhepunktartiger Verdichtung transzendiert der Bildkomplex zu Manets *Déjeuner sur l'herbe* dann das „Paraphrasenprojekt“ zu einer metatextuellen visuellen Reflexion über die Möglichkeiten der Kunst als solcher. In diesem Sinne sah André Malraux schon 1974 einen wesentlichen Unterschied zu den vorausgegangenen Paraphrasen. Der hier geführte Dialog sei bedeutend intensiver und führe zu gänzlich anderen Ergebnissen. Die schöpferische Kraft messe sich jetzt allein mit der malerischen Kraft des Bildes: „Le pouvoir démiurgique s’y oppose au seul pouvoir pictural.“⁸ Marie-Laure Bernadac betonte darüber hinaus die besondere Struktur, die diesen Zyklus auszeichnet und verwies auf die neue Morphologie und das Moment der mehrfachen späteren Wiederaufnahme des Hypotexts. Daraus schloss sie, dass sich Picasso von vornherein der besonderen Bedeutung dieser Werkeinheit bewusst gewesen sei.⁹ Pierre Daix, Kunsthistoriker und Biograph, seit 1945 in engem Kontakt mit dem Künstler, sieht im *Déjeuner*-Projekt eine Art Flucht nach vorn, *fuite en avant*. Vielfältiger und komplexer, einen längeren Zeitabschnitt ausfüllend, handelt es sich für ihn um mehr als nur einen Zyklus, sondern um eine Werkeinheit, die einen ganzen Zeitraum bestimmt, um eine *véritable époque des Déjeuners*¹⁰.

-
- 7 So formuliert Johannes M. Fox: „Von Beginn an hatte er aber ein drittes Bild im Kopf, Das *Frühstück im Freien* von Manet“. Johannes M. Fox, *Picassos Welt. Personen, Orte, Werke, Einflüsse, Sammlungen*, mit 360 Portrait-Abbildungen. Ein Lexikon. 2 Bde. Halle 2008. Bd. 1, S. 374.
- 8 André Malraux, *La Tête d'Obsidienne*. Paris 1974. S. 63.
- 9 Marie-Laure Bernadac, *Picasso, 1953–1973: la peinture comme modèle*. Paris 1988. In: Marie-Laure Bernadac, *Le dernier Picasso 1953–1973 Ausstellungskatalog*. Paris, Centre Pompidou. 17.2.–16.5.1988. S. 17–52. S. 17: „Ce cycle est également plus important que les autres par sa durée, et différent par sa structure. Picasso y revient à plusieurs reprises, comme s’il ne pouvait pas se détacher de ce sujet essentiel à ses yeux, comme s’il était conscient de l’importance de cette série, de sa signification dans sa démarche créatrice.“
- 10 Pierre Daix, *Le nouveau dictionnaire Picasso*. Paris 2012. S. 547. Pierre Daix hatte über seine Arbeit als Biograph, Ersteller eines Lexikons und des Werkverzeichnisses der Blauen und Rosa Periode sowie diverser Zusammenarbeiten bis in das Jahr 1972 hinein einen vertrauensvollen Kontakt zu Picasso. Seiner Einschätzung darf man entsprechend Gewicht beimessen. In seinem Picasso-Lexikon behandelt er die *Déjeuners* unter zwei Stichwörtern: „Déjeuner sur l’herbe (Le) (ensemble monumental)“ und „Manet, Edouard“. Er sieht Picasso in dieser Pha-

Umso überraschender erscheint es, dass gerade der letzte Zyklus am wenigsten untersucht wurde – im Wesentlichen nur von Susan Grace Galassi und Douglas Cooper.¹¹ Cooper hat den Zyklus als erster in seiner Gesamtheit vorgestellt und beschrieben. In seinem Katalog- oder Künstlerbuch sind alle *Déjeuner*-Werke aufgeführt und abgebildet, die 1962 anlässlich einer Ausstellung in der Galerie Louise Leiris¹² in Paris zusammengeführt worden waren. Galassi gebührt das Verdienst, die Thematik der *creative copy*¹³, der Anlehnung an ein vorausgehendes Meisterwerk oder auch dessen Aneignung im Sinne der *Appropriation Art*¹⁴ in Picassos Werk umfassend analysiert zu haben. Das letzte Kapitel ihres Buches¹⁵ ist den Paraphrasen auf Edouard Manets *Déjeuner* gewidmet. Leider behandelt Philipp Dagen in seiner großformatigen über fünfhundertseitigen chronologisch-thematisch aufgebauten Gesamtdarstellung aus dem Jahr 2008 den *Déjeuner*-Zyklus lediglich im Schlusskapitel in den Abschnitten „Reprises“ und „Histoires d'Éros artiste“.¹⁶ Der Zyklus wird nicht ignoriert,

se, Manet gewissermaßen als Sprungbrett nutzend, auf dem Weg zur Aneignung des All Over eines André Masson oder eines Jackson Pollock, dabei aber immer ganz Picasso bleibend. Vgl. Daix, *Le nouveau dictionnaire*, a. a. O., S. 547.

- 11 Susan Grace Galassi, *The Déjeuner Series, 1959–1962*. In: *Picasso's Variations on the Masters*, a. a. O., S. 185–203; Douglas Cooper, *Pablo Picasso, Les Déjeuners*. New York 1963 (identisch mit der französischen Fassung, Paris 1962).
- 12 6. Juni – 13. Juli 1962.
- 13 Vgl. zu dieser Thematik z. B. Egbert Havekamp-Begemann, *The Creative Copy. Interpretation, Imitation, Innovation*. In: Egbert Havekamp-Begemann (Hg.), *Creative Copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso*. New York 1988. S. 13–24; Laurence Posselle (Hg.), *Copier. Créer. De Turner à Picasso: 300 Œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*. Paris 1993 oder Sebastien Agneessens (Hg.), *Remastered. Fifty-Five Contemporary Artists Revisit the Masters*. Berlin 2006.
- 14 Auch hier war Picasso Wegbereiter, an den sich noch heutige Künstler anlehnen, ohne sich dessen unbedingt bewusst zu sein oder sich eigens auf ihn zu beziehen. Die „Appropriationists“ halten sich aber im Gegensatz zu Picasso nicht unbedingt ausschließlich an anerkannte Meisterwerke. Es geht ihnen, so Søren Grammel, Kurator der Basler Ausstellung „Von Bildern. Strategien der Aneignung“ auch um die „Auseinandersetzung mit Bildmustern der Massenmedien“ und nicht zuletzt um „komplexe ästhetische Kategorien wie Authentizität oder Autorenschaft“. Søren Grammel, *Museum für Gegenwartskunst, Kunstmuseum Basel, Manual No. 4 zur Ausstellung vom 29. August 2015–24. Januar 2016*, o. S.
- 15 „*The Déjeuner Series, 1959–1962*“, dreizehn Seiten umfassend,
- 16 Philipp Dagen, *Picasso*. Paris 2008.

I EINLEITUNG

aber meist nur genannt und ohne sorgfältige Analyse mehr oder weniger oberflächlich beurteilt.¹⁷

Erste Ansätze zur Überwindung der Unzulänglichkeiten in der Forschung lassen sich inzwischen in der Ausstellungspraxis beobachten. Als Anne Baldessari und Marie-Laure Bernadac 2008 in Paris ihr großes Projekt „Picasso et les Maîtres“ gleichzeitig im Grand Palais und in zwei Museen realisierten, wurden die *Déjeuner*-Variationen exklusiv in dem Museum versammelt, in dem das Werk Manets bereits seit 1906 seinen festen Platz hat: „Au musée d’Orsay, Manet reçoit son cadet et admirateur“¹⁸, kommentierte Guy Cogeval, der damalige Chef des Hauses. Malend, zeichnend, gravierend, Skulpturenmodelle faltend, näherte sich Picasso, so Cogeval, dem von ihm bewunderten Werk des Älteren. Mit fünfundvierzig Bildern, Zeichnungen, Graphiken und Modellen wurde in der Tat ein Eindruck von der Buntheit des Picassoschen *Déjeuner*-Zyklus vermittelt.

Es wird in der vorliegenden Arbeit folglich darum gehen, die bisherige Forschungs-Lücke zu schließen und zu versuchen, Picassos innerbildliche Argumentation aufzuzeigen. Dabei gilt es, den Hypotext als *coprésence* im Blick zu behalten und herauszufinden, wie die *peinture au second degré*¹⁹ zu einer *peinture nouvelle* wird: einer *peinture au premier degré*. Eine detaillierte, bestandsaufnehmende Analyse ist dafür die unerläss-

-
- 17 Carsten-Peter Warncke z. B. urteilt im 2. Teil seiner großen Picasso Monographie sehr hart über den *Déjeuner*-Zyklus: „Die Mehrzahl der „Déjeuner“-Paraphrasen verharrt dabei, das immer gleiche oberflächlich zu zerfasern und immer ähnlich zu inszenieren. Es ist offenkundig, dass hinter diesen Arbeiten kein stringentes intellektuelles Konzept steht.“ C.-P. Warncke, Pablo Picasso. 1881–1973. Hg. Ingo F. Walther für Zweitausendeins. Frankfurt a. M. 2003. S. 580. André Malraux hingegen lobt pauschal, ohne zu präzisieren: „Le dialogue avec *Le Déjeuner sur l’herbe* le mène au-delà des précédents, le mène ailleurs; parce que le pouvoir démiurgique s’y oppose au seul pouvoir pictural“. André Malraux, *La Tête d’Obsidienne*. Paris 1974. S. 63.
- 18 Guy Cogeval, Préface. In: Laurence Madeline (Hg.), Picasso/Manet. *Le Déjeuner sur l’Herbe*. L’Album de l’exposition. Paris 2008, S. 5. – Die im Musée d’Orsay ausgestellten Bilder sind auch in den Gesamtkatalog zu „Picasso et les Maîtres“ aufgenommen. S. 233–243.
- 19 Der Begriff ist der Literaturtheorie Gérard Genettes entnommen und bildet auch den Untertitel eines seiner grundlegenden Werke: *Palimpseste. La littérature au second degré*. Paris 1982. Die Übersetzung des Untertitels der deutschen, im Suhrkamp Verlag erschienenen Ausgabe, „Die Literatur auf zweiter Stufe“, ist unbefriedigend, weil sie im Gegensatz zum französischen Titel ein räumliches Bild evoziert und damit die Abstraktionsebene verlässt.

liche Vorbedingung. Die selbstreferenziellen Bezüge und der besondere Stellenwert im Rahmen von Picassos Schaffen müssen berücksichtigt werden. Dabei dienen die Ergebnisse von Cooper und Galassi als wertvolle Ausgangsplattformen. Von ihnen aus weitergehend, lässt sich sagen, dass auf dem speziellen „battlefield“ der Manet-Paraphrasen ein einzigartiger, aufregender Prozess der malerischen Selbstanalyse entsteht, der, in den beiden anderen Serien vorbereitet, hier sein „crowning achievement“²⁰ findet. Damit öffnet sich zugleich ein neuer Blick auf die Delacroix- und Velazquez-Variationen, deren Bedeutung in diesem Kontext noch nicht untersucht wurde.²¹

Zunächst konzentriert sich die Arbeit jedoch ganz auf den eigentlichen Untersuchungsgegenstand, die Paraphrasen auf Manets *Déjeuner sur l'herbe*²² (Abb. 3–37), die sich noch durch einen weiteren paratextuellen Faktor von den vorausgehenden Serien unterscheiden. Picasso hat sich der Vorlage nicht nur mit nahezu allen, ihm zur Verfügung stehenden Techniken genähert, er hat sich auch der verschiedenen Gattungen – bis hin zur Skulptur – bedient.²³ Darüber hinaus hat Manets Gemälde den Künstler siebenzig Jahre lang begleitet – von der ersten Betrachtung in Paris 1900 bis zur letzten Paraphrase 1970, also drei Jahre vor seinem Tod. Und auch die praktische Ausführung – von den vier Skizzen aus dem Jahr 1954 über die Kernphase von 1959 bis 1962 und die Einzelaufnahmen

20 Cooper, a. a. O., S. 32 – Leistung. Errungenschaft, Erfolg

21 Die Untersuchung der neuen Perspektive kann jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht mehr geleistet werden.

22 1863, Öl auf Leinwand, 208 x 264 (vor der beidseitigen Beschneidung 214 x 270), Paris, Musée d'Orsay.

23 Der Corpus beinhaltet neben den vier Bleistiftskizzen der Vorphase, den 23 Ölbildern der Hauptphase, einen Farblinolschnitt, eine Farbkreide, fünf Skizzenhefte mit zusammen 93 Zeichnungen, 45 Zeichnungen auf Einzelblättern, zahlreiche Graphiken, einer Folge von kleinen aus Blech oder Pappe ausgeschnittenen Skulpturen, einer Keramik, verzeichnet in: Georges Bloch (Hg.), Katalog des graphischen Keramikwerkes 1949–1971. Bern 1972. Die hier als Nr. 163 geführte Keramikachel „Le Déjeuner sur l'Herbe, 1964 – geht laut Bloch zurück auf den Linolschnitt 1027 (Bloch-Katalog von 1968, a. a. O.) und schließlich die Monumentalskulpturen für den Garten des Moderna Museet in Stockholm. – Die Anzahl der Ölbilder wird in der Forschungsliteratur hartnäckig mit 27 angegeben. Der Grund für dieses Missverständnis ist, dass in der ersten Ausstellung des Zyklus in der Galerie Leiris auch drei Paraphrasen auf ein anderes Manetbild „Le Vieux Musicien“ gezeigt wurden sowie eine Variation in Farbkreide vom 27. Juli 1961 aus dem 4. Skizzenbuch.

zwischen 1963 und 1969 bis hin zur letzten Aussage in den Graphiken von 1970 – hat sich über sechzehn Jahre erstreckt. Die vielzitierte Notiz auf der Einladungskarte anlässlich der großen Manet-Retrospektive im Musée de l'Orangerie 1932 „quand je vois le Déjeuner sur l'herbe de Manet, je me dis, des douleurs pour plus tard“²⁴ bezeugt die Ernsthaftigkeit und den Respekt, mit denen Picasso diesem Werk begegnet, und sie suggeriert zugleich den Arbeitsaufwand, den er vorausahnt, und die Einsicht, dass er die Reife und die Kraft für ein solches Großprojekt noch nicht besaß. Als er sich zweiundzwanzig Jahre später an die Arbeit machte, geschah dies ganz behutsam, mit vier vorbereitenden Carnet-Zeichnungen“ vom Juni 1954 unter dem Arbeitstitel „Étude pour le tableau de Manet“ und fünf Jahre danach im August 1959 mit den ersten, die ganze Szene thematisierenden Zeichnungen.

Der sehr vorsichtig einsetzende Dialog mit dem Hypotext, der dann so systematisch fortgeführt wird, lässt einen Experimentierraum entstehen, der unabhängig von jedem Betrachterbezug rein selbstreferenziell ist. Auf jeder einzelnen Leinwand, auf jedem Zeichenblatt, in jeder plastischen Ausformung präsentiert sich ein weiterer Versuch, nicht allein den Hypotext in den Griff zu bekommen, sondern zu dessen Kernelementen vorzustoßen und das Substrat mit den eigenen malerischen Mitteln zu erschließen. So entsteht ein Labor, in dem sich Picasso, immer wieder alle Kräfte sammelnd, ständig neu zu definieren sucht.

Der Laborgedanke als solcher ist nicht neu in der Picasso-Forschung. Alfred H. Barr schreibt bereits 1946 über *Les Femmes d'Alger* (1907) (**Abb. 38**): „Les Femmes is a transitional picture, a laboratory or, better, a battlefield of trial and experiment.“²⁵ Kornelia Röder sagt im Hinblick auf die Zeichnung *Mademoiselle Leonie* (1910): „Die Studie ist wie ein Blick in ein Laboratorium, in dem ein Formproblem seine Lösung findet. Experiment, Formanalyse und Formfindung fallen in diesem Werk eindeutig zusammen.“²⁶ Allerdings gibt es einen wesentlichen Unterschied zwischen

24 Vgl. das Zitat bei Marie-Laure Bernadac, Picasso, 1953–1973: La peinture comme modèle. In: Marie-Laure Bernadac (Hg.), *Le dernier Picasso. 1953–1973*. Paris 1988, S. 35.

25 Alfred H. Barr, Jr.: *Picasso. Fifty Years of his Art*. New York 1946, S. 56.

26 Kornelia Röder, Variation als kreative Arbeitsmethode. Ausgewählte Aspekte zum zeichnerischen Werk Picassos. In: Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Hg.), *Pablo Picasso – Der Reiz der Fläche*. Ostfildern-Ruit 1999, S. 62–72, S. 64.

den genannten Bildern und dem *Déjeuner*-Zyklus. Die hier verwendeten Versatzstücke, Techniken, Motive, Ornamente sind keineswegs neu. Es sind Rückgriffe, und es sind Wiederaufnahmen von Elementen aus dem riesigen Fundus eines in sechzig Jahren künstlerischen Schaffens erarbeiteten Repertoires. Entscheidend ist deshalb, was Picasso aus dem durch sich selbst Vorgegebenen macht, welche Wege die *generativity*²⁷ der Elemente nimmt.

Susan Grace Galassi benutzt den Laborbegriff im Sinne des Einblicks in die Werkstatt des Künstlers: "Through his painted critiques, Picasso takes us into his laboratory of art, his self-enclosed world of images that he carries within him."²⁸ Während sich Galassi an dieser Stelle auf die Gesamtheit von Picassos Paraphrasen bezieht, nimmt Douglas Cooper im Begleitband zu der Ausstellung in der Galerie Leiris 1962 direkt Bezug auf die Manet-Paraphrasen: "There can be little doubt that at a given point in his own artistic evolution Picasso happened to recall the *Déjeuner sur l'herbe* and that this image served him both as a catalyst and a stimulant. It enabled him in fact to correlate, and then exploit more fully, certain of his own thematic, formal and expressive discoveries".²⁹ Cooper betont damit, dass sich Picasso in dieser Serie sowohl auf dem Gebiet der Thematik als auch im Bereich der formalen Mittel und der expressiven Möglichkeiten noch einmal selbst ins Visier nimmt.

Von hier aus erscheint es notwendig, diese thematischen, formalen und expressiven Entdeckungen zu finden, zu benennen und auszuwerten. In dem Wort *catalyst* steckt die Idee des Klaren, Bereinigten, Korrigierten, in *stimulant* das Anregende, Antreibende, Lebendige, *correlate* weist auf das neu ordnen, *exploit* suggeriert die Anstrengung und den Ehrgeiz der Unternehmung. Wie Barr für die *Demoiselles* (Abb. 38), so betont auch Cooper für *Le Déjeuner* den Aspekt der harten Arbeit und des Kampfes: "For two years indeed Picasso wrestled with the secrets of the *Déjeuner* in a determined effort to transcend it in his own way."³⁰ In die-

27 Susan Grace Galassi sieht die „allegory of generativity“, die sich in der „practice of art after art“ manifestiert auch als Ringen um die Vitalität der eigenen Kunst. Picasso's Variations on the Masters, a. a. O., S. 23.

28 Susan Grace Galassi, Picasso's Variations on the Masters, a. a. O., S. 24.

29 Douglas Cooper, Picasso. Les Déjeuners. Editions Cercle d'Art. Paris 1962. Hier ausschließlich zitiert nach der englischen Ausgabe, New York 1963. S. 11.

30 Douglas Cooper, Picasso, a. a. O., S. 11.

sem Zusammenhang klingt wieder der Gedanke des *paragone*, im Sinne des sich Vergleichens mit dem Vorexistierenden oder der der *aemulatio*, des Wettstreits *post festum* an. Die unermüdliche Wiederaufnahme des Hypotextes hängt zudem mit der strengen Forderung des Künstlers an sich selbst zusammen, das Geheimnis der Vorlage zu erkennen³¹, deren „syntagme génétique“³² in das eigene System zu übernehmen und mit den eigenen Mitteln weiterzuführen. Jedes Mal ist der Ansatzpunkt ein wenig anders und führt entsprechend zu anderen Ergebnissen.

Die Einlösung dieser Forderungen auf den verschiedenen Bildebenen zu zeigen, stellt eines der Hauptanliegen der vorliegenden Untersuchung dar. Es soll versucht werden, die Beltingsche Forderung „nach einer Methode, mit diesen ungewöhnlichen Serien umzugehen“³³, im Bereich des Déjeuner-Zyklus zu erfüllen. Das soll im ständigen Doppelbezug auf Hypo- und Hypertexte sowie im parallelen Rückblick auf das über Jahrzehnte entstandene vorausgegangene Schaffen des Künstlers geschehen – auf ein Schaffen, das als nachlebendes³⁴ in unterschiedlichen Manifestationen, seien sie motivischer, ornamentaler oder allgemein struktureller Natur, auch in den Manet-Paraphrasen allgegenwärtig ist. Nicht unerheblich für die Funktionsbewertung des Zyklus ist überdies

-
- 31 Und gleichzeitig nahm er die Auseinandersetzung mit der Kunst als solcher auf. „Taking up initially the challenge of Manet, Picasso was nevertheless accepting implicitly the challenge of Raphael, Giorgione, Titian, Annibale Carracci, and Rubens, upon whose works Manet himself had been obliged to draw in order to accomplish his early masterpiece the *Déjeuner sur l’Herbe*.“ Douglas Cooper, Pablo Picasso, a. a. O., S. 34.
- 32 Anne Baldessari, La Peinture de la peinture. In: Picasso et les Maîtres, a. a. O., S. 28.
- 33 Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk, a. a. O., S. 416.
- 34 Hier kommt die von Aby Warburg in die Kunstgeschichte eingeführte Kategorie des Nachlebens ins Spiel, die durch Georges Didi-Hubermans Buch „L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg“ (Paris 2002. Dt. Übersetzung Michael Bischoff. Berlin 2010) kürzlich wieder neu ins Bewußtsein der Kunstkritik geraten ist. Das Wort „Nachleben“ auf das sich der französische Titel bezieht hat zwei Komponenten, das temporale Adverb „nach“ und das Substantiv „Leben“, das auch als Verb „leben“ gesehen werden kann. Warburg wollte im Unterschied zu Panofsky nicht nur die Bedeutung (the meaning) der Bilder verstehen, sondern auch ihr „Leben“. „Die Geschichte der Bilder war daher für Warburg, was sie schon für Burckhardt gewesen war (aber nicht mehr für Panofsky sein sollte) nämlich eine ‚Lebensfrage‘ und da der Tod in diesem Leben allgegenwärtig ist – eine Frage des ‚Überlebens‘ und des ‚Nachlebens‘“. Georges Didi-Hubermann, a. a. O., S. 116.

das, „was danach geschah“, das heißt die Beachtung der Frage nach möglichen sichtbaren Konsequenzen in Picassos Spätwerk.

2 Der Hypotext: *Manets Le Déjeuner sur l'herbe* – Plattform und Stimulus

Schon Manet bezieht sich mit seinem Bild auf vorausgegangene Kunst. Picasso verlängert somit gewissermaßen die Kette der Auseinandersetzung mit den Meisterwerken. Die von Manet nicht genannten, aber erkennbaren Bezüge sind die großen Meister der Vergangenheit Tizian/Giorgione (*Concert Champêtre*), Raffael/Raimondi (*Le Jugement de Paris*) oder Watteau (*La Partie carrée*), deren Bildvorlagen nach der Meinung vieler Zeitgenossen geradezu blasphemisch mit banalen Alltagsgestalten und sogar mit einem Aktmodell gefüllt wurden. Das zeitgenössische Publikum sah sich herausgefordert und war irritiert angesichts dieser Kombination von respektvollem Rückgriff auf die Tradition, gepaart mit respektloser Herausforderung der alten Meister. Man erkannte nicht, dass Manet hier ein neues Konzept für einen kreativen Umgang mit der Kunstgeschichte eröffnete³⁵ und zugleich, wie Esteban Leal anmerkt, beispielhaft eine zeitgemäße Anverwandlung vorstellte: „Manet elimina, sin embargo, toda la carga mitológica o simbólica de los modelos anteriores para realizar un tema acorde con la realidad de su tiempo.“³⁶

Letztlich ist es nach Cachin auch nie zu einer völligen Versöhnung mit dem Publikum gekommen. Manets *Le Déjeuner sur l'herbe* sei zwar zu einem Museumsbild geworden – es hängt heute bekanntlich an prominenter Stelle im Pariser Musée d'Orsay – dennoch habe es nie die „sérénité d'un grand chef-d'œuvre“³⁷ erlangt. Es vereinige in sich zu viele einander widersprechende und sich gegenseitig ausschließende Absichten.³⁸ Doch zog und zieht das ambitionierte Werk auch weiterhin viele Besucher an,

35 „Manet opened new paths to conceptual and creative uses of art history“, stellt Susan Grace Galassi fest. *Picasso's Variations on the Masters*, a. a. O., S. 13.

36 Paloma Esteban Leal, *Las grandes series...*, a. a. O., S. 71.

37 Françoise Cachin, *Le déjeuner sur l'herbe*. In: *Manet. 1832–1883. Katalog zur Ausstellung*. Paris 1983, S. 165–173. S. 172.

38 Françoise Cachin, *Le Déjeuner*, a. a. O., S. 172: „elle accumule trop d'intentions contradictoires.“